

retabloid

luglio 2024



retabloid – la rassegna culturale di Oblique

luglio 2024

«Tre mesi sottratti alla mia vita. Non posso, debbo scrivere, ho da fare.»

Alba de Céspedes

Il copyright del racconto, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

Il racconto di p. 5 è tratto da *Tantalia e altri racconti*, Edizioni Arcoiris, 2024. Si ringrazia la casa editrice per la gentile concessione.

La foto di copertina è di Oblique.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Il racconto

Macedonio Fernández, «Racconto di letteratura non letteraria» 5

Gli articoli

Mondi fantastici che evocano il reale

Tommaso Pincio, «il manifesto», 2 luglio 2024 7

«Puntare su Benigni e i Cannibali fu un rischio ma avevo ragione.»

Aldo Cazzullo e Roberta Scorrane, «Corriere della Sera», 4 luglio 2024 9

I romanzi sono finiti

Giovanni Robertini, «Rivista Studio», 5 luglio 2024 12

«Mi impegno a lottare per le donne, vedo ancora ragazze sottomesse.»

Simonetta Sciandivasci, «La Stampa», 6 luglio 2024 16

Trame d'amore

Donatella Borghesi, «Il Foglio», 6-7 luglio 2024 19

«Con Meloni tornano gesti neonazisti e io vengo accusato di un reato d'opinione.»

Concetto Vecchio, «la Repubblica», 7 luglio 2024 23

La travolgente ondata delle librerie rosa negli Stati Uniti

Alessandra Rotondo, «Giornale della Libreria», 9 luglio 2024 26

Temim Fruchter, la strana inquietudine di un desiderio intergenerazionale

Alessandra Pigliaru, «il manifesto», 11 luglio 2024 29

Con gli occhi asciutti sull'America nera

Tiziana Lo Porto, «il venerdì», 12 luglio 2024 32

Neurotici, antiborghesi, ribelli, scrittori, dove siete finiti?

Filippo La Porta, «l'Unità», 13 luglio 2024 34

# Jonathan Safran Foer: «Un solo centimetro e il mondo sarebbe diverso».	
Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 16 luglio 2024	36
# Donnette	
Veronica Pacini, «Il Tascabile», 16 luglio 2024	39
# I romanzi oltre il romanzo	
Franco Cordelli, «Corriere della Sera», 21 luglio 2024	49
# Il trionfo del romantasy	
Elisa Buletti, «Giornale della Libreria», 23 luglio 2024	52
# «Così ho perso il mito dello scrittore.»	
Francesca Pellas, «La Stampa», 26 luglio 2024	54
# Il duca di Arcore	
Katia Ippaso, «il venerdì», 26 luglio 2024	57
# Nessuno scrittore è un buon lettore di sé stesso	
Domenico Starnone, «Lucy», 26 luglio 2024	60
# Che tristezza scrivere libri per i critici	
Paolo Sortino, «il Giornale», 26 luglio 2024	66
# L'urlo	
Chiara Barzini, «d», 27 luglio 2024	69
# Perturbante e sottosopra, così è il mondo	
Chiara Valerio, «Robinson», 28 luglio 2024	71
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	73
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	78

Macedonio Fernández

Racconto di letteratura non letteraria¹

traduzione di Livio Santoro

In quel grandissimo bar, ristorante e pasticceria, pieno delle leccornie più varie e appetitose, una moltitudine di clienti sempre nuovi viene servita da oltre vent'anni, con instancabile sollecitudine e prontezza, da Tomás, un'amabile, cortese e servizievole santità che si dedica al gusto e ai capricci di tutti gli avventori, i quali lo rallegrano sempre senza mai irritarlo, per quanto esigenti e difficili da soddisfare siano. I gusti di ciascuno di essi, infiniti per varietà e tutti legittimi, per quanto sovente possano sembrare invece intollerabili, sono la sua Passione.

Si sappia però che qualcuno, deliberatamente, decide, per un singolo istante, di provare a indebolire, ferire e scoraggiare un'attitudine umana così bella, una forma di carità così vera e ininterrotta, una postura così magnifica nell'essere genuinamente Uomo. Oggi, essere uomo come lo è Tomás vuol dire essere un formidabile rivoluzionario, un sommo invito al sincero recupero di un'umanità ormai disperata, smarrita nel mezzo di tanti discorsi, conclusioni e convenevoli di scienza e benevolenza, perduta mentre intorno non si fa altro che distribuire bombe, morte e menzogne, sia in tempo di guerra che in tempo di pace.

Avere figli e fare di tutto affinché crescano e diventino come Tomás è l'unica strada per la salvezza, posto che ancora sia possibile salvarsi; l'unico modo, fra tanti altri piani grandiosi, insinceri, febricitanti e più o meno ignoranti, che, sebbene artificiosamente, possa condurci a una simile opera: un'opera senza la quale non ci sarà salvezza. L'unico mezzo è allora forzare le cose e le situazioni verso maniere e accordi che a loro volta forzino l'adozione della cordialità nella convivenza.

Il cliente che entra con gli amici al bar è l'esempio lampante di quanto demoralizzata sia la nostra epoca; non si tratta di una persona malvagia, pur tuttavia egli è colpito da un qualche vizio di malvagità. È un vecchio cliente, come lo sono i suoi amici, tutti sempre affettuosi verso Tomás. E arrivati a questo punto c'è da registrare un fatto, ovvero che Agustín Llanos, uomo dalla psicologia non troppo solida né cristallina, consideri ormai giunto il momento in cui gli risulta irritante la felicità di Tomás nell'esaudire gli ordini, e che pertanto si sia proposto di turbarla senza consultare gli amici, i quali da parte loro continuano a lodare la costante amabilità di Tomás.

«E a lei cosa porto, signor Agustín?»

«Dunque, portami una fetta di ghiaccio tostata al punto giusto con i ceci del *puchero*² di ieri.»

«Ma qui da noi» balbetta³ Tomás «non serviamo piatti del genere; vado comunque a vedere, a chiedere, ma probabilmente non ci sarà...»

Tomás trema, facendosi via via più pallido; si appoggia a una sedia, crolla a sedere e rimane senza vita.

Nel servire compiaciuto i clienti, felice nel vederli arrivare direttamente ai tavoli che gli compe-tono, benché stanco e assediato dalle richieste di attenzione a fine serata, ha sempre avuto un bel sorriso; tuttavia il suo viso, quando si rivolge ad Agustín, riceve in cambio la morte.

Ora, considerando che oggi siamo assediati dai simulatori del Servire in ogni professione e attività, da una percentuale tanto alta di simulatori del fare e del dare, del trarre conclusioni, dei tentativi di fare del bene: può essere perdonata una simile colpa?

Il dolore e la morte di un uomo tanto buono non devono forse riguardare la polizia? Ci sono fatti che per l'intensità dei sentimenti riguardano la polizia, benché da fuori non sembrano denotare violenza.

Io vorrei che la pubblicazione di questa vicenda nelle Cronache di Polizia facesse percepire in maniera più netta il valore del dolore morale, e quanto possa essere dannosa e angosciante l'indifferenza per i sentimenti altrui.

E dato che appunto devo dare la giusta considerazione ai sentimenti degli altri, alleggerirò quelli del lettore, dichiarando che questa vicenda non è mai accaduta. Concludo sostenendo che tuttavia patirei molto di meno se Tomás fosse morto a causa di un incidente o di un colpo di pistola; l'unico mio sollievo sta nel fatto che tale morte, causata da uno sconquasso interiore, ha d'improvviso reso vana l'Illusione del Servire che dava calore alla sua intera esistenza.

NOTE

1. Tentativo di un nuovo genere letterario: il racconto senza letteratura, quasi incongruente e privo di qualsiasi eleganza, motivo per cui riporta in maniera irritante soltanto gli avvenimenti essenziali.
2. Piatto di carne stufata con ceci e verdure tipico della cucina andalusa, poi argentina e sudamericana [Ndt].
3. Senza tale balbettio questo non potrebbe mai arrivare a diventare un romanzo.

Tommaso Pincio

Mondi fantastici che evocano il reale

«il manifesto», 2 luglio 2024

Un ricordo dello scrittore Ismail Kadare, il Dante dell'Albania per come la sua vicenda personale e i suoi romanzi sono intrecciati con la storia del paese

«C'è un'ora di Dante proprio come ci sono un pomeriggio, un'alba e una sera. È il momento in cui i popoli, i governi, i regni, le repubbliche, le razze e le diverse lingue si imbattono in Dante dopo aver proceduto di lui per anni.» Tratta da un pamphlet in cui la figura del sommo poeta e la sua opera, a cominciare ovviamente dalla Divina commedia, venivano intrecciate alla storia dell'Albania, questa frase acquista un significato diverso ora che il suo autore è scomparso. Trasportato a un ospedale di Tirana per un attacco cardiaco, Ismail Kadare è stato dichiarato morto alle otto e quaranta del primo luglio 2024 dai medici che hanno cercato di rianimare il corpo senza più segni vita. Aveva ottantotto anni durante i quali ha proceduto verso la morte finché non si è imbattuto in lei.

Il modo in cui ha definito quella che chiamava l'ora di Dante sarebbe una definizione perfetta verso cui tutti procedono. Non per niente quel pamphlet si intitola *Dante, l'inevitabile*. Seppur con le debite proporzioni, Kadare è stato il Dante moderno dell'Albania e non soltanto per come la sua vicenda personale e i suoi libri sono intrecciati a filo doppio con la storia del paese, diventandone l'emblema imprescindibile. Kadare aveva in comune con Dante il destino e il metodo o, per meglio dire, la poetica. Era cioè uno scrittore in cui la preponderanza del

simbolo e a volte anche dell'allegoria era tale da generare non di rado mondi fantastici o comunque sospesi che parlavano comunque di questo mondo, anzi della sua terra tormentata, dove il sangue è scorso a fiumi nei secoli. Come in Dante e in altri autori cui è stato accostato – Kafka, Orwell, Kundera – mito e storia erano facce opposte ma coincidenti di una stessa medaglia.

L'esempio più eloquente in questo senso è *Il palazzo dei sogni* del 1981, romanzo allegorico il cui giovane protagonista, discendente di un'illustre famiglia dell'impero più o meno immaginario inizia la sua carriera di funzionario in un organismo segreto e terrificante preposto a raccogliere fin nelle più sperdute province i sogni di tutta la popolazione, per poi radunarli, classificarli e interpretarli al fine di isolare una serie di sogni-guida, suscettibili di annunciare il destino del regime e del suo tiranno. Non era difficile scorgervi delle allusioni al governo dispotico dell'Albania e infatti il libro venne vietato nel giro di poche ore.

Immaginarsi Kadare come un semplice oppositore sarebbe però uno sbaglio. La sua posizione rispetto al potere è stata a lungo oggetto di controversie. Oltre agli ammiratori che elogiavano il suo coraggio nel denunciare gli orrori del regime comunista, c'era chi lo accusava di essere un uomo di ben altra natura

che avrebbe occultato la sua complicità con il governo, modificando opportunamente alcune sue opere a partire dal 1990, pochi mesi prima del crollo del governo albanese, quando riparò in Francia.

L'attacco più virulento fu sferrato da Irina Renata Dumitrascu, figlia di un dissidente romeno emigrato negli Stati Uniti che all'indomani del conferimento del Man Booker International Prize nel 2005 scrisse: «Non è Solženicyn e non lo è mai stato», accusandolo di essere un astuto camaleonte, che vestiva «i panni del ribelle per eccitare gli ingegni occidentali in cerca di voci di dissidenti che venivano dall'Est. Ma non c'è assolutamente alcun dubbio su che tipo di animale fosse e con quale branco corresse».

Kadare non rimase in silenzio. Ribatté di non avere mai dichiarato di essere un dissidente nel senso stretto del termine. Sosteneva che l'opposizione aperta e dichiarata al regime di Hoxha, come del resto a quella di Stalin in Russia, fosse «semplicemente impossibile». Era invece praticabile una «molto evidente forma di resistenza al regime» quale quella dei suoi libri. Alla luce di tutto ciò, acquista un significato simbolico il fatto che Kadare fosse nato a Argirocastro, città fortezza ottomana non lontana dal confine con la Grecia, e cresciuto nella stessa strada in cui, una generazione prima, aveva vissuto Hoxha, leader supremo dell'Albania.

A Hoxha dedicò anche un romanzo da noi ancora inedito, *Il grande inverno* (1977), in cui celebrava la rottura del governo con l'Unione Sovietica. Lo scrisse per placare il regime, che lo teneva d'occhio. Kadare si è poi giustificato spiegando che aveva tre possibilità: «Conformarmi alle mie convinzioni, che significava la morte; il silenzio totale, che significava un altro tipo di morte; o pagare un tributo, una tangente». Scelse la terza soluzione, *Il grande inverno*, che resta comunque un grande romanzo dove la

«Penso che la mia scrittura
non sia più politica del
teatro greco antico.»

critica al regime è presente in maniera criptica, a cominciare dall'inverno, che per Kadare è un simbolo della dura vita che si conduceva in Albania.

Con il tempo, dopo il trasferimento in Francia e una più esplicita opera di opposizione, la polemica sulla vera di natura di Kadare si è sopita e opere come *I tamburi della pioggia* hanno cominciato a essere apprezzate per il loro valore puramente letterario, malgrado anche questo romanzo epico sia presente in filigrana il dramma di un paese, con il racconto di un assedio condotto dall'esercito turco nel Quindicesimo secolo ai danni di una cittadella albanese e la strenua difesa della propria indipendenza e libertà da parte degli assaliti.

Kadare ha d'altra parte ribadito a più riprese di non essere «uno scrittore politico e, inoltre, che per quanto riguarda la vera letteratura, in realtà non esistono scrittori politici. Penso che la mia scrittura non sia più politica del teatro greco antico. Sarei diventato lo scrittore che sono in qualsiasi regime politico». Forse il libro in cui questo suo lato emerge al meglio è *Il generale dell'armata sepolta*, romanzo per certi versi dantesco. La storia è quella di un generale italiano che viene mandato in Albania per riportare in patria i corpi dei soldati caduti durante la Seconda guerra mondiale. Il viaggio è una discesa negli inferi freddi e fangosi dell'entroterra balcanico, dove gli orrori riemergono dalla terra insieme ai cadaveri per funestare il presente.

Malgrado il contesto sia molto preciso e riconoscibile, il romanzo è anch'esso sospeso in uno strano limbo dove il tempo e la storia non sono che accidenti e il generale italiano ha la malinconia di certi eroi antichi, anche se tutto fuorché un eroe mentre vaga a caccia di morti in un paese straniero: «Spesso, di notte, al generale era capitato di percepire, attraverso lo scrosciare della pioggia, il rullo di un tamburo e il canto di un violino, a volte gioioso e a volte malinconico, alla maniera in cui si suona in queste regioni». La scrittura di Kadare era e resta proprio come quel canto, gioioso e malinconico al contempo, limpida e sospesa, ma soprattutto universale come Dante.

Aldo Cazzullo e Roberta Scorrane

«Puntare su Benigni e i Cannibali fu un rischio ma avevo ragione.»

«Corriere della Sera», 4 luglio 2024

«David Foster Wallace non capiva la nostra passione per il calcio.» Intervista a Paolo Repetti, da Theoria all'ideazione con Cesari della collana Stile Libero

Paolo Repetti, a metà degli Anni Novanta, assieme a Severino Cesari, lei diede una svolta a Einaudi, fondando Stile Libero, nata come collana ma poi diventata una vera officina letteraria.

Non fu facile, soprattutto perché la casa editrice aveva una storia importante: Pavese, Bobbio, Calvino. Introdurre una collana che mescolava la letteratura a generi come il crime, il comico e la televisione fu un'operazione che incontrò resistenze. Ma io ero e resto convinto che quel passaggio fosse necessario.

Perché?

C'era uno squilibrio tra la produzione che attingeva al catalogo e quella che lanciava nuove proposte. Se cominci a vivere di catalogo, il destino è segnato. Era il 1996 e, per esempio, noi portammo nel tempio einaudiano *E l'alluce fu*, testo di Roberto Benigni.

Un rischio.

Alto, perché Benigni ha un «corpo comico» che poteva diventare un flop se trascritto. Ma nulla in confronto al rischio che ci accollammo lanciando i Cannibali. Nove, Ammaniti, Pinketts. A leggerli oggi sembrano molto diversi tra di loro.

Con quale fil rouge li uniste?

Erano autori colti, quindi che avevano frequentato

i classici ma, al tempo stesso, parlavano di televisione, di fumetto, di quotidianità. Nove, per esempio, intuì la forza narrativa dell'uomo che si rimbecillisce davanti alla tv. L'antologia fu un successo clamoroso, ma, ahimè irripetibile, tanto è vero che credo sia stato l'ultimo grande movimento letterario italiano.

Perché «irripetibile»?

Perché allora c'era una comunità letteraria compatta alla quale ti potevi rivolgere e che ti seguiva. Gruppi ampi di persone accomunate da interessi, gusti, inclinazioni. Ecco perché la critica aveva molto peso: un articolo di Alfredo Giuliani o di Alberto Moravia «parlavano» a un gruppo vasto di persone. E così anche un'antologia come *Gioventù cannibale*: i racconti divisero la comunità letteraria in due, i «vecchi» che la osteggiarono e i «giovani» che la appoggiarono. Ma una comunità letteraria c'era: oggi credo che il pubblico dei lettori sia destrutturato, fatto di tante particelle e diventa difficile non solo lanciare una corrente letteraria, ma anche fare critica.

La critica è scomparsa?

Credo che la critica letteraria non si faccia quasi più, oppure che sia spesso un esercizio impressionistico mutuato dalla rete. «Mi piace» o «non mi piace». In fondo, la letteratura oggi potrebbe dirsi un grande

mainstream globale dove il mantra è «funziona» o «non funziona». La stagione dei Cannibali, invece, stimolò la nascita di una nuova generazione di critici, come Emanuele Trevi e Filippo La Porta. D'altra parte, oggi, si sono moltiplicati i generi: dal romance nato su Wattpad allo youtuber, ogni giorno ci passano davanti autori e autrici che non potremmo mai pubblicare, per non parlare del lancio promozionale. Ecco perché io sono convinto che la Einaudi di oggi – anche quella del direttore editoriale Ernesto Franco e dell'ad Enrico Selva – sia più difficile da guidare rispetto a quando era un tempio monolitico.

Stasera sapremo il nome del vincitore del premio Strega 2024.

Per noi di Stile Libero correre in questi grandi premi è stato sempre difficile. Certo, non è nel nostro dna, in fondo Stile Libero nasce come collana di

rottura. Però oggi siamo, per dire, grandi e grossi (questa settimana in classifica abbiamo tre libri nei primi quattro), incontriamo lo stesso delle difficoltà a partecipare. Per esempio io avrei tanto voluto che almeno Nicoletta Verna, con il suo bellissimo romanzo *I giorni di vetro*, entrasse nella gara del Campiello. Invece, nulla. Ma non ci arrendiamo.

Però avete pubblicato best seller come «Romanzo criminale» di Giancarlo De Cataldo.

Quel libro doveva intitolarsi *Storiacce*. Perché Giancarlo, con maestria, era riuscito a estrapolare da migliaia di pagine di sentenze, cinque personaggi memorabili ma con storie criminose dietro. Poco prima di andare in stampa, parlando con una giornalista, dissi: «È un romanzo criminale». Così mi venne l'illuminazione.

Il film ne fu la consacrazione: lì c'erano tutti i futuri famosi, da Germano a Accorsi a Santamaria.

Una felice congiunzione, che si ripeterà, per esempio, anche con alcuni libri di Niccolò Ammaniti, per me uno dei pochi autori che non ha mai perso lettori pur frequentando territori letterari molto diversi.

Carofiglio lo avete strappato alla Rizzoli?

Gianrico ha la capacità unica di inoculare etica nei suoi legal thriller, cosa che si lega alla sua visione politica.

E il successo di Maurizio de Giovanni?

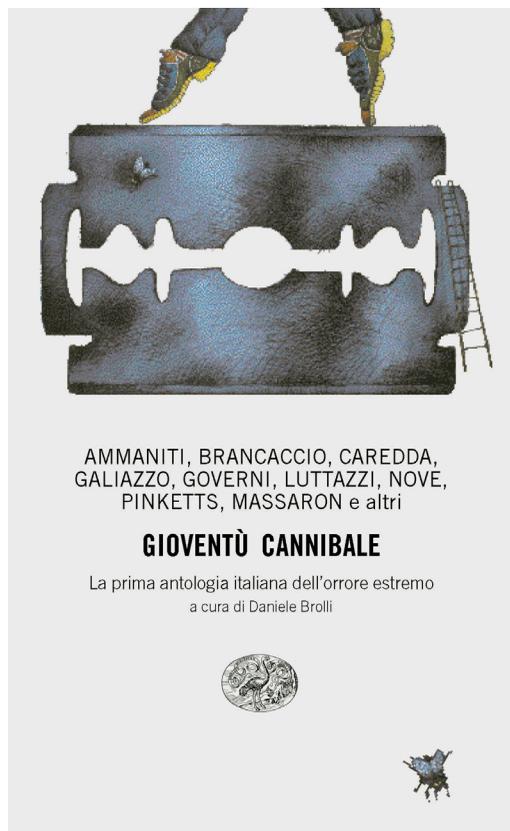
Ha avuto una intuizione geniale: mettere assieme il melodramma, il giallo e la città di Napoli.

Anche Viola Ardone è una creatura di Stile Libero.

Il suo *Il treno dei bambini* si rivela un successo anche se ci si limita a leggere le prime trenta pagine. Perché a parlare è la potenza della storia.

Un aneddoto legato a uno dei suoi scrittori?

Quando venne in Italia David Foster Wallace, negli anni Novanta, notò che gli italiani erano incollati



alla tv per seguire i mondiali di calcio. Allora osservò: «Noi in America non potremmo mai appassionarci a uno sport che finisce 1-0, siamo abituati ad altri punteggi».

Chi è il più grande scrittore vivente?

Faccio fatica a dirlo, perché mi vengono in mente solo nomi come Tabucchi o Tondelli. Vale come risposta?

Ci dica allora il più grande scrittore recente.

Resto in casa e dico Vitaliano Trevisan. Da uomo del Nordest ha saputo essere feroce con la sua terra, facendo così grande letteratura.

E tra le scrittrici e gli scrittori di tutti i tempi?

Kafka. Quando lessi il suo *Lettera al padre* mi misi a piangere. Io sono cresciuto con un padre distante, ci parlavamo in francese, una lingua diplomatica che non poteva lasciare ferite.

In questa serie, sia Gian Arturo Ferrari che Antonio Franchini hanno espresso un'opinione su Umberto Eco scrittore. Ora tocca a lei.

Penso che *Il nome della rosa* sia, in quanto giallo raffinato, una perfetta opera chiusa che, paradossalmente, conclude il ciclo di Eco, che come tutti sanno è una riflessione sull'opera aperta.

Gioco della torre: chi butta giù, Pavese o Fenoglio?

Pavese. Penso che Fenoglio sia stato uno dei migliori scrittori del secolo scorso.

Manganelli o Arbasino?

Con immenso dolore, dico Manganelli.

«Sono convinto che la Einaudi di oggi sia più **difficile da guidare** rispetto a quando era un tempio monolitico.»

Secondo lei oggi un romanzo come «Lolita» verrebbe pubblicato?

«Io lo pubblicherei subito. Ma sarebbe difficile, perché il politicamente corretto non coglie il ruolo degli scrittori che oggi sono importanti più che mai, perché sono le sentinelle dei territori che non possiamo esplorare.»

Come definirebbe Michela Murgia?

Un'autrice enorme, perché sapeva trattare certi temi importanti con rigore letterario. Purtroppo non c'è più, sono rimaste le sue seguaci.

Un autore datato?

Forse il Pasolini narratore, perché il poeta e il saggista sono straordinari.

Repetti, ci sarà mai un «ultimo libro»?

Io penso che il libro sia uno dei territori più resilienti di fronte alla invasione del digitale. Se ci pensiamo, la rete si è mangiata il cinema, la tv, i giornali. Ma l'unica declinazione digitale del libro è stato l'ebook, quindi un altro libro. E sono certo che se avessero inventato il cartaceo dopo, al Mit di Boston avrebbero detto: «Ma che invenzione geniale la carta, si può anche sfogliare, sottolineare». Ecco perché penso che, no, non ci sarà mai un «ultimo libro».

«Oggi credo che il pubblico dei lettori sia **destrutturato**, fatto di tante particelle e diventa difficile non solo lanciare una corrente letteraria, ma anche fare critica.»

Giovanni Robertini

I romanzi sono finiti

«Rivista Studio», 5 luglio 2024

Intervista a Walter Siti, sulla letteratura inutile, sulla differenza tra cinismo e provocazione, sulla sua decisione di non scrivere più romanzi eccetera

Ad aprile è uscito il suo ultimo romanzo *I figli sono finiti* (Rizzoli), poi ha detto che non ne scriverà più. Ha fatto una sola presentazione, al Salone del libro di Torino e, poco dopo avermi fatto accomodare nella poltrona del suo salotto in un pomeriggio di fine giugno, si rammarica che sia passato «un po' in sordina», senza clamore. Nonostante sia un romanzo bellissimo, tra i migliori della sua bibliografia e in assoluto nel panorama delle uscite editoriali degli ultimi anni. Giudizio dell'intervistatore, ma a Walter Siti non serve lisciare il pelo, non è uno da complimenti. L'unica emozione che fa trasparire nella conversazione è quando parla dei suoi personaggi protagonisti del libro, Augusto e Astore, vicini di casa a Brera, quartiere di Milano, lo stesso di Siti. Il primo è un vecchio vedovo omosessuale, ex professore di liceo, trapiantato di cuore e ossessionato dalla pornografia. Il secondo è un giovane etero dotato di intelligenza precoce che da bambino ha sofferto molto e a vent'anni è diventato un eremita digitale transumanista, «ma in realtà è un cazzaro che ha paura di soffrire e l'unica speranza che ha è di trasformarsi in una macchina», mi dice l'autore. Augusto e Astore si incontrano sul pianerottolo, si riconoscono perché si somigliano – «hanno solo due modi diversi per sottrarsi ai sentimenti», sempre secondo l'autore – e nel giro di poco più di tre anni,

dalla pandemia all'inizio del 2023, diventano amici. Questa è in sintesi la storia di *I figli sono finiti*. Ma i riassunti dei libri «non servono a niente», come ci tiene subito a precisare Walter Siti nella prima risposta di questa intervista.

«Omosessualità e letteratura: due cose che hanno ormai poco senso.» L'ha scritto su Instagram qualche giorno fa, poco dopo che avevo visto in giro sui social le immagini del Pride milanese...

Ho l'impressione di aver dedicato parte della mia vita a una cosa che non interessa più a nessuno, cioè a una letteratura dove lo stile personale dell'autore è il contenuto più importante dei suoi libri, perché ti dice il suo punto di vista sul mondo. La forma del contenuto, il «come tu dici le cose», non passa nel discorso mainstream: quando scrivi un libro ti chiedono infatti subito di cosa parla, se puoi fare un riassunto, che messaggio c'è dentro... Questo mi fa sentire invecchiato e inattuale.

Nell'ultimo romanzo uno dei personaggi parla di letteratura come «balsamo degli sfigati»...

Oggi passa l'idea che la letteratura sia una consolazione o una delle tante forme di comunicazione per esprimere sé stessi, per dire quello che si sente, invece per me deve essere una scoperta di cose che

prima non sapevi, fatta giocando con le parole. Questa scoperta non interessa più, è rimasta sotterranea, come l'omosessualità per come l'ho conosciuta io.

In che senso?

Quando a ventitré anni ho detto in giro che ero omosessuale, il giorno dopo me ne sono pentito amaramente perché sapevo che tutti mi avrebbero guardato in maniera diversa. Ma quel sentirsi diverso, se da una parte ti creava delle difficoltà – qualche schiaffo e qualche sputo me lo sono preso... – dall'altra ti dava la voglia di scoprire fino in fondo perché eri diverso, fino a capire di essere differente da tanti altri omosessuali che conoscevi. Quando il generale Vannacci dice che non siamo normali mi viene da rispondere «per forza, ci mancherebbe che fossimo normali»: ho cercato tutta la vita di trasgredire la norma. Oggi sono più interessanti forme di fluidità dove mi sembra si sia un po' perso l'orgoglio omosessuale, il Pride appunto. Ho incrociato il corteo l'altro giorno ed era una scampagnata colorata, va benissimo, ma non c'era il desiderio. Le uniche persone che mi accendevano il desiderio erano i poliziotti in divisa che erano lì per evitare i casini

In «I figli sono finiti» il protagonista Augusto chiacchiera spesso con l'amico Bruno e queste chiacchiere hanno il sapore di una scorrettezza evocata, di un cinismo usato come intrattenimento colto. È così?

Il cinismo è il suo modo di sfuggire dalla realtà. A lui danno fastidio le donne perché sono invasive, petulanti, hanno le voci stridule, ma non pensa alla rivoluzione femminile, che è l'unica veramente riuscita negli ultimi quarant'anni.

Alcuni discorsi di Augusto oggi potrebbero sembrare antiwoke, politicamente scorretti, misogini.

C'è un po' di provocazione perché molte cose mi danno fastidio, soprattutto quelle che partendo da un presupposto giusto finiscono poi per essere delle imposizioni. Se dici subito che anche i maschi possono partorire, invece di iniziare dalle cose semplici,

«Le mie opinioni le esprimo sui giornali, nei romanzi non sono padrone del mio personaggio, non penso le cose che dice lui.»

chi ti ascolta dirà «in che mondo viviamo!», e voterà a destra. La sinistra sta facendo un errore pedagogico.

Guardi in che casini si caccia Emanuele Trevi quando parla di cancel culture in televisione.

Le mie opinioni le esprimo sui giornali, nei romanzi non sono padrone del mio personaggio, non penso le cose che dice lui. Mi hanno detto che in questo libro ho scritto cose troppo hard, ma i miei protagonisti vanno per la loro strada, io ne sono solo parzialmente responsabile.

*Poi va a finire che inizia a stare simpatico alla destra... È già successo per il mio pamphlet *Contro l'impegno*. Passo per essere di destra per quelli di sinistra, e di sinistra per quelli di destra. Quelli di destra mi rimproverano di essere tentato di parlar male di Berlusconi o della destra al governo e poi si scandalizzano perché pubblicherò una cosa per la nuova Silvio Berlusconi editore. Mi hanno telefonato tanti dopo che hanno visto che nella lista degli autori che usciranno prossimamente, dopo il saggio di Tony Blair, ci sono anche io con una cosa sulla fragilità dei ragazzi oggi.*

E non le crea un problema?

Non me ne vergogno, se ho scritto per Marina Berlusconi non capisco perché ora debba essere diverso. Tutto sommato spiazzare non mi dispiace, creare quell'ambiguità sul mio essere di destra o di sinistra.

Ma lei è di sinistra, giusto?

Se proprio devo dire la verità, sono di sinistra per le cose più superficiali, i diritti delle persone,

«Milano non mi ha offerto **la scappatoia del sottoproletariato** come Roma, ho chiesto quando sono arrivato dove fossero i quartieri operai e mi hanno risposto che non solo non c'erano i quartieri ma non c'erano neanche gli operai.»

l'accoglienza, ho una mamma che ha fatto la partigiana... Credo invece in profondità di essere di destra perché non ho fiducia nel progresso umano, nella civilizzazione che ci farà stare sempre meglio. Penso che l'umanità sia fottuta.

Del dibattito culturale nel romanzo c'è un'eco disillusa, sembrano rimasti solo i podcast che dovevano essere una gallina dalle uova d'ora per scrittori e invece...

E invece è tutta schiuma.

Quanto è importante Milano come teatro di questo romanzo?

Esco molto poco, non frequento il giro degli scrittori milanesi. Ho delle amicizie private, mi capita, ad esempio, che Gad Lerner mi inviti a cena e ci parlo volentieri perché sa delle cose sulla questione israeliana che mi interessano molto. Milano non mi ha offerto la scappatoia del sottoproletariato come Roma, ho chiesto quando sono arrivato dove fossero i quartieri operai e mi hanno risposto che non solo non c'erano i quartieri ma non c'erano neanche gli operai. Ci sono la finanza e la moda, ma mi interessano solo da un punto di vista satirico, non mi importa dell'ideologia di Alessandro Michele o di Prada, né delle sfilate. Mi sento isolato, e Milano è perfetta per un vecchio che vive da solo: ci si muove facilmente, se ci sono delle cose interessanti da fare o vedere si sa, e non c'è l'interesse morboso delle città piccole dove i vicini controllano che fai. Vale quella cosa che Fortini chiamava «la media durezza europea».

I personaggi si muovono in una Milano borghese che, lei scrive, «è disposta a tutto pur di non cambiare e invece

sta mutando nel profondo senza saperlo». Mi può fare un esempio di questa mutazione?

Stanno mutando nel corpo. Quando vedo qui sotto i ragazzi in coda a fare shopping mi sembra che, anche se stanno semplicemente parlando tra di loro, siano sempre pronti per un selfie, vestiti e truccati per quello. Il corpo non è più un fatto intimo ma un oggetto di comunicazione, «il mio corpo è mio biglietto da visita» come dicono spesso. Milano fa passare come normali delle mutazioni che stanno accadendo e che in provincia farebbero scandalo: a Reggio Emilia se vedono un uomo con una gonna ne parlano per una settimana, qui è normale.

Ha dichiarato che questo sarà il suo ultimo romanzo. Perché ha sentito la necessità di dirlo?

Perché mi è costato molto far morire Augusto, il mio alter ego, e ora mi sento svuotato, non so chi scegliere come protagonista di un prossimo romanzo. Dovrei fare forse un romanzo davvero in terza persona, dove io non c'entro più nulla, ma non so se ne sono capace. Ho detto che è il mio ultimo romanzo ma non è la mia ultima opera di letteratura, ora ho voglia di fare degli ibridi, quello che i Wu Ming chiamavano «oggetti letterari non identificati». Sto finendo le bozze di un libro per Feltrinelli che uscirà a ottobre col titolo *C'era una volta il corpo* e che inizia con una cosa autobiografica per poi diventare un saggio e finisce con un poemetto di cinquanta versi.

Con la sua curiosità per il contemporaneo, potrebbe scrivere di qualunque cosa, da Fedez alla Schlein fino a TikTok.

Dovrebbe far scattare dentro di me un ritmo, altrimenti non mi interessa. È successo anche che

«Se fai un libro pensando che abbia un **messaggio positivo**, o sei scemo o vuoi essere molto letto.»

ci fosse una storia che mi muoveva qualcosa, ma ci aveva già pensato qualcun altro prima: quando ho letto dell'omicidio di Luca Varani ho sentito che era una storia per me, poi mi hanno detto che Nicola Lagioia se ne stava occupando per *La città dei vivi* e ho rinunciato, anche se sapevo che scrivendone avrei scoperto qualcosa di me.

Le guarda le classifiche e le vendite dei suoi libri?

No, mai. Non più. In genere i miei libri, tranne quello che ha vinto lo Strega (*Resistere non serve a niente*), riescono a coprire a stento gli anticipi che mi danno. È come se i soldi del libro li avessi già presi prima.

Non le dà fastidio vedere in top 10 libri romanzi d'amore consolatori, spesso scritti male?

No, perché fanno un altro mestiere.

Sono scrittori anche loro...

Sì, ma scrivono perché vengano letti dalla maggior parte dei lettori possibile. È un problema che non mi sono mai posto. Se fai un libro pensando che abbia un messaggio positivo, o sei scemo o vuoi essere molto letto, ed è quello il messaggio positivo. Se devo dire la verità, quello che mi ha disturbato è che i miei libri siano così poco tradotti all'estero. Ma, su questo, c'è anche il fatto che la mia lingua non è facilmente traducibile, ha molti livelli, tra il gergale e il poetico. Anche Gadda per la stessa ragione è tradotto pochissimo.

Ho letto più di una volta, accostato al suo nome, «il più grande romanziere italiano». Le fa piacere questo riconoscimento?

Sono cazzate, spesso sono amici che lo dicono.

Che scrittori italiani contemporanei le piacciono?

Starnone, Trevi, Piperno, Mari soprattutto quando

scrive cose personali, mi è piaciuto molto *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi.

In «I figli sono finiti» Augusto parla del premio Strega 2023, pronosticando la vittoria di Ada D'Adamo sulla scia di un «effetto Murgia». I libri della cinquina di quest'anno li ha letti?

Solo quello di Chiara Valerio che me l'ha mandato perché ci conosciamo. Mi sono ritirato dagli Amici della domenica proprio per non doverli leggere. Però stranamente quest'anno mi hanno invitato nonostante abbiano ridotto il numero degli invitati. Mi dicono che vincerà una donna, e sarà così per ancora due o tre anni, e poi finito un ciclo si tornerà a un regime normale*.

E il suo di Strega come lo ricorda?

Penso che me lo abbiano dato per uno dei miei libri meno riusciti, forse era alla carriera, forse quell'anno doveva toccare a Rizzoli.

Se non la gratificano i premi o i complimenti, cosa la gratifica da scrittore?

Il giudizio di alcuni critici e la speranza che quando sarò morto qualcuno li leggerà ancora, magari in una raccolta.

* A seguito delle polemiche nate da una risposta data nell'intervista, Walter Siti ci tiene a precisare più esaurientemente il suo punto di vista: «Viviamo in una società che accetta ancora la disparità di genere e mi è evidente la necessità di riportare l'attenzione sui libri scritti da scrittrici. Il mio augurio è che nella società del futuro si possa tornare a concentrarci sull'opera letteraria indipendentemente dal genere, dall'orientamento sessuale o dall'etnia di chi l'ha scritta».

Simonetta Sciandivasci

«*Mi impegno a lottare per le donne, vedo ancora ragazze sottomesse.*»

«La Stampa», 6 luglio 2024

Intervista a Donatella Di Pietrantonio, vincitrice del premio Strega: «L'aborto è un diritto. Gli obiettori vanno regolamentati».

Donatella Di Pietrantonio sale sul palco del Ninfeo, giovedì sera, a Roma, per ritirare il premio Strega, che ha vinto con il romanzo *L'età fragile* (Einaudi), beve il liquore come vuole la liturgia, fa i suoi ringraziamenti, trattiene la commozione, saluta, sembra stia per congedarsi e invece dice: «Userò la mia voce in difesa dei diritti delle donne per i quali la mia generazione ha lottato e che ora non sono più scontati». «Non avevo preparato nessun discorso, sono scararmantica. Quando sono salita sul palco mi è venuto in mente che avere una voce e degli spazi importanti da cui parlare è un privilegio che non va sprecato» dice Di Pietrantonio al «La Stampa». Tre anni fa, finalista con *Borgo sud*, era salita sullo stesso palco con la scritta #ddlZan sul palmo della mano.

Il suo trionfo, salutato con entusiasmo pieno da lettori e addetti ai lavori, è anche il primo grande successo del nuovo assetto in Einaudi, con la direzione editoriale di Paola Gallo e la guida della narrativa italiana affidata a Angela Rastelli.

Giovedì, mentre il Ninfeo si preparava alla cerimonia finale del premio, a Roma, Gianluca Molinaro di 53 anni, ha ucciso l'ex compagna e madre di suo figlio, Manuela Petrangeli, sparandole per strada, con un fucile a canne mozzate, in pieno giorno.

L'età fragile racconta Amanda e Lucia, una madre e una figlia che non sono mai state vicine e a un

certo punto si perdono, dopo si riacciuffano e lo fanno soprattutto per sorellanza, riconoscimento di un trascorso comune, prima dentro e dopo fuori da un precipizio, due donne che appartengono a un piccolo paesino dell'Abruzzo dove, molti anni prima, delle ragazze molto giovani sono state uccise. È una storia che non conoscono entrambe, non da subito.

Una delle cose che il suo romanzo racconta è il modo in cui i femminicidi condizionano per sempre la vita delle comunità in cui avvengono: è come se propagassero un'ombra. Cosa sbagliamo nel contrasto alla violenza sulle donne?

Non c'è un'unica risposta: la società è molto variegata e generalizzare genera stereotipi. La mia impressione, comunque, è che non riusciamo ad arrivare in molte anse, in certe vite, il dibattito sul tema è molto alto, molto evoluto, ma questo lo rende inaccessibile per molte parti di questo paese, molte fasce sociali, che non riusciamo a coinvolgere. Questo è un problema epocale: ci manca ancora un potere di penetrazione in certi ambiti, in certi strati della società. Durante il tour dello Strega, alcune settimane fa, eravamo nel centro di una città, in piena movida, e mi sono sorpresa a notare degli atteggiamenti reciproci tra ragazze e ragazzi di totale accettazione di una disparità nel rapporto. Vedevo ragazze

sottomesse, soggiacenti a ragazzi che nella postura, nella andatura, nell'incedere, nel modo di toccarle e abbracciarle, mostravano e ostentavano un senso di possesso. E le ragazze aderivano, entusiaste. Mi si potrebbe dire che il mio è stato uno sguardo fugace e superficiale, che io non conosco quei ragazzi, ma sono convinta di cosa ho avvertito: il linguaggio non verbale è spesso più diretto ed efficace di quello che raccontiamo con le parole. Del resto, le statistiche, i dati, la cronaca lo dimostrano: la possessività e la gelosia sono considerate dai giovani delle prove d'amore.

Crede che abbia a che fare con il desiderio di autoritarismo che si è visto anche in molte elezioni? Crede, in sostanza, che la libertà non sia più ambita e abbia, invece, deluso?

Mi sembra di vedere, e mentre glielo dico ho i brividi, che sempre di più la libertà fa paura perché porta spesso alla solitudine. Nel mio romanzo, Amanda, la giovane protagonista, scappa da Milano, la città dove aveva scelto di trasferirsi, per essere libera, perché in quella città e nella sua libertà non ha trovato accoglienza, comprensione, umanità. E allora c'è un ripiegamento all'indietro: lei torna al niente che aveva voluto lasciare, perché quel niente le sembra più rassicurante.

La gelosia è rassicurante?

Certamente il fidanzato geloso sembra anche protettivo, ma soprattutto può essere un rinforzo nella costruzione ancora incompleta o debole dell'identità femminile, specie tra adolescenti, che facilmente sono portate a pensare: è geloso quindi io valgo; mi ama quindi io sono degna d'amore.

Perché parliamo più di educazione affettiva dei ragazzi che delle ragazze, se le ragazze cascano ancora in questi schemi?

Io posso solo riferirle una difficoltà generazionale propria delle madri della mia generazione: noi siamo state figlie di modelli familiari che abbiamo

«Non abbiamo arginato la nostra **incertezza**, siamo rimaste a vagolare tra un nuovo ancora da definire e un antico completamente da rifiutare.»

combattuto e non abbiamo mai più riconosciuto come validi. Ma aver invalidato i modelli precedenti non è stato sufficiente per costruirne nuovi, più sicuri. Non abbiamo arginato la nostra incertezza, siamo rimaste a vagolare tra un nuovo ancora da definire e un antico completamente da rifiutare. Ci siamo limitate a dire che ci mettevamo in discussione, ed è vero che lo facevamo, ma poi? Cosa abbiamo trasmesso?

Lei una volta ha detto che la cosa che di certo si trasmette tra madri e figlie sono le omissioni.

Ed è per questo che ai ragazzi dobbiamo onestà. Spesso le omissioni hanno un intento protettivo, ma è un falso mito: coprire qualcosa, non dire tutto ai figli per non ferirli, non produce una crescita. Mi ha molto colpita una mia paziente [Di Pietrantonio fa la dentista, Ndr] che per settimane ha cercato di non dire a suo figlio che era morto il loro cane, perché era certa che lui non lo avrebbe sopportato. In questo eccesso di protezione, vedo anche un bisogno degli adulti di tutelare loro stessi dal dolore dei figli, che è un dolore che ti torna addosso, ti dilania, ti perseguita con un senso spaventoso di impotenza. Nel momento in cui cerchiamo di coprire le brutture, poi, mostriamo una grande sfiducia verso le capacità dei ragazzi di affrontare il mondo e crederli incapaci, ci aiuta a sentirci eternamente indispensabili per loro.

La madre di Amanda però a un certo punto accetta la sua fragilità, i suoi insuccessi, tutto quello che non riesce a fare anche se ci si aspetta che lei sappia farlo perché è una madre.

Avevo a cuore questo punto: noi ci aspettiamo che i genitori sappiano fare tutto, e se non sanno farlo li giudichiamo smidollati inetti disattenti. Succede soprattutto alle donne, alle mamme. La genitorialità è per le nostre società una materia su cui non si può sbagliare, su cui avere dei dubbi è un fatto inconfessabile, e sulla quali, però, si viene lasciati completamente soli. Quando ad uccidere delle ragazze sono i loro ex fidanzatini, c'è un riflesso detestabile di condanna verso i loro genitori, mentre invece dovremmo sentirci immediatamente tutti responsabili. E agire di conseguenza.

Lei ha detto: «L'età fragile è il tempo in cui ci rendiamo conto di non poter e non voler corrispondere a quello che ci si aspetta da noi». Ha a che fare con tutto questo?

Certo. Mi interessa soprattutto che le donne si liberino dall'obbligo, spesso autoindotto, di mostrarsi capaci di tutto e anche migliori. Ci sono cascata anche io e mi sono fatta del male. Noi non possiamo fare tutto e pretendere di dimostrarsi abili a fare tutto e tutto insieme non produce emancipazione: è solo un delirio di onnipotenza. Ecco un principio che sarebbe bello insegnare nell'educazione affettiva: dire al proprio partner che non c'è bisogno di saper fare tutto. Mi crede se, all'inizio, quando vedevo donne più giovani chiedere aiuto e pretenderlo, ottenendo una separazione dei carichi molto più equa, mi infastidivo e lo trovavo esagerato e irrispettoso? E quando me ne sono resa conto, mi sono presa a schiaffi. Io, per imparare a chiedere e pretendere, ci

ho messo tutta la vita. E ancora non so se ci sono riuscita: so che, quando lo faccio, non mi sento mai in diritto di farlo e in dovere di provvedere da me.

Quali sono i diritti delle donne che vede in pericolo e a cui pensava nel suo intervento allo Strega?

Primo, quello all'aborto.

Lei è un medico. Crede che sia il momento di eliminare l'obiezione di coscienza?

No. Credo che sia un diritto da conservare e che sarebbe compatibile con il diritto di abortire se venisse regolamentato. Soprattutto, siccome vedo che i medici non obiettori subiscono spesso una sorte di stigma, penso che vada fatto con urgenza un lavoro culturale nelle scuole di specializzazione.

Il ricordo più bello che porterà con sé degli altri scrittori finalisti del premio?

Non sono in grado di scegliere: ne ho troppi. E allora le dico il più recente: Raffaella Romagnolo, poco prima della cerimonia, mi ha portato una crema colorante per ritoccare i capelli. Avevo cercato un parrucchiere per ore, senza esito. La mattina dopo, quando ho visto la crema sul mio tavolo in albergo, sono stata invasa da una nostalgia indicibile per questo gruppo che siamo stati, un gruppo messo insieme dal caso, e che però ha scoperto di stare bene insieme spontaneamente e anche di voler stare bene insieme, di divertirsi, giocare, regredire a ragazzini delle medie.

«Noi non possiamo fare tutto e pretendere di dimostrarsi abili a fare tutto e tutto insieme non produce emancipazione: è solo un delirio di onnipotenza. Ecco un principio che sarebbe bello insegnare nell'educazione affettiva: dire al proprio partner che non c'è bisogno di saper fare tutto.»

Donatella Borghesi

Trame d'amore

«Il Foglio», 6-7 luglio 2024



Le più giovani impazziscono per il romance. Un modo per esorcizzare le brutture che affrontano ogni giorno, come il linguaggio sessista e il body shaming

«Quanti romance puoi vivere in quattro settimane?» Così recita il claim della campagna delle librerie Feltrinelli per l'estate. Segno che il romance – genere letterario che spopola tra le giovanissime della generazione Z – è entrato ormai nei canoni. E sembra avere anche un valore in più: lo vivi, lo fai tuo, si intreccia alla tua vita. Aiuta a vivere, sembrano dirci le ragazze coinvolte in questa passione che si traduce in passaparola, gruppi di lettura, partecipazione alle piattaforme che raccolgono i best seller ma anche i libri autoprodotti, che poi a loro volta vengono acquistati dalle case editrici. Sì, perché le ragazze non solo leggono, scrivono: hanno imparato a farlo sui social, nei blog. Scrivere sembra diventato facile, accessibile, è l'evoluzione del diario personale, che incontra quello della moltitudine delle altre follower. Un fenomeno sociale e editoriale nato dopo la prigionia forzata del covid, quando il piccolo schermo del cellulare era l'unico mondo percorribile. Oggi il fenomeno è così diffuso da essersi meritato uno spazio al Salone del libro di Torino 2024. I numeri sono impressionanti: l'hashtag #BookTok ha avuto 138 miliardi di visualizzazioni a livello mondiale, 2 miliardi per #BookTokItalia. E «Robinson», il supplemento culturale di «la Repubblica», ha dato spazio all'operazione: una gara tra i giovani lettori per individuare il libro più amato, e

pubblicare la propria recensione. Una comunità che ha avvicinato alla lettura i giovanissimi, una scelta che di fatto premia soprattutto le scrittrici del genere, che riescono a restare in classifica dei libri più venduti per anni, come è successo con *Fabbricante di lacrime* a Erin Doom, pseudonimo di un'italianissima ragazza, o l'americana Colleen Hoover, la regina del genere. Ma come mai le nostre ragazze Z sono diventate consumatrici entusiaste di questo tipo di narrativa, che a noi ragazze del secolo scorso sembra una stranezza frutto dei social e dell'industria editoriale in crisi? E se fosse un ritorno al passato, un rituffarsi nella melassa del sentimentalismo? Oppure un andare oltre il femminismo, ormai assimilato? Ma le due cose possono stare insieme? Ci provo, a rispondere: offrono una trama semplice che ruota attorno all'amore e alla confusione dei sentimenti, insieme alla rivendicazione dei sogni e alla lotta per realizzarli, alla fiducia nel superare gli ostacoli, alla speranza di un lieto fine. Bingo. Vogliono almeno nella lettura trovare tutto l'ottimismo possibile per esorcizzare i mostri che devono affrontare ogni giorno quando escono di casa: il linguaggio sessista, le molestie per strada, il body shaming, l'incubo della pillola dello stupro, ovvero la suprema perdita di coscienza e di identità. Vogliamo che l'amore non ci faccia male, sembra il messaggio che ci lanciano. E

per dirlo recuperano il più antico modello di letteratura femminile.

Romance infatti non vuol dire «romanzo», che in inglese si chiama *novel*, ma narrazione prettamente sentimentale, possibilmente a lieto fine. Una distinzione che risale indietro nel tempo, se è vero che se ne era già occupato il grande narratore di storie epiche Walter Scott, quando nel 1815 era uscito *Emma* di Jane Austen, per molti l'eccelsa antenata del romance. D'altra parte l'assonanza della parola porta inevitabilmente al romanticismo. E qui si affaccia il tema controverso della scrittura femminile in senso lato. Non a caso proprio con il boom del romance si è aperta l'eterna querelle su che cos'è la scrittura femminile e che rapporto ha con la letteratura, accademica o meno (ricordiamoci sempre di quando Elsa Morante e Natalia Ginzburg non volevano essere chiamate scrittrici ma scrittori per timore di essere discriminate...). La miccia l'ha accesa la rivista on line «doppiozero», con un [articolo](#) di Gianni Bonina dal titolo *Il grado zero del romance*. La sua analisi parte dalla considerazione che nelle classifiche dei libri più venduti restano per mesi e mesi titoli di autrici – cita come caso esemplare *La portalettere* di Francesca Giannone, perdipiù al suo esordio – che hanno un impianto sentimentale: «Una volta detto intimista o intimo, per distinguerglielo dallo storico e dal sociale, il romance mutua soprattutto il romanzo rosa e si connota oggi per il suo target palesemente femminile. Di qui la tendenza che si sta facendo strada di una narrativa italiana di genere prodotta da donne e a loro destinata [...]. Vuoi vedere che il segreto del buon romanzo era proprio là dove la tradizione teneva separati i

«Il romance mutua soprattutto il [romanzo rosa](#) e si connota oggi per il suo target palesemente femminile.»

generi?». Pur considerando le autrici «le regine della narrativa del nostro tempo», e pur riconoscendo la sovversione creativa da loro operata dei canoni letterari – con memoir, autofiction e la mescolanza di narrativa e saggistica –, il critico mette insieme forse un po' troppi nomi, addirittura l'intoccabile Elena Ferrante. Tanto da suscitare l'ira delle scrittrici, per tutte Giulia Caminito, tra le nostre giovani autrici più talentuose. «Le donne non sanno scrivere d'altro che d'amore, per fortuna» è stata la sua risposta [pubblicata](#) su «Letterate Magazine». «Il mal d'amore non va confuso con il semplice anelito all'altro, con la ricerca dell'amore romantico, con la voglia di unirsi a un uomo, ma va letto come bisogno sociale, bisogno che le donne hanno avuto e ancora oggi hanno culturalmente e socialmente di essere amate, di essere riconosciute, di essere soggetti in quanto amate» scrive Caminito. «La donna ha sofferto per secoli di un posizionamento sociale non solo svantaggioso ma anche violentemente escludente, in cui la relazione con l'uomo spesso era l'unica fonte di visibilità possibile. Se eri amata, allora esistevi. Non è questo che ci racconta Jane Austen? Non è questo che ci racconta Alcott, non è questo che ci racconta Katherine Mansfield quando parla della galera che era il matrimonio borghese e ci fa apparire le sue donne tragicamente felici perché amate e poi tragicamente infelici perché abbandonate o tradite? Non è questo che racconta con grande precisione proprio Elena Ferrante nei *Giorni dell'abbandono*?»

L'avvocato Agnelli diceva che «si innamorano solo le cameriere». Questo la dice lunga sulla considerazione dei maschi alfa di tutti i tempi sulla presunta e per loro molesta sentimentalità strabordante delle donne. E di conseguenza sulla scrittura femminile, che appunto i sentimenti esalta, enfatizza. Tanto da essere considerata per secoli letteratura di serie B, a prescindere dal suo eventuale valore. Da guardare con benevolenza, visto che non sia mai che diventi una gallina dalle uova d'oro. Se c'è un dato di realtà è che il mercato editoriale oggi è sostenuto principalmente dalle donne. Che leggono molto più degli



uomini, e leggono anche i libri scritti dai maschi, cosa che non può dirsi reciproca. E scrivono e scrivono, corteggiate, cercate e sostenute dalle case editrici. La tendenza inarrestabile da anni si è riversata anche nei premi letterari: nelle ultime edizioni dello Strega, giusto per citare il più importante, nella cinquina prevalgono i titoli a firma femminile, anche quest'anno tre su cinque.

Ma proviamo a vedere cosa c'era prima del romance. Nell'Ottocento c'erano i manuali di buone maniere per giovinette (ma di nascosto piangevano Madame Bovary e Anna Karenina e si identificavano in *Piccole donne* e le eroine di Charlotte e Emily Brontë), poi con il Novecento trionfa il «rosa», in Italia insuperabile Liala. Nel secondo dopoguerra appaiono i fotoromanzi – perfino «NoiDonne», lo storico mensile delle donne di sinistra, dopo lunghe discussioni (c'era chi li considerava «per servette») li aveva addirittura prodotti, come racconta Gisella Modica nel

bel **pezzo** *Il sogno d'amore* pubblicato su «Letterate Magazine». Poi a rinverdire il «rosa» sono arrivati i multinazionali Harmony, che hanno rappresentato a lungo lo zoccolo duro del romanzo sentimentale, sdoganando il sesso. Dagli Stati Uniti e dalla Gran Bretagna nei globali anni Novanta appaiono i chick lit (anche qui il linguaggio non è certo benevolo, *chick* sta per «pollastrella»), contemporanei dell'ondata *Sex and the City*, che sanciva la libertà sessuale, la rottura del soffitto di cristallo, la complicità femminile. Due nomi per tutte Sophie Kinsella e Edith Fielding, l'inventrice di Bridget Jones. Oggi editoria, cinema e soprattutto le serie tv delle grandi piattaforme – vediamo in questi giorni il successo di *Bridgerton* – si omologano al nuovo sentire delle donne.

Ritorniamo alle nostre ragazze postromantiche, le ragazze che giustamente amano esibire la loro libertà. Le ragazze dai lunghi capelli, le unghie finte dipinte come piccole opere d'arte, il piercing all'ombelico e

i calzini con le ciabatte. Le ragazze che con i ragazzi vivono una fluida parità, che impugnano il megafono alle manifestazioni, che vivono un corpo a corpo con sé stesse per tirare fuori tutta l'autostima possibile e non cadere in depressione, visto il futuro così incerto che le aspetta. Ho provato a leggere un «loro» romance. Me lo sono trovato in casa, portato da mia nipote. È *It ends with us. Siamo noi a dire basta*, di Colleen Hoover, edito da Sperling & Kupfer, best seller assoluto, pubblicato in ventinove paesi e presto anche un film. Un tempo si sarebbe detto un romanzo a tesi. Oggi lo definirei un romanzo pedagogico, perché vuole indicare la strada «giusta» per star bene con sé stesse e tutelare la propria libertà. La protagonista Lily Bloom ha avuto un pessimo padre, non è riuscita nemmeno a pronunciare per lui l'orazione funebre, cosa che la madre le rimprovera. Dopo un primo amore, incontra un affascinante e ricco neurochirurgo (chissà perché sempre in divisa da sala operatoria), ma allergico alle relazioni. Riesce a conquistarlo e a sposarlo. E anche ad aprire un negozio di fiori, il suo piccolo sogno. Ma, ma... Lui non è il devoto marito che sembra, esplose impreveduta la violenza. Con scuse reiterate e accolte, lui la ama, certo. Non è facile per Lily uscirne, ma ce la fa. È una storia esile e molto prevedibile, con tutti gli stereotipi al posto giusto e una narrativa a colpi di scena soft. L'obiettivo dell'autrice è far riconoscere la lettrice nella protagonista, sui temi obbligatori di oggi. Senza ricorrere al detestato politicamente corretto, come non parlare di amori tossici, di maschi violenti, della loro incapacità di superare i classici ruoli? Ma arrivati all'ultima pagina ti chiedi cosa resta delle complessità di una storia. Quelle complessità che devono rimanere aperte, che stupiscono, animano e nutrono. La letteratura non ha il compito di rassicurare, ma di aprire finestre, anche problematiche, disturbanti. Come hanno fatto e continuano a fare le grandi scrittrici. Letteratura e rosa, qual è il confine? Proviamo a parlarne con la critica letteraria Liliana Rampello, studiosa di Virginia Woolf e di Jane Austen. A quest'ultima

ha dedicato il saggio *Sei romanzi perfetti* (il Saggiatore) e ha curato il Meridiano Mondadori con i suoi primi tre romanzi, a cui seguirà presto il secondo. «Sfatiamo il mito del lieto fine dei romanzi di Austen. Il compimento della trama permette lo scorrere della narrazione, ma il tema autentico e originale è quello della formazione di una giovane ragazza, che passa da una vera e propria analisi e autoanalisi dei sentimenti, alla luce delle condizioni economiche e sociali del suo tempo. Jane Austen, con intelligenza lucida e arguta, legge in profondità le dinamiche di classe e dei rapporti tra uomini e donne, e orchestra la sua trama in ragione sì dell'amore (e del matrimonio), ma inteso non come un semplice sentire, una passione, ma come un complesso di emozioni che entra in gioco con tutte le altre relazioni. Interpretare il proprio tempo significa in Austen – come in ogni grande artista – intuire quasi profeticamente molti dei cambiamenti in essere, anche se nascosti. E qui c'è il nodo fondamentale, la differenza tra un buon artigianato narrativo e la potenza stilistica della scrittura letteraria, cosa che vale anche per le categorie di genere.» E i romance, che posto occupano? «Se sono un accesso alla lettura, sono un bene. Ben venga se questa narrativa aiuta a uscire dagli amori tossici, ma attenzione agli stereotipi: la letteratura, la scrittura autentica cerca, interroga, non conferma la realtà, ne agita le acque in profondità, ci trasforma.» E se l'autotrasformazione fosse non solo nella lettura ma anche nella scrittura? È questa forse la grande novità del romance bifronte, di fatto il suo futuro. La esprime bene ancora Giulia Caminito, in un frammento sui social: «Io a vent'anni di romance ne ho scritti vari, mai pubblicati, e mi sono divertita parecchio. Lo rifarei. Lo rifarei perché mi sento stanca e insofferente al dovermi sempre preoccupare di essere considerata abbastanza valida letterariamente, a sufficienza impegnata, tanto ben posizionata, soprattutto in quanto donna. Ho sempre scritto quello che mi andava di scrivere, spesso per solitudine mi sono fatta compagnia con le mie storie. Mi hanno salvata e mi salvano. *Il romance è morto, evviva il romance!*».

Concetto Vecchio

«*Con Meloni tornano gesti neonazisti e io vengo accusato di un reato d'opinione.*»

«La Repubblica», 7 luglio 2024

Dialogo con l'intellettuale Luciano Canfora

Luciano Canfora, 82 anni, insigne grecista, molti la ritengono un cattivo maestro.

Pazienza. Evidentemente devo imparare ancora un po' più di greco.

Il 17 ottobre inizia il processo per la presunta diffamazione a Giorgia Meloni. È preoccupato?

No. Piuttosto sono stupito nello scoprire che esiste ancora il reato di opinione.

L'ha definita «una neonazista nell'animo».

Neonazista è una categoria politica, non un insulto.

I nazisti si sono macchiati di genocidio.

Ma io non ho detto che è nazista. I neonazisti sono quelli che si richiamano ad alcune ideologie, come la sostituzione etnica paventata dal ministro Lollobrigida, oltreché dal *Mein Kampf*.

Fino a che punto può spingersi un intellettuale?

Forse dieci anni fa non sarebbe successo. Oggi prevale una grande pruderie linguistica.

Siamo dentro un inedito?

Prenda l'inchiesta di «Fanpage». Le derive naziste ci sono sempre state, solo che con questo governo è diventato lecito esibirle. L'ha ricordato Segre. E io concordo.

Era mai stato querelato?

Una volta, da Giulio Caradonna, il missino. Sul «Corriere» lo avevo definito «un ex picchiatore fascista». In tribunale l'avvocato Fausto Tarsitano produsse un libro nel quale Caradonna si vantava di avere distrutto la libreria Rinascita di Roma. Venni assolto.

Con Meloni ha avuto contatti?

No. All'udienza predibattimentale il suo avvocato ha detto che io sono uno stalinista, e siccome Stalin era un criminale notorio, io dovrei essere condannato, suppongo per la proprietà transitiva.

E il pubblico ministero?

Ha detto che c'è un'aggravante perché la mia frase è stata pronunciata in una scuola.

Che giorno era?

Il 12 aprile 2022. Sarei dovuto andare in Ticino a parlare di Dante, e invece mi lasciai convincere a partecipare alla presentazione del libro di Sara Reginnella sui crimini ucraini nel Donbass al liceo Fermi di Bari.

Chi ha diffuso la sua frase?

Non saprei. Tre minuti dopo era già sui social. Con Crosetto che mi insultava e la Meloni che

annunciava: «Una querela non gliela toglie nessuno». Il pm ha sottolineato che la preside ha preso subito le distanze.

È stupito?

Beh, sì. Perché io ricordo che mi ha rincorso per ringraziarmi entusiasta della mia lectio. Don Abbondio era un grande italiano.

La premier ha chiesto un risarcimento di ventimila euro.

Berlusconi a Laterza chiese un milione, vedo che l'onorevole Meloni è più asciutta.

Come spiega il successo in libreria del suo libro «Il fascismo non è mai morto»?

Perché la frase di Gobetti sul fascismo come autobiografia della nazione contiene più di una verità.

Il fascismo ci appartiene?

Lo abbiamo inventato noi.

Come lo definirebbe?

Il filosofo Jason Stanley vede nel rancore di chi si contrappone a chi ti porta via qualcosa la radice del fascismo: negli anni Trenta gli ebrei e i comunisti, oggi i migranti.

Ma una democrazia governata dall'estrema destra non è fascismo.

Però è opportuno occuparsene sin d'ora, cogliendone i pericoli, e discutendone senza impazienze moralistiche. La critica è più utile della retorica.

Il premierato che rischi implica?

Se passa ci sono le premesse per altri cinque anni come questi.



Il suo antifascismo nasce in famiglia?

Mio padre era affiliato a Giustizia e Libertà. I fascisti lo mandarono in Calabria nel 1942, quando sono nato io. L'anno dopo, il 28 luglio 1943, era nel corteo che in via Niccolò dell'Arca a Bari chiedeva la liberazione dal carcere dei detenuti politici, tra cui Guido Calogero, il suocero di Ugo La Malfa.

Cosa accadde?

Dalla federazione fascista spararono sulla folla. Ci furono ventotto morti. Mio padre rimase gravemente ferito. Si salvò soltanto grazie a un amico imprenditore, Girolamo Lo Priore, che ebbe la prontezza di adagiarlo su un carrello dell'immondizia e portarlo in tempo in ospedale.

Che facevano i suoi?

Mio padre insegnava storia e filosofia al liceo Orazio Flacco. Mia madre greco e latino nello stesso liceo.

Che educazione ha avuto?

Di sprone alla critica. Mio padre a dodici anni mi suggerì di leggere *La rivoluzione francese* di Albert Mathiez.

E lei che padre è stato?

Non predicatore. Ho cercato di fornire un esempio. Molti trattati di pedagogia si potrebbero ridurre a poche pagine se i genitori dessero l'esempio.

Con sua moglie quando vi siete conosciuti?

Studiavamo filologia classica. Era il 1960. Otto anni dopo ci siamo sposati.

«La critica è più utile della retorica.»

Siete diversi?

Io tendo alla freddezza, perché penso, come Seneca, che l'ira sia una forma transitoria di pazzia. Lei ha una reattività più forte. Ho imparato tantissimo da lei.

Cosa fanno i suoi figli?

Insegnano all'università: Irene, 54 anni, diritto agrario comunitario, Davide, 51, letteratura italiana.

Non vedo un pc sulla sua scrivania.

Non so usarlo infatti.

E come scrive i libri?

A mano, con la stilografica.

Dove andrà in vacanza?

Me ne starò qui a scrivere.

Ma lei lavora sempre.

Diceva Croce: mi riposo cambiando lavoro.

Non fa vita sociale?

No. Vado a letto ogni sera alle 22,35.

Spaccate?

Sì, e mi sveglio ogni mattina alle 5,10. C'è tanta luce, d'estate, da qui vedo il mare. Ho tutto quello che mi serve per lavorare.

«Il filosofo Jason Stanley vede nel **rancore** di chi si contrappone a chi ti porta via qualcosa la radice del fascismo: negli anni Trenta gli ebrei e i comunisti, oggi i migranti.»

Alessandra Rotondo

La travolgente ondata delle librerie rosa negli Stati Uniti

«Giornale della Libreria», 9 luglio 2024

Negli Stati Uniti sono ormai parecchie le librerie specializzate in romance, una rivoluzione culturale nel modo di pensare e parlare di questo genere

Il romance è il grande fenomeno editoriale degli ultimi anni: ha conquistato le vette delle classifiche, si è imposto nei trend dei social e del BookTok, ha fatto nascere e portato al successo nuove realtà editoriali e spinto case editrici di ogni tipo a interessarsi al genere, dedicandovi collane e imprint. Soprattutto, il romance e le sue molte declinazioni hanno fidelizzato alla lettura un pubblico nuovo, tendenzialmente molto giovane. Ancora più femminile che maschile, è vero, ma in maniera meno definitiva di un tempo. Un pubblico nativo digitale che ha però rinegoziato la sua relazione con l'oggetto libro, riportandolo al centro: lo brama di carta, lo mostra su TikTok, lo colora di post-it, lo custodisce sui propri scaffali. E su quelli della libreria va a cercarlo, in pieno sole: perché da guilty pleasure inconfessabile, la lettura di romance è diventata un'attività molto più che socialmente accettabile: identitaria, relazionale, addirittura cool.

Se in Italia il romance guadagna – oltre a vette delle classifiche e palinsesti social – vetrine ed espositori in bella vista nelle librerie generaliste, dall'altra parte dell'oceano addirittura ne aprono di specializzate, verticalmente dedicate al genere.

Fino al 2022 negli Stati Uniti erano solo due le librerie che vendevano esclusivamente romanzi rosa: The Ripped Bodice a Culver City, California, e Love's Sweet Arrow a Chicago, nell'Illinois. Oggi il conto

arriva almeno a venti. C'è la Tropes & Trifles di Minneapolis, Minnesota; Grump and Sunshine a Belfast, nel Maine; Beauty and the Book a Anchorage, in Alaska; Lovebound Library a Salt Lake City, nello Utah; Blush Bookstore a Wichita, Kansas, giusto per citare le più importanti.

E altre ancora sono in arrivo: come la Kiss & Tale di Collingswood, New Jersey; The New Romantics a Orlando, in Florida; la Grand Gesture Books di Portland, Oregon, una libreria on line che si sta trasferendo in un negozio fisico.

Così l'estate scorsa, racconta «The New York Times», quando Mae Tingstrom ha avuto l'idea di aprire una libreria specializzata in romance a Ventura, in California, la prima cosa che ha fatto è stata una ricerca on line per vedere se ce ne fosse già una dalle sue parti. Ha trovato The Ripped Bodice di Culver City, che stava andando così bene da espandersi con una seconda sede a Brooklyn.

L'informazione non l'ha scoraggiata, suggerendole anzi che se l'esercizio commerciale godeva di tanta buona salute, ci doveva essere spazio sufficiente anche per una libreria concorrente. Così a febbraio ha aperto a Ventura la sua Smitten Bookstore, a un centinaio di chilometri da Culver City.

Nei mesi successivi, la Smitten è diventata un vivace centro di aggregazione per le lettrici e i lettori di

romance, con reading, firmacopie, letture di tarocchi, book club e serate di giochi e intrattenimento. A volte, racconta Tingstrom, i clienti si rivolgono a lei con richieste molto specifiche: «Mi piace il fantasy, voglio leggere una storia queer, voglio che venga rappresentato un personaggio di una cultura diversa dalla mia e voglio che la storia sia il più oscena possibile». E hanno ritmi di lettura molto sostenuti: «Ho clienti abituali che vengono un paio di volte alla settimana, e a ogni visita acquistano un paio di libri». Se un tempo quella dei romanzi rosa era una nicchia negletta dalla libreria indipendente, che soddisfaceva i suoi bisogni di lettura in canali minori come l'edicola, o negli scaffali impersonali delle grandi superfici dedicate all'intrattenimento, oggi lettrici e lettori di romance cercano e ottengono il consiglio dei librai e soprattutto delle libraie indipendenti. Negli Stati Uniti, infatti, le librerie specializzate in romance nate negli ultimi anni sono in gran parte di proprietà di donne e gestite da donne. Le donne, d'altronde, costituiscono anche la maggioranza delle acquirenti di questi titoli negli Usa, che sono passati

dai 18 milioni di copie vendute nel 2020 ai circa 40 milioni del 2023.

«È avvenuta una vera e propria rivoluzione culturale nel modo in cui pensiamo e parliamo del romance» ha raccontato sempre a «The New York Times» Becca Title, ex avvocatessa difensora dell'immigrazione e proprietaria di Meet Cute, una libreria specializzata di romanzi rosa di San Diego. «Sempre più persone si rendono conto, non solo, che il romance vende e che ha un valore di mercato notevole, ma anche che ha un intrinseco valore artistico e culturale.»

Autrici come Sarah J. Maas, Emily Henry, Colleen Hoover e Rebecca Yarros dominano le classifiche dei best seller: 6 dei 10 autori di narrativa più venduti negli Stati Uniti quest'anno sono scrittrici di romance. D'altronde in Italia, nel 2023 – ne scrivevamo sul «Giornale della Libreria» di maggio – ventisette dei cento titoli di narrativa italiana più venduti appartenevano al genere romance, per un totale di otto autrici coinvolte, capeggiate da Felicia Kingsley che di titoli in classifica ne aveva ben dodici.

Gli editori ci puntano; accolgono il romance nei



loro cataloghi, creano marchi dedicati, corteggiano le autrici autopubblicate con consistenti anticipi. Librai e librerie fanno lo stesso.

Leah Koch, coproprietaria di The Ripped Bodice, la prima libreria di romanzi rosa aperta negli Stati Uniti, nel 2016, ricorda di aver cercato invano i romanzi rosa nelle librerie, da adolescente. La sensazione di essere stata una lettrice «trascurata» è parte di ciò che l'ha spinta, con la sorella, ad aprire una libreria specializzata. Le vendite del genere romance hanno iniziato a crescere durante la pandemia, quando le persone hanno riscoperto la lettura e una buona parte ha deciso di rivolgersi al rosa per evadere dal contesto opprimente dell'emergenza sanitaria (una regola del genere è che le storie finiscono quasi sempre con un «happily ever after», vale a dire con un lieto fine). Anche l'arrivo di BookTok ha fatto la sua parte.

Ora, scrivono a «The New York Times», i romanzi d'amore sono in primo piano nelle vetrine di Target e Barnes & Noble. Le lettrici di romanzi rosa che un tempo acquistavano soprattutto ebook – più economici, più facili da consultare e forse più facili da nascondere – ora espongono i loro romanzi rosa sugli scaffali come fossero trofei. La rapida ascesa delle librerie specializzate ha dato agli appassionati del genere un nuovo punto di riferimento, un luogo accogliente in cui fare acquisti, confrontarsi e farsi consigliare. «Puoi entrare in una libreria di romance e la libraia ti chiederà: "Ti piacciono le storie spicy? Ti piace il genere storico?"» ha raccontato Jane Nutter, responsabile delle comunicazioni e del marketing presso la casa editrice Kensington. «Sapranno cosa vuoi e non ti giudicheranno per questo.»

Molti di questi negozi hanno un'estetica civettuola e sgargiantemente femminile: molto rosa, accentuato da cuori e motivi floreali, arricchito da iscrizioni e gadget che giocano sui principali tropi del genere: «Da nemici ad amanti», «vicinanza forzata», «amore proibito», «identità segreta»... E poi le librerie specializzate hanno tutti i sottogeneri di romance possibili: storici, lgbtq+, Ya, soprannaturali e romantici, a tema sportivo... Molti negozi hanno anche romanzi

autopubblicati, che di solito le librerie tradizionali non vendono.

Melissa Saavedra, proprietaria di Steamy Lit, una libreria di romanzi rosa a Deerfield Beach, in Florida, ha scoperto i romanzi rosa poco più di dieci anni fa, quando era in servizio nella Marina degli Stati Uniti come sottufficiale. La sua porta d'accesso al genere è stato il celeberrimo *Cinquanta sfumature di grigio* di E.L. James, che ha letto sul suo tablet quando era nella sua cuccetta sulla *Uss America*, una nave da assalto anfibia.

Dopo aver lasciato la Marina nel 2017, ha lavorato come agente di viaggio per squadre sportive. Quando il lavoro è andato a rilento durante la pandemia, le è venuta l'idea di lanciare The Steam Box, una scatola trimestrale in abbonamento contenente romanzi rosa abbinati a sex toy. Il progetto è decollato rapidamente. Saavedra, che è nata a Lima, in Perù, e si è trasferita nel sud della Florida all'età di dieci anni, ha fatto della promozione di storie e autrici romance portatrici di diversità etnica e culturale la sua missione.

Ha deciso di aprire una libreria quando si è resa conto che la sua comunità, Deerfield Beach, era un deserto per quanto riguarda l'offerta di libri romance, soprattutto di libri romance scritti da persone non bianche, che raccontano storie di persone non bianche. A febbraio, nel primo weekend di apertura di Steamy Lit – questo il nome della sua libreria – si sono presentate 500 persone e il negozio ha venduto 900 libri: da allora Saavedra ha ospitato più di 30 scrittrici. Da Steamy Lit i titoli sono organizzati con notevole fantasia ed empatia per il lettore e i suoi desideri. Si va dallo scaffale «more amor por favor», con la selezione di titoli in spagnolo, ai romanzi strappalacrime della sezione «in my crying era», fino alle storie più controverse e crepuscolari, etichettate come «morally gray» e «dark romance». Steamy Lit offre anche una piccola selezione di narrativa generale e saggistica per i rari clienti che non amano le storie d'amore. Lo scaffale che la ospita si riconosce dalla scritta «sono stato trascinato qui». È nascosto in un punto discreto, sul retro della libreria.

Alessandra Pigliaru

Temim Fruchter, la strana inquietudine di un desiderio intergenerazionale

«il manifesto», 11 luglio 2024

Intervista alla scrittrice statunitense, ebrea e queer,
sul suo esordio in cui ha attinto a figure del folklore
dalle fiabe che le raccontavano i genitori

Sulla strada di ritorno da Ropshitz, El posa una piccola pietra sul palmo della mano di Shiva spiegandole il significato della teoria dell'universo a blocchi. Passato e futuro stanno accanto al presente, poi c'è l'istante che svetta dallo scorrere e che accade. Illuminandosi, al tocco. Nell'esordio letterario di Temim Fruchter, *Città che ride* (Mercurio, traduzione di Gabriella Tonoli), lo spazio e il tempo sono categorie importanti e altrettanto cangianti. Come lo sono gli incontri, quando si depositano e disallineano le nostre origini.

Ebrea, queer, non binaria e antisionista – come lei stessa si definisce – Temim Fruchter consegna un romanzo insolito e commosso in cui la relazione, in particolare matrilineare, è il pungolo attraverso cui si dipanano gli anni e i segreti di una famiglia.

Tra folklore yiddish, mondo queer e spiritualità, «Città che ride», il suo romanzo, è una miscela indomabile di storie. Molti sono i livelli di lettura, il primo è la famiglia, la sua genealogia e le parole che spesso non si trovano per scoprirne la complessità.

Credo di aver voluto che il romanzo sembrasse un po' affollato e indisciplinato. Credo perché quando penso alle mie domande esistenziali, molte delle quali iniziano con la mia ascendenza e la mia famiglia, non c'è un vero modo per districarle da «tutto

il resto» dell'essere una persona e dell'essere vivi in questo mondo. Per quanto mi riguarda, una persona queer con una vita e una pratica spirituale, ho capito qualche anno fa che le domande che ho sulla provenienza di tutti noi e sulle cose nascoste sotto il nostro naso resistono al linguaggio. Sono domande che sento viscerali. Mi sembrano di orientamento verticale, radicate nel desiderio, nel corpo, in un immaginario generazionale a cui ho un certo margine di accesso. Ma non si sentono realmente «domandabili»; non a parole, almeno. Ho scritto questo libro per cercare un altro modo per chiederle.

Il legame tra Shiva Margolin e le sue antenate è l'amore; sembra più una domanda sull'amore e sulla guarigione. Da quale strana inquietudine sono assalite le creature del suo romanzo?

La strana inquietudine descrive molto di ciò che il desiderio queer può sembrare e sentire. La sensazione di essere sempre in movimento e di un desiderio che può spostarsi, espandersi e cambiare forma. L'idea di questo libro è nata da diverse circostanze, una di queste è stata guardare una vecchia foto di mia nonna e pensare che, secondo me, avrebbe potuto essere una donna queer. Non sto certo dicendo che lo fosse; sto semplicemente dicendo che se lo

fosse stata, probabilmente non lo avrei saputo. La queerness è così spesso nascosta, non codificata o cancellata nelle nostre storie ancestrali, eppure in *Città che ride* volevo che anche quelle generazioni sperimentassero un tipo di desiderio queer, anche se diverso dalle rappresentazioni più contemporanee. È qui, credo, che sorge la strana inquietudine. Mira desidera ridere, essere rumorosa. È altra e vuole essere vista, ma anche protetta. Syl desidera volare con gli uccelli. Anche lei vuole rimanere protetta, ciò tuttavia richiede di rinchiudere una parte di lei, quella che rimane verso il cielo. Sono strane inquietudini e strani desideri. Seguono questa linea ancestrale finché Shiva non si volta, per affrontarla frontalmente.

Lo spazio e il tempo sono categorie importanti nel suo romanzo e anche per Shiva: decide di andare fino a Varsavia per trovare l'aria di Ropshitz. E questo spostamento geografico le fa incontrare un altro aspetto della linearità temporale.

Non so molto di fisica quantistica, ma sono sempre affascinata da ciò che la scienza può spiegare al di là della nostra immaginazione. Il tempo e lo spazio sono più strutturati e misteriosi di quanto possiamo comprendere. Nel romanzo ho voluto fare leva su questo aspetto, per dire che anche se il tempo avanza, non è solo lineare. Voglio credere che possa essere stratificato, simultaneo e queer, e volevo che questo libro fosse un luogo in cui i teoremi della meraviglia potessero dimostrarsi veri. Così ho lasciato che il tempo diventasse tutte queste cose.

Altri protagonisti del suo romanzo sono le terre di mezzo e le creature soprannaturali, come il «dibbuk», che lei

«Volevo che questo libro fosse un luogo in cui i teoremi della meraviglia potessero dimostrarsi veri.»

ha ereditato dalla lettura dello scrittore e attivista russo Semën An-skij.

Sono cresciuta in una famiglia ebrea religiosa dove, dopo le lunghe cene festive del venerdì sera, i miei genitori ci raccontavano le fiabe. Quei racconti hanno formato il tessuto della mia immaginazione e la mia insistenza di sempre sul fatto che il confine tra il mondo conosciuto e quello meno conosciuto sia davvero molto sottile e talvolta sfocato. Per la stesura di questo romanzo non mi sono servita di specifiche fonti folkloristiche, ma ho attinto ai tropi e alle figure che ricordo essere comuni in quelle storie. Capre, demoni, arcangeli e visitatori misteriosi. Ho guardato a Marc Chagall e ho letto di Isaac Bashevis Singer e di sua sorella, Esther Kreitman. Ho letto l'avvincente storia della fanciulla di Ludmir, che era importante anche per An-skij. E, naturalmente, ho letto a fondo su An-skij e ho studiato il suo singolare questionario etnografico, che è anche presente nel libro.

Parliamo del «messaggero», questo essere che attraversa i secoli. Non ha un genere sessuale definito e sembra essere la metafora del piacere erotico. Non è l'angelo della Storia, ma ha bisogno di un destinatario. Come ha lavorato su questa figura?

È curioso che il messaggero sia nato da una mia fissazione per l'arcangelo Gabriele. Ho sempre amato Gabriele come figura, forse perché sono attratta dall'idea che il «messaggero» sia l'identità principale di qualcuno. Ho anche sempre pensato a Gabriele come a una figura non binaria. Quando ho iniziato a lavorare a questo romanzo, ho cominciato a sviluppare il folklore interno del libro, che sapevo si sarebbe basato sul trasporto di lettere, messaggi e carichi misteriosi. Mentre scrivevo, mi sono resa conto che il romanzo stesso poteva essere un messaggio che aveva bisogno di un messaggero. Ho affidato a questo personaggio l'intera storia, che a volte immagino come un ingombrante racconto popolare. Inoltre, mentre giocavo con il pensiero di questo motore del desiderio queer che si muove attraverso gli anni di una famiglia, volevo creare un essere mutevole, al

«Oggi penso alla grandezza e al volume della mia risata come a una parte del modo in cui mi muovo nel mondo come donna ebrea queer.»

di fuori del tempo, capace di trovarsi faccia a faccia con ogni generazione di queste donne, ed essere anch'esso soggetto al modo in cui ogni donna ha seguito o meno quel desiderio.

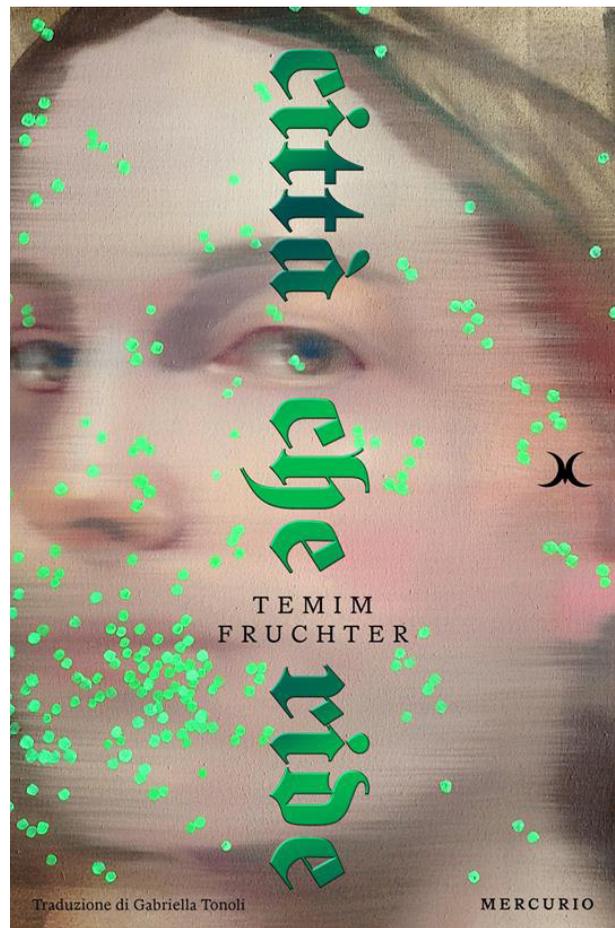
Solo più tardi, quando ho iniziato a fare ricerche su An-skij, ho capito che anche nel Dybbuk c'è un personaggio chiamato «il messaggero», la cui presenza conferma che qualcosa di ultraterreno sta per accadere. E mi è sembrata la giusta sincronicità. Man mano che incorporavo il lavoro e la vita di An-skij in questa storia, il personaggio del messaggero si approfondiva e si annidava ancora di più nella coscienza del libro.

La risata è umana e non umana. Per lei è sinonimo di libertà?

Premetto che ho una risata molto forte, di quelle che fanno girare la testa quando sono in pubblico. Quando ho scoperto che la mia bisnonna era originaria di Ropshitz, un luogo noto anche per uno dei più famosi *badchanim*, giullare che intrattiene gli ospiti nel corso di un matrimonio ebraico, mi è piaciuto immaginare che la mia risata fosse in qualche modo ereditata, tramandata da quel luogo. È stato così che ho iniziato a creare la leggenda della risata che ha dato forma al romanzo. Oggi penso alla grandezza e al volume della mia risata come a una parte del modo in cui mi muovo nel mondo come donna ebrea queer. Non sono sottile o silenziosa, e questo va bene ed è meraviglioso per me. Ma per alcune persone, e in alcuni periodi di tempo, in particolare, questi modi di essere possono significare che qualcuno è un altro. Per Mira, in particolare, ho pensato che essere rumorosa e sfacciatamente gioiosa potesse segnalarla come altra nello shtetl in cui è cresciuta. Quando ride, non sta reprimendo ciò che le viene detto di essere. E nella sua storia,

volevo darle l'opportunità di avvicinarsi a quella selvatichezza, a quella presenza grande, queer, gioiosa, invece di allontanarsene.

Per certi versi lo considero un romanzo femminile, e volevo che fosse grande e forte fino in fondo. Lo considero anche un romanzo profondamente ebraico, e la mia tradizione ebraica dell'Europa orientale è davvero inestricabile dall'umorismo. Per entrambi questi motivi, la risata era essenziale, sia metaforicamente che letteralmente.



Tiziana Lo Porto

Con gli occhi asciutti sull’America nera

«il venerdì», 12 luglio 2024

Zora Neale Hurston lottò per preservare le radici africane della cultura black. Ritratto di un’attrice che «non piangeva per il mondo»

Nel suo libro più recente, *Leggere pericolosamente* (pubblicato quest’anno in Italia da Adelphi), l’attrice iraniana Azir Nafisi scrive al padre scomparso una lettera in cui gli parla di Zora Neale Hurston. Non per paragonarsi a lei in vita o in scrittura ma piuttosto per paragonare l’attrice americana al padre, in audacia e perseveranza. Scrive Nafisi di Hurston: «Dotata com’era di grandi ambizioni intellettuali, in quanto afroamericana della prima metà del Novecento, Hurston aveva certamente di che “piangere per il mondo”, invece non lo ha mai fatto». Ed è vero, Zora Neale Hurston non piangeva per il mondo. Lei il mondo lo guardava, lo raccontava, lo trasformava.

SUCCESSO POSTUMO

Il mondo di Zora Neale Hurston era l’America del secolo scorso, e dell’inizio di quello ancora prima. Era nata il 7 gennaio 1891 a Notasulga, in Alabama, e nel 1901 trasferitasi insieme alla sua famiglia a Eatonville, in Florida, città che amava così tanto da dire spesso di essere nata lì, nella Orange County, e dove la sua attività preferita era sedersi in circolo insieme agli anziani e ascoltare storie di folclore. Eatonville a quei tempi era abitata interamente da afroamericani. Suo padre era un predicatore battista e per tre anni fu sindaco della città, sua madre un’insegnante

di scuola che morì nel 1904, lasciando campo libero al padre per risposarsi con una donna di soli sei anni più grande della figlia. Le due si detestavano, e Zora venne mandata in collegio a Jacksonville (sempre in Florida). Da quel momento iniziò una vita di studio e di scrittura che la fece diventare al tempo stesso amatissima e fortemente criticata anche e soprattutto dalla comunità nera per la sua giusta ostinazione nel volere preservare le radici africane in un’epoca in cui l’integrazione era vista e bramata come un percorso a senso unico (i neri dovevano integrarsi ai bianchi e non viceversa). Hurston finì la sua vita in povertà, senza immaginare i riconoscimenti alti e numerosi che avrebbe ricevuto da morta.

Della sua opera, il romanzo *Con gli occhi rivolti al cielo* (pubblicato in Italia già nel 1938 da Frassinelli, poi riproposto negli anni novanta da Bompiani, e appena riuscito per La Tartaruga, traduzione di Adriana Bottini) è ritenuto da tanti il suo lavoro migliore. Il libro venne scritto in sole sette settimane mentre Hurston era a Haiti per i suoi studi antropologici, tre mesi dopo avere chiuso una tumultuosa relazione con un uomo più giovane di lei, Percival Punter (quando si conobbero lei aveva quarant’anni, lui diciannove – la storia tra i due cominciò tre anni dopo). Il libro uscì in America nel 1937, suscitando scarso interesse tra i suoi contemporanei, ma

catturando con esattezza un momento particolare della vita di Hurstone della vita degli afroamericani, che proprio in quegli anni, grazie al movimento artisticoculturale della Harlem Renaissance, stavano diventando visibili agli occhi di tanti.

FORMAZIONE COLLETTIVA

La trama del romanzo, in una sintesi approssimativa che però restituisce la contemporaneità delle questioni trattate, è questa: Janie Crawford, una donna afroamericana di quarant'anni, ripercorre e racconta a un'amica la propria non facile vita. Scorrono così un'infanzia vissuta in assenza di genitori e con una nonna un tempo schiava; un primo matrimonio con un uomo più grande di lei che cerca di sottometterla e da cui Janie fugge; un secondo matrimonio con un uomo più ricco ma anche violento, e una nuova fuga; un terzo matrimonio con un uomo più giovane, quest'ultimo per amore ma destinato a finire in modo anche più catastrofico degli altri: l'uomo viene morso da un cane rabbioso, impazzisce, diventa violento e geloso e, quando cerca di spararle, Janie si difende e lo uccide. Ne consegue un processo da cui viene scagionata, malgrado la giuria sia interamente bianca e non tutti i neri venuti ad assistere siano dalla sua parte.

Quello che succede nel frattempo è interessante, perché i fatti crudi vengono esposti di volta in volta (mentre accadono, e mentre Janie li racconta) allo sguardo o all'ascolto degli altri costringendoli a prendere una posizione o quantomeno ad avere un'opinione sulla vita di Janie e sulla vita in generale, facendo del libro una sorta di romanzo di formazione collettiva. Mentre Janie cresce, matura, si trasforma, anche gli altri intorno a lei crescono, maturano, si trasformano, soprattutto si lasciano trasformare dalla storia di Janie, un po' come Zora Neale Hurston ragazzina si lasciava trasformare dalle storie di folklore ascoltate dagli anziani in Florida. Lo scrive lei stessa nelle prime pagine del romanzo, quando Janie, dopo avere vissuto tutto quanto, torna a Eatonville per raccontarlo: «Tutti

la videro arrivare perché era il tramonto. Il sole se n'era andato, ma aveva lasciato le sue orme nel cielo. Era il tempo di star seduti nel portico rivolto verso la strada. Era il tempo per ascoltare e per parlare».

CAMBIARE IDEA

La scrittura di Hurston qui è sublime, com'è sublime ogni cosa che scrisse, e anche se la fortuna del libro e della sua autrice sarebbero arrivate con molti decenni di ritardo, il romanzo è sopravvissuto e oggi è giustamente considerato un classico. In uno dei suoi saggi raccolti nel volume *Cambiare idea* (pubblicato in Italia una decina di anni fa da minimum fax nella traduzione di Martina Testa) e dedicato al romanzo di Hurston, la scrittrice britannica Zadie Smith racconta che quando aveva quattordici anni la madre le regalò *Con gli occhi rivolti al cielo*, ma lei si rifiutò a lungo di leggerlo. All'epoca rifiutava, tra le altre cose, la scrittura aforistica o dichiaratamente lirica, la trasposizione del linguaggio popolare, le tribolazioni amorose delle donne; e anche solo il fatto che forse ci si aspettava che lo apprezzasse solo per una questione di affinità, o solidarietà, di razza. Ma poi, semplicemente, aprì il libro e diede alla prima pagina una possibilità. Quella prima pagina, scrive Smith, la inchiodò a terra. E anche lei si lasciò trasformare.



Filippo La Porta

Neurotici, antiborghesi, ribelli, scrittori, dove siete finiti?

«l'Unità», 13 luglio 2024

I finalisti dello Strega, tutti griffati, a loro agio, soddisfatti di sé, pronti a fare una gara di cucina. Che fine hanno fatto i Tonio Kroger di un tempo?

Giudicando dalle polemiche di questi giorni sulla «società letteraria» (e la sestina dello Strega), a me pare che non si rifletta abbastanza su un fatto decisivo: e cioè quanto e come sia cambiata la figura dello scrittore nella nostra società, perfino oltre la evidente spettacolarizzazione della letteratura. Lo scrittore non è più un ribelle, un disadattato, un eccentrico, un tipo refrattario alla normalità come pure è stato almeno dal romanticismo in poi, piuttosto si presenta come una persona felicemente appagata di sé, integrata nel proprio ruolo sociale, in perfetta armonia con il mondo com'è, in accordo con i suoi idoli sociali. Non abita un sottosuolo, non viaggia fino al termine della notte e non ha neanche più bisogno di andare in analisi. Da intrattabile Bartleby è diventato l'ospite più ambito del salotto Verdurin, autoironico e abile a promuoversi! Una «mutazione» che bisognerebbe riconoscere onestamente, al di fuori di ogni moralismo. E che andrebbe resa nota a tutti quei giovani che aspirano a diventare scrittori pensando ancora di compiere un gesto anticonformista, convinti che l'arte sia una «malattia». Tempo fa un amico, critico letterario, volle confessarmi con malcelato senso di orgoglio di aver scritto un romanzo. Non potei che commentare «ti facevo più snob!» Negli anni scorsi in verità qualcuno si ostinava a coltivare il mito decadente dell'artista bohémien,

inconciliato, esule in patria (quanti maledetti Rimbaud del Pigneto...), ma è un fenomeno del tutto residuale.

Torniamo sul premio Strega, che – benché «istituzionale» ha almeno il merito di agitare un poco le acque solitamente chete delle patrie lettere. Sorvoliamo sull'assenza di Sanguiliano, l'unico ministro, a memoria d'uomo, che se solo ne viene evocato il nome da un presentatore tv fa ridere l'intera platea! Non intendo essere irriverente, e può darsi che la platea del Ninfeo fosse composta da perfidi rappresentanti del mondo radical chic, ma al suo posto qualche domanda me la farei (per usare l'artificio retorico preferito dalla premier). Ripassiamo invece gli ultimi fuochi d'artificio giornalistici.

Aldo Grasso scrive un acuminato trafiletto in cui però la parte davvero bella, e contundente, consiste in un'ampia citazione da Fulvio Abbate. Questi parla di società letteraria «ormai terminale, mortuariamente soddisfatta di sé». Esagera? Probabilmente sì, ma se a Abbate toglie le esagerazioni lo depotenzia! È il Tom Wolfe della nostra società. Fustigatore indefesso dell'amichettismo, andrebbe considerato il garante della Costituzione! Le sue provocazioni sono scintillanti invenzioni sociologiche. Sofferiamoci allora su quel «soddisfatta di sé». Ecco, gli scrittori vestiti dagli stilisti apparivano tutti molto

«Lo scrittore oggi è un borghese messo sulla strada maestra, conciliato con la realtà, incline a semplificare le cose, totalmente a proprio agio in società (non sfigurerebbe neanche come ballerino), tra un archistar e un pubblicitario di successo.»

soddisfatti di sé. Euforicamente soddisfatti. Neanche un'oncia di imbarazzo. Possibile? Alcuni li conosco personalmente: non posso immaginare che Tommaso (Giartosio) e Donatella (Di Pietrantonio) non sentissero qualche disagio dentro i panni disegnati per loro da Etro e Gucci. Ma credo che questo disagio non poteva neppure manifestarsi. In questo caso lo status – dunque quella mutazione cui accennavo – prevale su tutto il resto, allo Strega lo stile dell'abbigliamento ha sempre avuto una parte centrale, ma in quel caso davvero lo stile era l'uomo (o la donna), nessun altro disegnava i vestiti per gli scrittori. Ad esempio le camicie militari o bianche di lino (di taglio maschile), unite ai pantaloni e ai grandi occhiali, erano per Oriana Fallaci l'esatto equivalente della sua scrittura.

Bisogna ficcarselo in testa una volta per tutte: lo scrittore non è più il Tonio Kroger di un racconto di Thomas Mann dei primi del Novecento: nevrotico, sempre fuori posto, irrequieto, condannato a complicare ogni cosa, capace di ballare solo in modo goffo la quadriglia. Insomma: un «borghese su strade sbagliate», «fuorviato dall'arte» (gli dirà l'amica pittrice). Tutto al contrario: lo scrittore oggi è un borghese messo sulla strada maestra, conciliato con la realtà, incline a semplificare le cose, totalmente a proprio agio in società (non sfigurerebbe neanche come ballerino), tra un archistar e un pubblicitario di successo. Non si tratta, ripeto, di dare giudizi morali ma solo di descrivere lucidamente questo passaggio storico, questa mutazione irreversibile. Azzardo una profezia. Tra un anno prevedo che agli autori della cinquina finalista faranno fare una gara di cucina, con Cannavacciuolo come giudice. Dopo

gli stilisti gli chef!!! E, interrogati sull'opportunità di una cosa del genere, certo replicherebbero tutti «perché no?». Già, perché no? Non vengono nemmeno in mente le obiezioni. Dàì, può essere divertente, sfizioso, così diverso dal solito, è un sano antidoto alla pesanteur dell'impegno e al troppo tempo passato in solitudine con la propria scrittura (Orwell diceva che un intellettuale potrebbe trovare un argomento anche a giustificazione della tortura, figuriamoci per giustificare la partecipazione a una Chef Academy!). Cannavacciuolo declamerà il vincitore gastronomico mentre Gifuni o Sonia Bergamaschi leggeranno i brani sul cibo di Proust, Karen Blixen e Camilleri.

Ragionando sulla mutazione dello scrittore – ormai un Tonio Kroger guarito dalla nevrosi – a me sembra una figura felicemente inattuale la poetessa Alida Airaghi che – pur finalista allo Strega poesia – si è autoesclusa dalla cinquina, e dalla cerimonia. Non avrebbe mai sopportato, tra l'altro, di indossare un Christian Dior! Bagattelle, certo. Né Alida Airaghi – autrice di una bella silloge di versi civili (*Quanto di storia*) – ha voluto dare alcun significato civile alla sua scelta. Mica è un gesto «antifascista»! Solo un piccolo grande segnale di disallineamento. Questo sì.

«Da intrattabile Bartleby è diventato l'ospite più ambito del salotto Verdurin, autoironico e abile a promuoversi.»

Cristina Taglietti

Jonathan Safran Foer: «Un solo centimetro e il mondo sarebbe diverso».

«Corriere della Sera», 16 luglio 2024

Intervista allo scrittore americano dopo l'attentato a Trump: «Non credo che abbia già vinto, ma certo non potrebbe essere più su di così».

Jonathan Safran Foer è uno degli scrittori americani più attenti a ciò che succede nel cuore sociale e politico del mondo. Autore di romanzi di grande successo (editi in Italia da Guanda), dall'esordio con *Ogni cosa è illuminata*, a *Molto forte, incredibilmente vicino*, fino al saggio climatico *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*, ha uno sguardo acuto e partecipe sul suo paese. Ha saputo subito dell'attentato a Donald Trump, e, ammette al telefono dalla sua casa di Brooklyn, «ci è voluto un po' di tempo per capire. Quando ho guardato il video per la prima volta e ho visto il proiettile raggiungere il lato destro della testa, sfiorargli l'orecchio, la prima reazione è stata: "O mio Dio, Donald Trump è stato quasi assassinato". Quando, tra molti anni, guarderemo indietro, questo sarà uno di quei momenti. Un centimetro e il mondo sarebbe cambiato radicalmente».

Poi ha riflettuto?

Sì, non in termini di politica, ma di vita stessa. E ho pensato che ciò che accade può essere determinato da distanze piccolissime. Ogni mattina, quando esci di casa, non sai cosa accadrà: per pochissimo ci siamo persi qualcosa di orribile o ci è sfuggito qualcosa di meraviglioso. Non possiamo sempre compiacerci del fatto che oggi

sarà più o meno come ieri, ma ricordarci che tutto è precario. Questa è la sensazione più forte che mi è rimasta.

E vedere la freddezza di Trump che si ferma mentre può essere ancora esposto e grida: «Fight, fight, fight»?

Devo essere onesto e ammetterlo: non mi piace per niente e spero che perda, ma quella reazione è incredibile. I traumi, le emergenze rivelano qualcosa di noi, non necessariamente qualcosa di importante. Voglio dire: se uno reagisce bene in una situazione come questa non significa che reagisca bene quando la Russia invade l'Ucraina. Però io mi sarei aspettato che Trump si nascondesse dietro le altre persone e invece non l'ha fatto.

Pensa che ci siano due Americhe, come alcuni sostengono?

Beh, ci sono molte Americhe. Abbiamo assistito a questo tipo di contrapposizione tra democratici e repubblicani, ma anche tra repubblicani e repubblicani, tra democratici e democratici. Tra uomini e donne, tra vecchi e giovani. Ora sembra che l'America si stia sfaldando, ma non credo che si tratti di una spaccatura netta, di una rottura tra Stati rossi e Stati blu. Penso che stia accadendo qualcosa di molto più complicato.

Dove può portare questa situazione?

Abbiamo istituzioni molto forti che ci proteggono da possibili tiranni e anche dai nostri stessi istinti. Certo, temo che ci possa essere ancora violenza, ma non vedo un collasso, una guerra civile. È un errore esagerare, reagire in modo isterico. La retorica della paura può infiammare gli animi e diventare una minaccia, incitare le persone alla violenza.

Questo attacco rafforza Trump. Ha già vinto?

Non credo che abbia già vinto, ma certo non potrebbe essere più su di così. È stato un momento drammatico, lui appare davvero forte. E questo è un terribile contrasto con il modo in cui appare Biden, con la sua fragilità. Quindi avrà sicuramente un impatto. Però gli americani hanno la memoria corta: se si guarda ai social ora si vede che la gente è commossa, ma tra qualche giorno magari è già passata ad altro.

Joe Biden deve fare un passo indietro?

Sì. E lo dico pur pensando che sia stato il miglior presidente che io abbia visto.

Migliore di Barack Obama?

Credo di sì. La metà del paese non credeva nemmeno che sarebbe stato eletto e lui, lavorando contro il Partito repubblicano, con grande ostinazione, ha approvato la più importante legislazione sul clima. L'economia americana è probabilmente l'invidia del resto del mondo. Ha saputo gestire le situazioni in Russia e in Medio Oriente. Ciò non significa che sia la persona giusta per fare il presidente altri quattro anni. Ha svolto un lavoro incredibile, ma non è più quella persona, non è più in grado di gestire il tipo di comunicazione che è necessaria ora, e francamente è evidente ogni volta che apre la bocca. Bisognerebbe essere disonesti per non riconoscerlo. Tutti invecchiamo: si esauriscono certe capacità e se ne acquisiscono altre. Le capacità riguardo alle quali Biden è invecchiato sono quelle di cui abbiamo disperato bisogno in questo momento. Quindi sarà

«La retorica della paura può infiammare gli animi e diventare una minaccia, **incitare le persone alla violenza.**»

complicato, sarà spaventoso, ma sono convinto che sia la cosa giusta da fare. Credo che sia una brava persona che crede – e ricorro ancora una volta a questa parola – alle istituzioni. E lui farà ciò che è meglio per le istituzioni».

In rete circolano molte teorie cospirative...

È sciocco e pericoloso. Non c'è niente di vero. Sia che si parli dell'attentato a Trump, sia che si parli della salute di Biden, abbiamo perso la capacità di fidarci di ciò che vediamo con i nostri occhi. Nella vita ci sono cose che non sono ovvie, che si possono interpretare in modi diversi, e ci sono cose che sono chiare. Se si osservano le prestazioni nel dibattito tra Biden e Trump, è tutto molto chiaro. Ripeto: non mi piace Trump, non voglio che diventi presidente, ma questo non significa che debba abbandonare la mia presa sulla realtà.

L'attentato a Trump solleva un'altra questione: la facilità con cui negli Usa si possono possedere e usare le armi.

Abbiamo un problema enorme che non ha una soluzione facile perché in America ci sono letteralmente centinaia di milioni di armi. E non basta rimetterle nella scatola. Il fucile che ha sparato a Trump è uno di queste: un'arma di tipo militare che chiaramente non ha alcuna funzione nella caccia o in altri usi previsti dalla legge. Sono sicuro che non cambierà nulla. Anzi servirà a dire che abbiamo bisogno di più armi, piuttosto che di meno armi. Il che è tragico. Abbiamo una specie di malattia nel nostro paese.

Perché negli Usa la violenza sembra contigua alla politica più che in altri paesi?

Non credo che sia vero. Ci sono stati tentativi di assassinio e assassinii riusciti in Giappone, in Europa negli ultimi anni. L'America è un paese più recente, le nostre istituzioni non sono antiche come quelle europee, anche se 250 anni dovrebbero essere più che sufficienti, ma a volte sembra che stiamo ancora cercando di adattarci. Questa, così come la diffusione delle armi, è una differenza enorme. Tuttavia, vale la pena ricordarlo, l'America sembrava davvero diversa prima di Trump. Se all'improvviso Trump non esistesse più non credo che il Partito repubblicano lo sostituirebbe con uno uguale a lui. È pericoloso pensare che sia arrivato dal nulla, che sia un individuo piuttosto che un movimento, ma lo è anche andare nella direzione opposta e credere che in America ci sia questa follia autoritaria e neofascista che aspetta solo di rialzare la testa. Non credo sia

«Abbiamo perso la capacità di fidarci di ciò che vediamo con i nostri occhi.»

vero. I repubblicani che si sono candidati alla presidenza negli ultimi vent'anni erano persone rispettabili e intelligenti. Non ero d'accordo con loro, non li volevo come presidenti, ma erano brave persone.

Che cosa farà se Trump vince?

La mia famiglia si trasferirà comunque a Roma l'anno prossimo. In realtà non è a causa di Trump, ma forse vorremo stare lontani... La mia speranza è che venga tenuto sotto controllo – come è stato in gran parte nel suo primo mandato – da tutte le istituzioni che lo circondano.



Veronica Pacini

Donnette

«Il Tacabile», 16 luglio 2024



La ribellione ai generi di Goliarda Sapienza

L'opera di Goliarda Sapienza (1924-1996) ha come nucleo propulsivo la ricerca della libertà, ovvero la costruzione di un soggetto capace di autodeterminazione e agattività piena, di libera disposizione di sé, del proprio corpo, dei propri desideri, del proprio piacere. La sua opera si configura quindi come uno spazio di osservazione dei processi che la costruiscono e degli ostacoli che la impediscono. Sapienza individua un primo grande ostacolo all'autodeterminazione nell'essere donna; le donne, di conseguenza, diventano la sua ossessione. In una lettera a Enzo Siciliano le definisce «il mio unico pianeta, la mia unica ricerca, il mio unico “partito” e forse, oltre l'amicizia, il mio unico scopo nella vita»; in *Lettera aperta*, il primo romanzo, specifica: «Queste donne mi visitano la notte [...], essendo derelitte, vittime della società, io fui costretta ad amarle, a conoscere le loro storie [...] a pensare solo a loro, scrivere solo di loro».

Le donne a cui fa riferimento sono quelle che chiama le «donnette», ovvero le donne che si sottomettono pienamente al ruolo sociale, senza discussione. Contrapposto alla donnetta – subordinata, votata al matrimonio, alla maternità, alla stupidità, alla civetteria, alla sofferenza – Maria Giudice, sua madre, che le offre un modello di donna completamente atipico: intelligente, colta, indipendente, poco femminile, poco materna, votata a un'ascesi politicomilitante e, anche lei, a un certo grado di sofferenza. Quale scegliere?

L'infanzia che vive Sapienza è ricca di stimoli, unica: la sua casa accoglie uomini e donne, intellettuali e militanti politici, artisti, persone di tutte le origini e classi sociali; ha un esercito di fratelli e sorelle nati dai precedenti matrimoni dei genitori e la cura non è spalmata su padre e madre ma su tutte le figure di casa (il fratello Ivanoe la allatta, la cura dalla difterite e le somministra Courteline come antidoto a D'Annunzio; il fratello Carlo Marx le insegna la boxe); viene ritirata dalla scuola e continua gli studi in casa col precettore Jsaya, un epurato dalla scuola fascista; oltre ai libri di letteratura, storia, filosofia, Sapienza impara la vita dai maestri che incontra durante le scorrazzate per la Civita di Catania: pupari, prostitute (e prostituti), marinai, emarginati sociali, gente del malaffare, poveri. In questo caleidoscopio dove tutto è possibile, l'unica cosa impossibile è l'autodeterminazione all'interno del genere: come le ricorda il precettore Jasaya, Goliarda è femmina, intelligente sì, ma comunque femmina, cioè vincolata al destino di donna, quindi, inevitabilmente, destino di imbecille: «Scusa Goliarda, sono argomenti che mi fanno quagliare il sangue negli occhi, ma tu non centri, tu sei una bambina, e sarai una donna imbecille come tutte le donne, ma molto carina».

Goliarda bambina ha solo due futuri a disposizione: diventare come sua madre o diventare una donnetta. L'istruzione e l'intelligenza la instradano sulla prima opzione, ma il costo della scelta di Maria Giudice è

troppo alto: può essere libera e rispettata dagli uomini solo a patto di somigliare loro, di comportarsi come loro, col risultato che in definitiva quello di Maria Giudice smette addirittura di essere un modello di donna, perché aderisce in tutto e per tutto a quello di uomo. Il modello della madre, per Goliarda bambina, ha anche il problema di essere troppo alto, irraggiungibile: si rassegna allora a diventare una donnetta, andando a farsi insegnare da una conoscente del popolo, ma anche questo tentativo fallirà, per via di una vescica che le viene su una mano e che rappresenterà simbolicamente l'impossibilità, per chi ha fatto un passo fuori da una categoria, di potervi rientrare. Dal suo posizionamento, dal privilegio di un'infanzia stimolante, libera e colta, persino il racconto delle donnette, da cui è ossessionata, è impossibile: «Essendo io nata e vissuta al secondo piano, piano nobile, [...] che potevo saperne? Cercai, ma con terrore mi accorsi che non sapevo niente di loro e sotto quell'amore per loro, si nascondeva una indifferenza affatto piccoloborghese».

Questa doppia delusione pone due interrogativi: di cosa scrivere, quindi? Come essere donna, quindi? La scrittura, in realtà, arriva tardi. Fino ai trentanove anni, Sapienza recita, si arruola partigiana, vive la relazione d'amore col regista Citto Maselli, accudisce la madre negli anni della depressione e della pazzia. Soltanto con la morte della madre (libertà da un modello irraggiungibile) e il crollo della fiducia nel comunismo, mai totalmente data ma definitivamente distrutta dopo il Ventesimo congresso (libertà di mettere l'arte a servizio del proprio desiderio e non solo del proletariato), Sapienza si dà il permesso di scrivere. Inizialmente si dedica a poesie e brevi prose (pubblicate postume), poi si dedica al romanzo *Carluzzo*, ma dopo ottocento pagine si rende conto di doverlo abbandonare perché capisce di poter scrivere solo da un punto di vista incarnato in quell'essere femmina di cui non è venuta a capo, e forse, così, venirne a capo: «Mi accorsi che erano cose mie che non avendo il coraggio di dire, appioppavo al povero protagonista. Insomma la solita donna che per avere

il coraggio di parlare si traveste di panni maschili». I suoi primi romanzi, *Lettera aperta* (LA) e *Il filo di mezzogiorno* (FM) hanno come protagonista, quindi, Sapienza stessa e nascono solo in seguito alla depressione e ai numerosi elettroshock subiti, in un tentativo di recupero della memoria, erosa dall'elettricità, e di analisi freudiana. Nel primo viene raccontata l'infanzia, nel secondo la terapia psicanalitica (con abbondante recupero di ricordi, di nuovo, dell'infanzia). Se in questi due testi il rapporto col femminile è vissuto con angoscia (abbiamo citato la disperazione nel rendersi conto di non poter mai né essere né scrivere di donnette), una versione del racconto d'infanzia più distaccata e in qualche misura risolta si ha in *Io, Jean Gabin* (JG). In quest'opera Sapienza trova una soluzione provvisoria al problema di aderire a questo o quel modello femminile decidendo piuttosto di identificarsi pienamente in un uomo, il divo del cinema Jean Gabin. Identificandosi con lui la bambina Sapienza incarna pienamente il maschile, non il femminile mascolinizzato di Maria Giudice, acquisendone sguardo (e disprezzo per le donnette), corpo desiderante e possibilità di libertà. La tensione col genere femminile e il suo portato di problemi e rapporti di potere viene completamente annullata nella tensione omoerotica, più o meno realizzata: la relazione con Nica, una bambina, in LA e con Jean, una giovane americana, in JG, sono finalmente rapporti tra pari che permettono un riconoscimento pieno del sé senza l'asfissiante e continua interrogazione sulle categorie identitarie e le dinamiche di potere. Il ritorno alla fatica di crescere, e quindi di identificarsi in qualcosa, è dato sia dagli schiaffi di Maria Giudice, che sorprende la figlia abbracciata nuda con Nica, sia dalla scoperta delle mestruazioni. Il sangue che arriva a Nica ne prosciuga la vitalità e la inquadra in una nuova forma di esistenza, adulta e donna, depressa e rassegnata, da cui l'infanzia, l'assenza del sangue, la teneva al riparo. Per Goliarda è impossibile accettare di crescere, se questa significa andare incontro a quello stato di morte, e arriva a teorizzare che sua madre, l'unico



altro modello di adultità femminile a lei visibile, deve per forza essere esente dalla sanguinosa barbarie. Qui è importante osservare che sia il rifiuto dei marcatori dell'identità femminile sia l'identificazione con Jean Gabin non avvengono in virtù di un sentirsi maschio, ma sono meramente strumentali: l'uomo gode di uno spazio di libertà, io voglio quello spazio di libertà, io divento uomo. Allora per quale ragione o a quale scopo rifiutare il modello di Maria Giudice, sicuramente praticabile, per illudersi identificandosi in un modello impraticabile, Jean Gabin? Perché Maria Giudice rappresenta una mutilazione del sé incarnato mentre Jean Gabin è pienamente corpo, pienamente desiderio.

L'operazione di Maria Giudice implica la rinuncia al corpo, in linea con la dicotomia che vede la donna corpo e l'uomo mente (Cavarero; Butler), quindi la rinuncia alla materialità corporea (aisthesis) e l'adesione alla razionalità astratta e universale (logos) attribuite all'uomo permette l'accesso al privilegio maschile di poter godere di libertà. Sapienza

individua proprio in questa rinuncia al corpo, quindi al desiderio, quindi al piacere, la pazzia della madre, dimostrando la fallacia della sua strategia. È interessante notare che mentre il modello femminile della donnetta esclude il logos e il modello di Maria Giudice esclude l'aisthesis, l'uomo può integrare logos e l'aisthesis, godere di razionalità e sessualità, e l'esempio paterno ne è una conferma: Peppino Sapienza, avvocato del popolo e militante politico, vive una sessualità piena, sfrenata e problematica. Sapienza cerca la soluzione di questa impasse (per vivere liberi bisogna rifiutare il corpo, rifiutando il corpo si muore di pazzia) nell'analisi, ma Majore, rinomato psicanalista che la segue dopo un tentativo di suicidio, ricama attorno alla paziente un'analisi perfettamente freudiana, impeccabilmente maschilistica, storicamente inadeguata alla comprensione di un problema sociale quale è il genere.

A Sapienza resta solo un ultimo luogo dove tentare di trovare una soluzione: la scrittura romanzesca. Prima però di arrivare a *L'arte della gioia* (AG), è

interessante aprire una parentesi sulle opere carcerarie: *L'università di Rebibbia* (UR) e *Le certezze del dubbio* (CD), che raccontano rispettivamente l'esperienza del carcere e la vita subito dopo il carcere. Qui la riflessione sul genere diventa più collettiva: se è vero che, da una parte, il carcere rappresenta la massima espressione del dominio patriarcale dove i detenuti, uomini e donne, subiscono un restringimento della libertà e un processo di infantilizzazione (dipendenza rispetto ai bisogni), dall'altra è vero che le donne subiscono meno l'impatto di questa contrazione, essendo già abituate alla sottomissione e alla dipendenza, e possono godere di un aspetto collaterale imprevisto e interessante: l'assenza del genere maschile. La comunità di donne, svincolata dall'uomo, permette alle sue componenti un certo grado di liberazione legata al riconoscimento, e addirittura, nel caso del circolo ristretto di detenute quagliato intorno al personaggio carismatico di Susie Wong, una sorta di pratica di autocoscienza e impoteramento. Come dice Roberta, detenuta, «[in carcere] si torna a vivere in una piccola collettività dove le tue azioni sono seguite, approvate se sei nel giusto, insomma, riconosciute. Tutte capiscono perfettamente chi sei – e tu lo senti – in poche parole non sei sola come fuori...».

Anche nell'intervista – fattale da un Enzo Biagi imbarazzante – Sapienza afferma che il carcere è per le donne un luogo di affermazione: «[Le ragazze] si affezionano al carcere ed è la cosa più terribile perché ormai dentro il carcere sono protagoniste, lì dentro vivono una vita eccezionale, lì dentro ragazzine che sarebbero finite per fare la manicure, lì dentro diventano le regine, perché lì se hai talento ti viene riconosciuto». Biagi, irritato da ciò che non sta ottenendo, cioè una narrazione vittimistica delle donne detenute (*Non*

«Sei un uomo e una donna nello stesso tempo. E che male c'è? Un uomo e una donna insieme.»

c'è niente che umilia le donne in carcere?) interrompe continuamente i ragionamenti di Sapienza, rifiuta il suo approccio vitalistico e agentivo, l'epistemologia della prospettiva subalterna. Preso atto dell'impossibilità di una soluzione al problema del genere nella realtà (fallimento del modello materno senza corpo, fallimento di transizione piena verso il genere maschile, fallimento della psicanalisi, fallimento della possibilità di una comunità di sole donne) la finzione narrativa resta l'unico spazio possibile da esplorare. Nella pièce teatrale *Il cherubino*, una delle protagoniste dice a un ragazzo che vuole effettuare la transizione di genere: «Sei un uomo e una donna nello stesso tempo. E che male c'è? Un uomo e una donna insieme. [...] Vorresti tu, con decisioni affrettate, diventare o un maschiaccio prepotente come tuo padre, o una donna forse troppo donna come me, tua madre...? Perché continuate ad assumere questi ruoli a tutto tondo, disumani, che ci hanno condotto a separazioni e solitudini angosciose? [...] Lascia fare alla natura. Cresci libero!».

La natura è per Sapienza luogo precedente alle categorie, foriere di sofferenza e di morte, dove si può esistere pienamente nel corpo sessuato senza la complicazione sociale del genere. Questa premessa ci traghetta a Modesta, la protagonista di *L'arte della gioia*. Modesta raccoglie il testimone lasciato da Sapienza nelle ultime righe di LA: «Vorrei tacere per qualche tempo, e andarmene a giocare con la terra e con il mio corpo». E infatti nella prima pagina di AG troviamo la protagonista bambina «in uno spazio fangoso che trascino un pezzo di legno immenso», quindi immersa con le caviglie nella terra, e dopo poche righe la osserviamo scoprire, «toccandomi lì dove esce la pipì, che si provava un godimento più grande che a mangiare il pane fresco». La dimensione carnale, il desiderio, il piacere, sono legati alla terra, alla natura profonda dell'essere umano, e costituiscono quindi la base presociale che permette di salvarsi dal mondo, nel mondo.

Il piacere, in AG, è insieme principio regolatore delle scelte e obiettivo da perseguire: l'orgasmo tornerà

«Anch'io dovevo fuggire da quelle mura e da quegli'uomini che tanto avevo ammirato quando tenevo l'amministrazione al Carmelo, ma che ora mi apparivano come **carcerati di una prigione** che loro stessi si erano costruiti giorno per giorno.»

spesso, oltre che come godimento tout-court, come momento di comprensione della realtà, chiarezza rispetto alla direzione da seguire in quanto riallineamento col proprio desiderio, e quindi, con la propria natura. Non solo: come nota Bazzoni (*Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*), in una visione husserliana in cui la libertà si dà solo a partire dalla libertà, il piacere è per Modesta il fondamento propulsivo della liberazione essendo per lei l'unico atto di libertà possibile, che eccede ogni potere. L'orgasmo inaugura in Modesta bambina la possibilità di un destino diverso da quello di povertà, emarginazione e sottomissione che il capitale economicosociale della sua famiglia le prospettano. È significativo che alla scoperta del corpo come soggetto di piacere consegue la scoperta del corpo come oggetto di abuso: Modesta viene stuprata dal padre. Anche lei si trova spesso a compiere abusi e violenze: Sapienza non costruisce un romanzo buonista, ingenuo, conosce bene le dinamiche del potere e le mette in scena, facendo agire Modesta all'interno di una cornice in cui bene e male sono costantemente intrecciati e strumentali l'uno all'altro. Se il piacere carnale (aisthesis) è il carburante, il calcolo razionale (logos) e l'uso strategico del male sono gli unici strumenti per una giovane, femmina e povera, di acquisire uno spazio di autodeterminazione. Qui torna prepotente il tema del genere: per realizzare pienamente sé stessa Modesta deve compiere tre matricidi, che sono insieme rifiuto di tre oppressioni, di tre modelli femminili e di tre futuri possibili, e cioè: donna povera e incapace, donna vittima e sottomessa alla religione, donna mascolinizzata ed eccezione. Questo ultimo caso è il più interessante perché

produce quel passaggio che Modesta, essendo finzione, può compiere rispetto a Sapienza: Gaia Brandiforti, una principessa siciliana che per una serie di circostanze si ritrova ad affidare a Modesta compiti di rilievo nella gestione delle proprietà, è, come Maria Giudice, una donna eccezionale, e dunque uomo mancato. Modesta rifiuta radicalmente questo modello in cui tutti intorno a lei sembrano ricondurla («forte e generosa come un uomo è principessa! Come Gaia!»), perché sa che rifiutare il corpo conduce alla pazzia (anche Gaia, come Maria Giudice, alla fine agisce come una pazza). Modesta non vuole rinunciare al suo essere donna in quanto corpo sessuato, dotato di desideri e possibilità di piacere. Nel momento in cui la principessa diventa lei, rovesciando a suo vantaggio l'istituzione oppressiva del matrimonio, conquista ciò che aveva desiderato: lo spazio di libertà normalmente destinato agli uomini ricchi. Ma si rende presto conto che ciò che ha conquistato, terre, denaro, prestigio, un'alta posizione sociale, rischia di trascinarla dentro un'altra forma di sottomissione: «In che trappola ero caduta? [ero sacrificata] al dovere di un nome da tenere alto nella considerazione degli altri. Anch'io dovevo fuggire da quelle mura e da quegli'uomini che tanto avevo ammirato [...], ma che ora mi apparivano come carcerati di una prigione che loro stessi si erano costruiti giorno per giorno».

Ciò che Modesta scopre con Gaia è qualcosa che Sapienza non poteva scoprire con Maria Giudice, muovendosi loro in un ambiente anarcosocialista: il ricatto del potere. Modesta non vuole il potere sugli altri, ma solo su sé stessa e impara a sfuggire ogni volta che una conquista si trasforma in una gabbia:

sceglie quindi di non sottomettersi alla ricchezza, ai talenti che scopre di avere (la scrittura e l'arte oratoria), alle terre, all'amore, nemmeno ai figli: tutto può trasformarsi in dinamica di potere e ogni volta che un nuovo lucchetto tenterà di legarla Modesta ricontatterà il piacere e il desiderio perché le ricordino che il suo unico scopo nella vita è essere libera. Dismesso quindi l'atteggiamento strategico da Julien Sorel, arrivata alla consapevolezza che nessun genere è pienamente abitabile perché prevede sempre un certo grado di oppressione e rinuncia al desiderio, Modesta si apre a una fluidità sempre maggiore, decostruendo impalcature, disfacendosi di ogni categoria. Parlando di questo passaggio Bazzoni cita il pensiero di Cavarero e Wittig, secondo le quali il decostruzionismo, cioè il movimento di dissoluzione del soggetto, centrale nella letteratura del Novecento, è una possibilità del potere, un privilegio di chi una soggettività ce l'ha: per poter iniziare a decostruire, quindi mettere in discussione tutti i modelli e tutte le categorie, Modesta deve prima conquistare il privilegio di possedere una soggettività forte. La decostruzione fatta da coloro i quali si trovano alle periferie del potere, quindi dai soggetti deboli, scrive Wittig, fa loro «perdere la facoltà di essere dei soggetti, prima ancora di averla ottenuta». Secondo Bazzoni la messa in discussione della soggettività acquisita la avvicina al «soggetto nomade» di Braidotti, ovvero un soggetto che è puro divenire in aperta opposizione al soggetto monolitico e amministratore del «capitale fallologocentrico». È solo in questo momento che Modesta può abbracciare pienamente una filosofia di vita anarchica ed epicurea, orientata quindi al soddisfacimento dei desideri che non si traduce mai in oppressione del prossimo, ma che anzi amplia le possibilità di libertà intorno a ciascun soggetto a lei vicino. Ciò è visibile nel suo

modo di essere madre: incarnato (allatta personalmente suo figlio), queer (accoglie come figli anche bambini non suoi), femminista (si oppone alla differenza di educazione rispetto al genere), antiautoritaria (permette a ciascun figlio o figlia di seguire le proprie inclinazioni di talento e orientamento sessuale, garantendo libertà e autodeterminazione per loro e allo stesso tempo per sé stessa). Sapienza, che non ha figli, vuole interrompere attraverso Modesta quella che chiama la «prostituzione» dell'infanzia: «Il bambino è il primo operaio sfruttato, dipende dai grandi e sempre, per un tozzo di pane, si abbassa a “divertire”, leccare le mani dei padroni, si lascia accarezzare anche quando non ne ha voglia».

Il bambino si sottomette a tutto questo perché bisognoso di cure materiali e di amore, col prezzo di un annichimento del suo vero sé (Miller). Il primo matricidio di Modesta ha anche questa funzione, interrompere il ricatto emotivo che le avrebbe impedito di realizzarsi (Sapienza, non a caso, assolve alla vocazione della scrittura solo alla morte della madre). Rispetto a questo, Modesta dice a Joyce, una donna con cui a un certo punto ha una relazione: «La mia possibilità di nutrirla mi mette nel ruolo del padrone, padrone, Jò, e perché dovrebbero essere grati a un padrone? [...] ritenersi indispensabili a degli esseri umani giovani senza difesa solo perché li nutri è il paternalismo più atroce [...] il bambino è costretto ad amarti perché li sfami [...] io farei un sindacato dei bambini contro questo duetto tremendo che sono il padre e la madre perché per un tozzo di pane e un giocattolo richiedono un prezzo troppo alto».

Non tutti i figli, però, a ricordare la complessità della realtà, colgono lo spazio che Modesta madre permette: Prando, per esempio, incarna una virilità problematica e tenta di soggiogare Modesta, la

«Io farei un **sindacato dei bambini** contro questo duetto tremendo che sono il padre e la madre perché per un tozzo di pane e un giocattolo richiedono un prezzo troppo alto.»

quale, di nuovo, non cede al ricatto d'amore, nemmeno se ad agirlo è il figlio.

Torniamo però alla questione del genere: Modesta vuole andare oltre i generi incarnando una soggettività queer o vuole rivedere la categoria di donna ampliandola e potenziandola? Questa domanda apre a due diversi rami interpretativi: Bazzoni, per esempio, costruisce un'interpretazione pienamente queer (come anche Rizzatelli, Ferrante), mentre Scarfone (*Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*) è più cauta e, pur riconoscendo all'impianto queer un certo valore interpretativo, si sofferma più a lungo su quegli aspetti del romanzo che sembrano invece spingere per una rivendicazione del femminile. In effetti Sapienza, riporta Pellegrino in *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell'«Arte della gioia»*, scrive che il suo intento narrativo nell'AG era di «riempire un vuoto che c'è nella letteratura di romanzi cosiddetti “popolari”, ma che abbiano un contenuto “morale”», dove per morale Sapienza intende la possibilità di passare da «un'infanzia quasi amorale, solo tesa a sopravvivere con tutti i mezzi leciti e no (chi non sa quali erano le condizioni delle donne nate povere in quell'epoca?) fino all'acquisizione, mano mano che la sua personalità si fa adulta, della morale, difficile e “diversa”; di una donna moderna».

Mi sembra però riduttivo limitare le possibilità interpretative di un romanzo alle intenzioni autoriali, essendo un'opera d'arte sempre eccedente rispetto alla consapevolezza di chi l'ha prodotta. Più utile tornare alla pagina e andare ad osservare altri due passaggi. C'è un momento nell'AG in cui la differenza biologica sembra produrre una diversa capacità conoscitiva. Modesta, parlando con un uomo della morte come di «un'altra avventura biologica, un'ennesima metamorfosi», dice: «Tu sei uomo, Marco, e non sai nel tuo corpo, e poi nella fretta di agire hai dimenticato, la metamorfosi della materia e tremi un po' a questa parola».

Anche in questo passaggio l'ambiguità tra una posizione essenzialista e contingente del genere non è

risolta: *tu non sai*→essenzialista, *tu hai dimenticato* (sottinteso: ma sapevi)→non essenzialista. Modesta non sembra interessata a rispondere alla questione essenzialista del genere che, mi pare, nemmeno si pone. Piuttosto, nel suo pragmatismo, coglie il valore strumentale del genere confermandone la natura strettamente relazionale, senza interrogarsi se esista di per sé: non parla mai infatti dell'essere donna, dell'essere uomo, e quando rivendica il suo essere donna lo fa nel contesto della relazione con Joyce, discepolo della psicanalisi che interpreta freudianamente l'omosessualità come devianza e il suo essere donna come mutilazione rispetto al più completo essere uomo; ebbene a Joyce, che di notte si lascia sfuggire un «se fossi uomo» rivolto a Modesta, lei risponderà: «Io ti amo perché sei una donna e da donna», intendendo qui, mi sembra, non come assenza, ma precisamente come corpo sessuato vissuto in pienezza e integrità, dotato di organi del piacere femminili. Modesta è semplicemente Modesta; che le azioni siano inquadrare come maschili o femminili è un problema sociale a cui risponde in modo strumentale, diventando donna o uomo a seconda di quello che vuole fare: fumare la pipa: uomo, amministrare i propri beni: uomo, autodeterminarsi: uomo, procreare: donna, allattare: donna, fare sesso: donna, abortire: donna per quanto riguarda il fatto fisico, uomo per quanto riguarda il potere di autodeterminazione.

Se Bazzoni interpreta questa disconnessione tra identità, genere e orientamento sessuale come un approccio queer antelitteram, Scarfone adotta invece come ottica interpretativa l'antiedipeismo (Deleuze, Guattari) secondo cui «lo schizo è un soggetto “transposizionale” che sostituisce all'alternativa delle esclusioni “o...o” un “sia...sia” che tuttavia non annulla le differenze, ma oppone al loro uso “esclusivo” (“edipico” e “depressivo”) uno “inclusivo” (“anedipico” e “schizoide”)».

Scarfone sottolinea la distanza tra Sapienza e il femminismo dell'uguaglianza, sostenendo che la fluidità con cui Modesta performa il genere non annulla le

differenze, confermando il binarismo di genere, e che le parti maschili o femminili che abitano Modesta si attivano «quando il desiderio lo richiede». La questione essenzialista fatica, di nuovo, ad essere risposta. Voler allargare i limiti di una categoria, infatti, pretende un'interrogazione sulla natura della categoria stessa i cui diversi tentativi di soluzione, per quanto riguarda la categoria donna, sviluppano diversi impianti teorici e diversi femminismi: che cos'è una donna? cosa sono le donne? esiste un'esperienza unitaria dell'essere donne, e se esiste è essenziale o storico-sociale? ma soprattutto: hanno senso queste domande? E subito dopo aver balbettato qualche mozzicone di risposta eccoci sommerse da un corollario di altre domande: esiste una scrittura femminile? e se esiste cosa la differenzia da quella maschile, fattori biologicocognitivi o l'andamento degli ultimi cinquemila anni di storia? E rispetto alla stessa Sapienza potremmo continuare: perché è letta soprattutto da donne? Perché, salvo rare eccezioni, le sue studiose e critiche sono donne?

A questa ultima serie di domande proverò a rispondere più tardi, mentre per quanto riguarda le prime Sapienza sembra suggerire che nessuna risposta è possibile nello spazio del logos, cioè del ragionamento astratto, ma solo nell'esperienza che ogni singola può fare nell'unità di logos e aisthesis, mente e corpo, anzi, nella gerarchia rovesciata in cui il logos è a servizio dell'aisthesis.

Ricapitolando, la narrativa di Sapienza, che trova il suo culmine poetico in *L'arte della gioia*, nasce dal chiedersi come si può costruire la propria libertà, identifica nel genere uno dei suoi più grandi ostacoli, quindi lo smonta, lo attraversa, lo esperisce per scoprire che la risposta non è tanto nel genere, ma nel riconoscere la forza propulsiva e ontologicamente fondativa del desiderio: diventare un soggetto vuol dire riconoscersi come corpo desiderante. La gioia è allora la condizione di poter soddisfare i propri desideri, l'arte è il processo di acquisizione e manutenzione di questo potere. L'originalità di Sapienza sta proprio nella concezione del desiderio

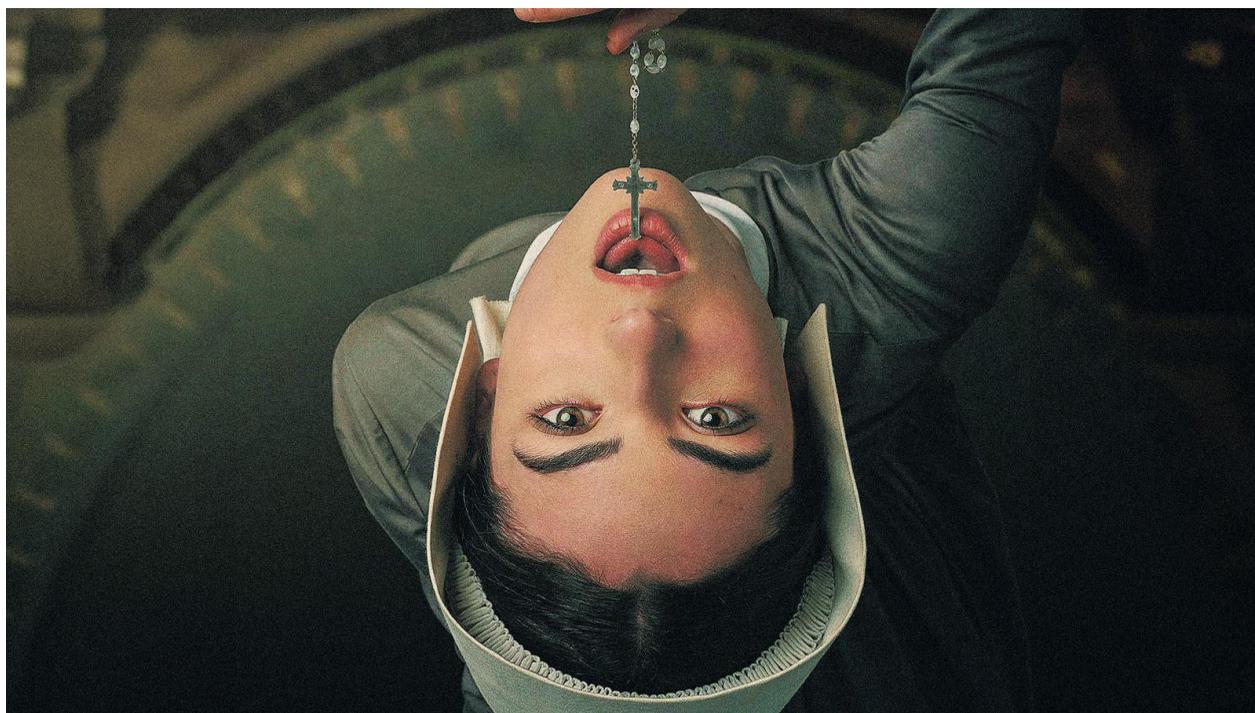
come fondamento dell'autenticità del soggetto, posizione che la differenzia da Foucault o Butler, secondo i quali i desideri sono sempre sovradeterminati: «Nell'*Arte della gioia*» scrive Bazzoni «sembra esserci invece una dimensione materiale radicata nel desiderio corporeo che si muove in eccedenza rispetto a ogni potere costitutivo».

Attraverso l'introspezione Modesta riesce a differenziare i desideri generati dalle strutture di potere oppressive da «quelli che sembrano accompagnarsi a un potenziale liberatorio che li qualifica se non come "autentici", almeno come "meno inautentici"». La centralità del desiderio mette d'accordo tutte le interpretazioni: è l'unica forma di fedeltà a cui aderire («Le vie del desiderio sono infinite» dice Modesta, sovrapponendo il desiderio alla divinità) e anche l'unica forma di ribellione possibile. Sapienza si sofferma molto di più sulle possibilità della ribellione che sulle strutture oppressive, sulla «centralità del desiderio nella costituzione di un soggetto in grado di riconoscere le strutture che l'opprimono» alle quali, reintegrato il desiderio, si può finalmente opporre. Per Sapienza non c'è ribellione senza desiderio; possono ribellarsi solo i soggetti desideranti. E qui possiamo fare quel tentativo, prima rimandato, di risposta alla questione: salvo rare eccezioni, la critica dell'opera di Sapienza, come il pubblico, è femminile. Perché? Un'ipotesi potrebbe essere questa: l'attrazione che molte lettrici sentono per AG riguarda la sua forza, l'energia che pulsa, la sensazione di benessere e apertura che dà il percepire un allargamento delle possibilità disponibili, dell'agentività, dell'autodeterminazione. Nella mia esperienza *L'arte della gioia* è un libro che passa da donna a donna, da amica ad amica, è condividere la scoperta che sì, si può essere molto di più di quello che in qualche modo la società, ancora oggi, ci dice di essere. Il romanzo è ben lontano dal proporre una femminilità ideale (Modesta è solo una delle tante donne che popolano il romanzo) o buona, anzi, forse è proprio quell'autorizzarsi a compiere il male o, di più, a non considerare male azioni anche violente esercitate in nome

del proprio desiderio, della propria liberazione, che attira tanto con la sua incredibile forza. Quindi l'AG è una sorta di pedagogia della liberazione per sole donne? Per me la risposta è: ovviamente no. Al netto della qualità letteraria, che ogni lettore giudica e si sceglie, il racconto di ogni esperienza umana è interessante, e questo è il senso stesso della letteratura, ma ancora oggi non è inusuale che un uomo si senta meno disponibile ad abitare un personaggio femminile che un assassino, un pedofilo o un asceta. E poi un certo livello della liberazione riguarda anche gli uomini e per Sapienza il desiderio, che è il cuore di tutta la sua narrativa, è centrale per tutt*, non solo per le donne.

Per quanto riguarda la critica, allo stesso modo, si noterà che per Sapienza ci sono più critiche che critici, e forse questo ha a che fare, anche, altri due ordini di problemi: il maschilismo del canone e la difficoltà di inquadrare le opere di Sapienza, in particolare AG, in un genere. Mentre per i romanzi autobiografici la strada della pubblicazione è stata

possibile, forse perché afferenti al macrogenere autobiografico inaugurato da Sibilla Aleramo (che siano memoir, autofiction, romanzo autobiografico è una questione che Scarfone approfondisce minuziosamente), per AG le cose si complicano ed è forse questo, la difficoltà a incasellarlo in un genere letterario canonizzato, ad aver reso impossibile la sua pubblicazione. L'AG ha conosciuto una lunga serie di rifiuti editoriali, fino alla riscoperta in Germania e in Francia avvenuta anni dopo la morte dell'autrice grazie all'incessante lavoro di Angelo Pellegrino. Secondo Scarfone uno dei peccati più gravi dell'AG che ne avrebbero impedito la pubblicazione ieri, e che provoca qualche allergia oggi, è che contiene, tra le altre cose, elementi del melodramma. Se il critico Claude Imberty legge l'opera come un «pastiche di generi in cui l'autrice impiegherebbe moduli tipici della letteratura di consumo col solo scopo di rovesciarli preliminarmente per trasformare l'opera in un romanzo storico, Scarfone afferma che l'immaginario da feuilleton indubbiamente presente nel



romanzo, lungi dall'essere virgolettato e parodiato, sia un elemento fondamentale dell'AG. Sapienza, continua Scarfone, sceglie consapevolmente e senza ironia di inserire dei moduli melodrammatici, non rifugge e non disdegna affatto un certo sentimentalismo svenevole [...] un patetismo che tra l'altro si esplica anche attraverso la scelta di uno stile non raramente enfatico».

Qui Scarfone si appoggia a Donnarumma che, parlando dell'opera di Elena Ferrante (che collega alla Morante di *Menzogna e sortilegio*) riconosce che il feuilleton è diventato genere femminile e nemico del romanzo con l'Ottocento francese, che ha generato così l'opposizione tra scrittura maschile e femminile e circoscritto l'una al centro, alla storia, all'avanguardia, l'altra alla periferia, al passatismo, al privato.

L'operazione delle autrici allora non è quella di elemosinare un posto nel canone definito dal maschile, ma di appropriarsi dei cliché imposti per smontarli e trasformarli, di rivendicare uno sguardo laterale, e quindi di lottare per la propria affermazione senza dimenticare di essere stata dominate. I moduli melodrammatici, secondo Scarfone, sono quindi una presa di coscienza poetica della propria lateralità rispetto al canone creato dagli uomini, una volontà di «rifarsi intenzionalmente ai generi letterari che quel canone condanna». Contemporaneamente è forse l'aspetto melodrammatico dell'AG che tiene lontane alcune categorie di lettori e critici, e crea imbarazzo anche nelle lettrici e nelle critiche, soprattutto quelle femministe, che secondo Scarfone eludono questo aspetto del testo «affinché l'autrice non sia screditata», ma che, così facendo, rinunciano ad osservare la portata intenzionale e ribelle della scelta di Sapienza. (Qui sarebbe interessante aprire una piccola parentesi: perché i generi popolari considerati «maschili», come il western, hanno la possibilità di essere hype, o di essere usati anche all'interno di generi alti, mentre il popolare femminile no?)

Rispetto al genere letterario Bazzoni fa altre riflessioni: intanto considera AG come un'autobiografia fittoriale, ovvero uno spazio che l'autrice crea per

poter finalmente dire la verità (Sapienza afferma che il racconto puntuale della vita non può che essere una «bella sfilza di bugie»: accedere alla propria verità, misteriosa, sconosciuta, è possibile solo nella finzione); poi si rifà ai ragionamenti di Asor Rosa su alcuni autori italiani del Novecento che definisce «disassati», cioè «sacrificati» nel loro tempo ma che «costituiscono ciò che del nostro Novecento sembra sopravvivere alla sua conclusione cronologica e stendere sicuramente un ponte verso il futuro».

La marginalizzazione di Sapienza, secondo Bazzoni è la somma di questa lateralità generale e della lateralità di genere, cioè la subalternità a cui le scrittrici sono destinate. Bazzoni, poi, colloca l'opera di Sapienza in «una posizione di continuità con l'investigazione dell'identità tipica del modernismo» ma in cui l'opposizione tra centro e margine conduce verso esiti opposti: da una parte la letteratura che racconta la libertà di dissolvere l'identità, dall'altra la letteratura che racconta la lotta per diventare soggetto libero attraverso la dissoluzione delle categorie (abbiamo visto il riferimento a Cavarero e Wittig).

Il diverso esito dell'interrogazione sul sé mi sembra però che non vada ricercato soltanto nel diverso rapporto di potere rispetto al canone letterario ma anche nella differenza che Sapienza coglie tra identità e soggettività: mentre l'identità è frutto di un'intersezione di appartenenze a certe categorie (inautentica), il soggetto di Sapienza è l'espressione del sé più autentico che esiste prima delle categorie e a cui si può accedere attraverso il desiderio. Per Sapienza la costruzione dell'identità è antitetica al desiderio, è una serie di «interruzioni» del desiderio. Mentre i personaggi della letteratura canonizzata del Novecento scoprono i limiti dell'identità e vedono come unica possibilità la dissoluzione, approdando in un insopportabile vuoto, Modesta rifiutando il modello binario e disfacendosi delle categorie si posiziona nel campo delle infinite possibilità che sprigionano dall'incarnare il desiderio, tra le quali l'idea che anche la morte, pensa Modesta in un momento di piacere goduto da anziana, «non sarà che un orgasmo pieno come questo».

Franco Cordelli

I romanzi oltre il romanzo

«Corriere della Sera», 21 luglio 2024

Un canone per orientarsi nel Ventunesimo secolo.
Dopo la classifica Usa, ecco le preferenze del critico
a partire dal 2000. Esclusi gli autori italiani

Qualche settimana fa, a proposito della fiera di Francoforte, in una sua nota Alfonso Berardinelli scriveva: «È innanzitutto impressionante la quantità di narratori invitati (perlopiù capaci di parlare solo di sé, immagino). Oggi la parola “libro” è sinonimo di romanzo, anche se poi quasi nessun autore o lettore sa più che cos’è un romanzo. C’è il nome della cosa, ma non c’è la cosa». È davvero così? Personalmente, sono d’accordo con Berardinelli. Tuttavia la sua verità è parziale. Occorre dire, per essere precisi, che la ragione per cui «non c’è la cosa» dipende prima di tutto dalla sua straripante quantità; in secondo luogo dalla multiformità che in effetti ha assunto con il tempo, e sempre più nel Ventunesimo secolo, ciò che chiamavamo (e ancora chiamiamo) «romanzo». Terza, ineluttabile conseguenza, è l’impossibilità di cogliere nella quantità qualcosa che somigli ad una qualsivoglia qualità. Ciò che davvero non c’è più non è il romanzo bensì la critica: o almeno ciò che così veniva chiamato: la critica fulminea, la critica quotidiana. È rimasta la critica accademica. Ma essa non è fondata che su valori consolidati: alla fine su un’eterna ripetizione o, al massimo, varianti e altre varianti.

Ho dedicato buona parte del mio tempo nelle settimane che si sono succedute all’articolo di Berardinelli nel tentativo di riordinare nella memoria (e

nell’esplorare nella libreria) i libri, che non chiamerò necessariamente romanzi, che vi si erano depositati. Nelle forme più disparate – a differenza che nel Diciannovesimo e Ventesimo secolo – provenienti dai paesi più lontani: i libri che negli ultimi venticinque anni credo siano degni di essere letti. Non saprei dire, d’ognuno d’essi, quale sia migliore e quale meno convincente; quale più nuovo e quale tutto sommato «tradizionale»; ma so con certezza che la mia esperienza è molto diversa dalla **classifica** dei cento migliori romanzi pubblicata pochi giorni fa dal «New York Times». Cento! Un’enormità. E non solo: ben pochi, coincidenti i nomi degli autori e i titoli del «New York Times» e quelli che elenco in questa pagina. Se compaiono nomi come Donna Tartt o Jonathan Lethem o Stephen King o Elizabeth Strout il significato può essere uno solo: che negli Stati Uniti si leggono in netta prevalenza i libri degli scrittori americani e che per i lettori americani nulla è cambiato: il romanzo è quello che era e che se il numero scelto è cento avrebbe potuto essere duecento o trecento.

Anche i miei cinquantaquattro autori sono fin troppi e deliberatamente ho escluso nomi di scrittori italiani per la ragione opposta a quella del «New York Times»: per la troppa poca distanza. Comunque, qui [...] c’è l’elenco completo.

Scorrendo ancora una volta questo elenco, stilato nell'ambito delle mie individuali inclinazioni, noto alcune singolarità. La prima è quasi un arbitrio: ho citato qualche nome (Bolaño, Desai, Yehoshua, Munro, Kincaid, Enquist, Otsuka) non con i loro titoli migliori per la semplice ragione che i migliori sono dell'altro secolo ma mi sarebbe dispiaciuto ometterli. Faccio un esempio: *Il libro di Blanche e Marie* è un romanzo tutto esclamativo e tuttavia bellissimo; ma ancora più bello, dello stesso autore, Enquist, è *Il medico di corte* del 1999. Un altro esempio: *Rosa e mortale* di Francisco Umbral lo avrei messo a dispetto della regola, ma è del 1998! E poi: ho citato due libri di McCarthy usciti tuttavia nello stesso anno. Non ho citato, di Javier Marías, il suo *Tomás Nevinson* – con ogni evidenza gemello del precedente *Berta Isla* –, perché uscito nel 2021, quattro anni dopo. E ancora: ben oltre le classificazioni sempre accademiche (modernismo, postmodernismo, autofiction ecc.) una quantità di titoli potrebbero rientrare in una famiglia: essa è una famiglia tematica, forse non per nulla e propriamente familiare: ma non tanto in quanto storie di famiglia ma in quanto racconti di perdite le più dolorose: genitori, figli, fratelli (il più lontano è naturalmente Kenzaburō Ōe). E infine: nonostante vi siano, come ho detto, scrittori nati in ogni parte del mondo (Chimamanda Ngozi Adichie è nata in Nigeria, Sonali Deraniyagala è nata nello Sri Lanka) dominanti restano la lingua inglese e più numerosi gli scrittori statunitensi, seguiti dagli spagnoli e dagli irlandesi: Spagna e Irlanda le due nazioni che più hanno tardato a liberarsi dell'oppressione politica e sociale. Nonostante il romanzo non vi sia più, non è tramontata la libertà di scrivere libri che ad essi almeno somigliano.

2000

Zadie Smith, *Denti bianchi*, Mondadori
 Edmund White, *L'uomo sposato*, Playground
 2001

Roberto Bolaño, *Puttane assassine*, Adelphi

Anne Carson, *La bellezza del marito*, La Tartaruga
 Philip Roth, *L'animale morente*, Einaudi
 Winfried Sebald, *Austerlitz*, Adelphi
 Claude Simon, *Il tram*, Nonostante
 2002

Anita Brookner, *La prossima avventura*, Giuno
 Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, Mondadori
 Rohinton Mistry, *Questioni di famiglia*, Mondadori
 Amos Oz, *Una storia di amore e di tenebra*, Feltrinelli
 2003

Monica Ali, *Brick Lane*, Mondadori
 Bernardo Atxaga, *Il libro di mio fratello*, Einaudi
 Daša Drndić, *Leica format*, La nave di Teseo
 2004

Per Olov Enquist, *Il libro di Blanche e Marie*, Iperborea
 Colm Tóibín, *The Master*, Bompiani
 Abraham Yehoshua, *Il responsabile delle risorse umane*, Einaudi
 2005

John Banville, *Il mare*, Guanda
 Joan Didion, *L'anno del pensiero magico*, il Saggiatore

Philippe Forest, *Tutti i bambini tranne uno*, Fandango
 Kazuo Ishiguro, *Non lasciarmi*, Einaudi
 Enrique Vila-Matas, *Dottor Pasavento*, Feltrinelli
 2006

Chimamanda Ngozi Adichie, *Metà di un sole giallo*, Einaudi

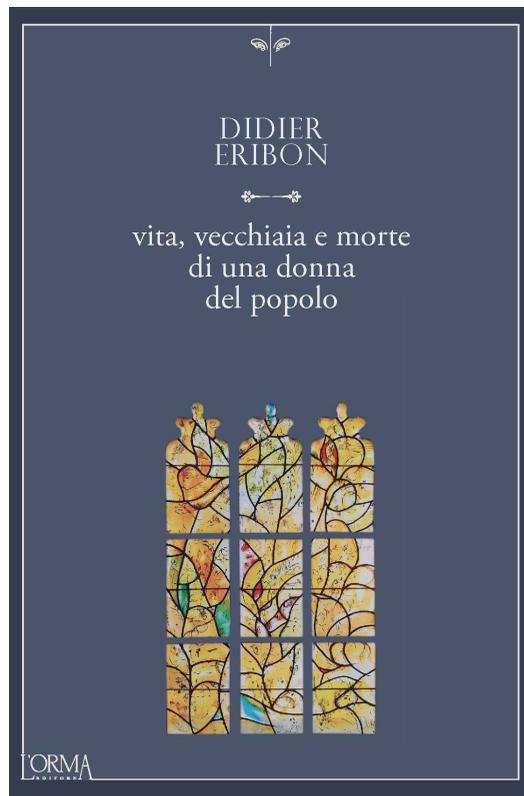
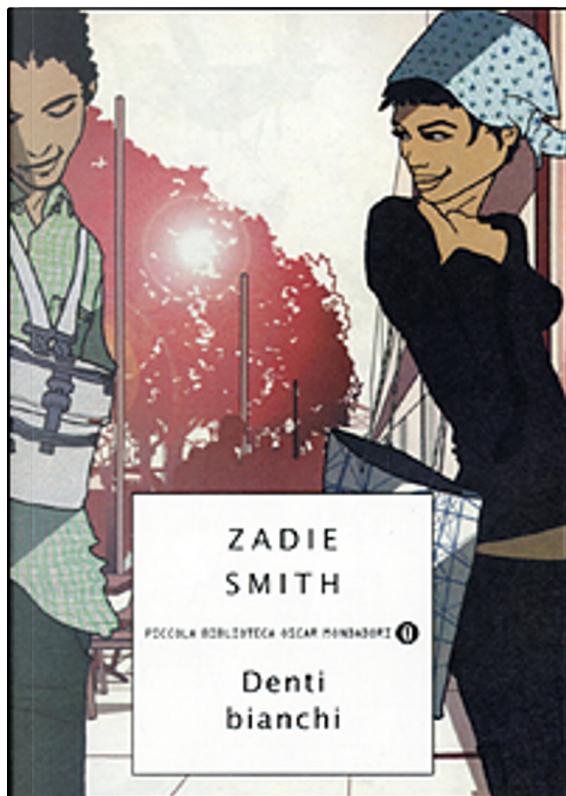
Donald Antrim, *La vita dopo*, Einaudi
 2007

Anita Desai, *Tutti i racconti*, Einaudi
 Cees Nooteboom, *Tumbas*, Iperborea
 Zachar Prilepin, *Il peccato*, Voland
 Cristóvão Tezza, *Bambino per sempre*, Sperling & Kupfer
 2009

Javier Cercas, *Anatomia di un istante*, Guanda
 Edgar Doctorow, *Homer & Langley*, Mondadori
 Pierre Michon, *Gli Undici*, Adelphi
 William Trevor, *L'amore, un'estate*, Guanda

2010
 Jane Urquhart, *Sanctuary Line*, Nutrimenti
 2011
 Julián Herbert, *Ballata per mia madre*, gran vía
 2012
 Alice Munro, *Uscirne vivi*, Einaudi
 2013
 Sonali Deraniyagala, *Onda*, Neri Pozza
 Sergio del Molino, *Nell'ora violetta*, Sellerio
 Jamaica Kincaid, *Vedi adesso allora*, Adelphi
 Ricardo Piglia, *Solo per Ida Brown*, Feltrinelli
 2015
 Jenny Erpenbeck, *Voci del verbo andare*, Sellerio
 Mathias Énard, *Bussola, e/o*
 2016
 Graham Swift, *Un giorno di festa*, Neri Pozza
 Richard Ford, *Tra loro*, Feltrinelli
 Javier Marías, *Berta Isla*, Einaudi

George Saunders, *Lincoln nel Bardo*, Feltrinelli
 2018
 Ottessa Moshfegh, *Il mio anno di riposo e oblio*,
 Feltrinelli
 2019
 Yiyun Li, *Dove le ragioni finiscono*, Nn Editore
 2020
 Colum McCann, *Apeirogon*, Feltrinelli
 Marilynne Robinson, *Jack*, Einaudi
 Martin Amis, *La storia da dentro*, Einaudi
 2022
 Cormac McCarthy, *Il passeggero*, *Stella Maris*,
 Einaudi
 Julie Otsuka, *Nuoto libero*, Bollati Boringhieri
 2023
 John Coetzee, *Il Polacco*, Einaudi
 Didier Eribon, *Vita, vecchiaia e morte di una donna
 del popolo*, L'orma



Elisa Buletti

Il trionfo del romantasy

«Giornale della Libreria», 23 luglio 2024

Il genere (misto tra romance e fantasy) che ha conquistato lettrici e lettori di tutto il mondo. In Italia sono nate nuove collane editoriali dedicate

Feste di lancio a mezzanotte nelle librerie statunitensi – **particolarmente di successo in quelle specializzate** – per promuovere i nuovi titoli, numeri di vendite da capogiro, fandom che sui social media elaborano teorie sui prossimi libri e contano i giorni di attesa: questo l'universo del romantasy, il genere letterario che sta conquistando lettrici e lettori in diverse parti del mondo, compresa l'Italia, e smuovendo l'industria editoriale.

Termine scaturito dalla fusione tra le parole «romance» – il grande fenomeno editoriale degli ultimi anni che ha raggiunto **le vette delle classifiche** – e «fantasy», il romantasy combina elementi caratteristici dei due generi, come missioni epiche, personaggi fantastici e narrazioni d'amore, ricche di scene spicy, che includono le classiche trame dei romanzi rosa: nemici che diventano amanti, anime gemelle, triangoli amorosi. Il risultato? Vicende ambientate in mondi fantasy che tengono lettrici e lettori incollati alle pagine.

Benché si rivolgano a un pubblico adulto, le storie magiche di fate, guerrieri e draghi raccontate nei volumi di genere romantasy affondano le proprie radici nel mondo della narrativa young adult, dove l'unione di mondi fantasy e storie d'amore è già stata ampiamente esplorata in serie come *Divergent*, *The Hunger Games*, *Twilight*.

Secondo i dati Circana BookScan – **come riporta «Publishers Weekly»** –, negli Stati Uniti le vendite complessive di libri a stampa sono aumentate del 1,1% nel secondo trimestre del 2024 rispetto allo stesso periodo del 2023: merito, in gran parte, del genere fantasy per adulti. **«The Straits Times»**, dati Circana alla mano, scrive che il segmento del romantasy dovrebbero arrivare nel 2024 a quota 610 milioni di dollari di vendite, dopo il record dei 454 milioni raggiunto l'anno scorso.

A trainare le vendite di questo segmento la scrittrice statunitense Sarah J. Maas, pubblicata da Bloomsbury in Usa – e da Mondadori in Italia – che spesso funge da punto di ingresso per le lettrici e i lettori che si avvicinano per la prima volta al genere. Maas è autrice di serie best seller come *A Court Of Thorns And Roses*, *Throne of Glass*, *Crescent City*, che in lingua originale hanno venduto più di 38 milioni di copie in tutto il mondo e sono pubblicate in trentotto lingue. Rebecca Yarros è un'altra autrice di punta del genere romantasy, pubblicata da Entangled Publishing e celebre per *Fourth Wing* e *Iron Flame* – primi due volumi della serie Emyrean, usciti in Italia per Sperling & Kupfer – che hanno venduto sei milioni di copie nel mondo e i diritti di traduzione in quaranta paesi, **come rende noto l'editore italiano**.

Ad alimentare il successo del romantasy, soprattutto, l'enorme popolarità del genere sui social media. Ce n'è per tutti i gusti: le lettrici e i lettori possono perdersi in un vasto ventaglio di sottocategorie, tra libri romantasy su fate ed elfi, esseri umani e mostri, alcuni ambientati in terre lontane e altri che infondono magia negli scenari urbani. Per avere un'idea dei numeri, Bloomsbury ha affermato che i contenuti su TikTok collegati ai libri di Sarah J. Maas hanno raggiunto più di 14 miliardi di visualizzazioni. L'hashtag romantasy è stato taggato in quasi 400.000 video: su #BookTok, l'angolo della piattaforma dedicato ai contenuti letterari, i fan del genere danno consigli di lettura, teorizzano su possibili sviluppi delle trame nei romanzi in arrivo, creano raccolte con le proprie citazioni preferite e outfit ispirati ai libri.

E gli editori non restano di certo a guardare. L'interesse per la letteratura di genere è cresciuto nel corso degli anni, portando alla nascita di nuove realtà editoriali, collane e imprint dedicati. Per citare qualche caso, Entangled Publishing – già incentrato sul romance – ha avviato nel 2022 Red Tower Books, «a new adult fantasy imprint. We are a small, independent, women-owned publisher bringing you the best in romantasy», come si legge sui

loro profili social. Ancora, Tor Publishing Group ha lanciato Bramble nel febbraio 2023, collana di romanzi rosa.

In Italia è il caso, ad esempio, di **Always Publishing**, casa editrice verticale sul genere romance uscita dalla nicchia grazie al successo di un titolo in particolare, *Dammi mille baci* di Tillie Cole. Il Castoro all'inizio di quest'anno ha invece lanciato un nuovo marchio, **Castoro Off**, che spazia tra la narrativa di genere e sottogenere più disparata, tra romance, fantasy, romantasy, mystery, horror e fantascienza. Poco dopo è arrivato anche **Ne/oN**, l'imprint di edizioni e/o, dedicato alla speculative fiction e alla letteratura fantastica (light novel, romance, romantasy, fantascienza e horror, con proposte anche di queer fiction, historical fiction e literary fiction). Più recentemente, HarperCollins Italia ha lanciato **Midnight**, nuovo imprint per esprimere il variegato mondo del romance, con un catalogo che va dalla rom-com al dark romance, dal romantasy all' historical romance. Parlando invece di collane editoriali, Rizzoli ha dato il via a **La biblioteca di Daphne** – affidandone la cura alla bookinfluencer Megi Bulla – per portare nel nostro paese libri di genere fantasy e romantasy internazionali mai stati tradotti in italiano, dedicati a fasce di lettrici e lettori young adult e new adult.



Francesca Pellas

«Così ho perso il mito dello scrittore.»

«La Stampa», 26 luglio 2024

Intervista a Antonio Franchini, l'editor italiano più noto e autore di un romanzo candidato al premio Campiello: «Ho un profondo spirito di servizio».

Antonio Franchini, spalle da lottatore e sguardo attento, ha sessantasei anni e due mestieri: fa lo scrittore, ma è anche uno dei più importanti editor italiani. Prima a Mondadori, dove lanciò Roberto Saviano e molti altri, dal 2015 è direttore editoriale del gruppo Giunti-Bompiani. Ha da poco pubblicato il suo ultimo romanzo, *Il fuoco che ti porti dentro* (Marsilio), dedicato all'odiata madre Angela, con cui è candidato al premio Campiello.

Ha davvero odiato sua madre?

Sì. Mi ha sempre provocato rabbia e sentimenti complessi. Gli stessi sentimenti che lei aveva nei confronti del mondo e che io invece tengo a bada.

Che rapporto ha con Napoli, la sua città?

Affettuoso: ho sempre più desiderio di tornarci, come ha voglia di tornare il vecchio al luogo d'origine. È doloroso, perché un conto è farlo a trentaquaranta-cinquant'anni e poter ancora avere una vita alternativa, e un conto è rientrare a un'età in cui la resa dei conti ti pesa addosso.

Cosa ha rappresentato per lei Milano?

Avevo voglia di andar via e a un certo punto feci domanda per un posto di lettore di italiano alla Flinders University of South Australia. Il simbolo

dell'ateneo era un brigantino con tre alberi: mi sembrava un'avventura alla Stevenson. Non mi presero e mi accontentai di restare a Milano, dove essere meridionale, nel 1981, era ancora una caratteristica stigmatizzata. Io ero un emigrante intellettuale, ma mi dicevano comunque «voi a Napoli».

Scrive che sua madre era bellissima eppure puzzava. Una lettrice le ha detto: «Come Napoli». Quante Napoli ci sono?

Tante, mescolate più che altrove. Le più evidenti sono due: la città borghese e la città della plebe. Alla fine del Settecento, cioè nel momento in cui si formarono le borghesie europee, la borghesia napoletana venne uccisa sul nascere dalla rivoluzione del '99: una protoborghesia massacrata dall'unione del clero e della plebe. Secondo La Capria, questa protoborghesia per sopravvivere si camuffò poi da plebe e ne assunse gli atteggiamenti, costruendo la napoletaneria, che lui considerava la forma degradata della napoletanità.

Come si spiega la sua doppia vita di scrittore e editor?

La vita è una questione individuale e allo stesso tempo una questione di destino. Mi piaceva molto anche insegnare: lo feci per un anno soltanto, in un liceo scientifico, e quando smisi ero triste. Volevo

entrare in editoria, ma i primi anni mi sembrava che il contenuto intellettuale scarseggiasse. Poi, poco alla volta, mi avvicinai a quello che volevo fare davvero. Lavorare ai libri degli altri mi ha dato libertà. Leggere editorialmente ti fa avere maggiore spregiudicatezza su tutto, persino i classici e la tradizione, e a volte ti fa apprezzare le soluzioni che anche scrittori modesti sanno mettere in campo. Può capitare che un autore bravo si distraiga e che uno non bravo imbrotchi soluzioni che ti rimangono dentro.

Iniziiò al «Reader's Digest». Come arrivò in Mondadori?

Feci un colloquio in Mondadori appena arrivato a Milano, ma non avevo nessuna esperienza e mi dissero di farmela, se ci riuscivo. Così prima lavorai in studi editoriali e poi riuscii a farmi assumere al «Digest». Quello che all'epoca non sapevo è che il lavoro al «Digest» era molto considerato dagli addetti dell'editoria: facevano principalmente direct marketing e vendita per posta, perciò i prodotti costavano tanto e dovevano essere editorialmente perfetti. Quando dopo quattro anni di «Digest» ripresentai la mia candidatura in Mondadori avevo un'esperienza importante. Leonardo Mondadori si era da poco insediato in casa editrice come direttore generale, e voleva che a fianco di ciascuno degli editor storici – che allora avevano intorno ai cinquanta-cinquantacinque anni – crescesse un giovane da avviare al mestiere. Cominciai a lavorare con Ferruccio Parazzoli agli Oscar.

Il fiuto però non si insegna, si ha. Lei scoprì Antonio Scurati quando era un commesso di Blockbuster. Come andò?

I clienti avevano una tessera nominativa. Andai ad affittare un film, diedi la tessera a questo giovane commesso e lui mi chiese: «Ma lei è Antonio Franchini?», e io: «Sì». E lui: «Ma Franchini lo scrittore?». La cosa mi sorprese perché ero ben più noto come editor. Scurati insegnava, aveva appena preso un incarico all'università di Bergamo che non gli consentiva di vivere, e doveva incrementare

«Lavorando in editoria da tanti anni ho perso il mito dello scrittore, ma cerco di non essere troppo cinico.»

facendo altri lavori. Sapendo che mi occupavo di arti marziali mi invitò a parlare in facoltà, dove aveva fondato un osservatorio sul linguaggio della guerra e della violenza, e diventammo amici. Mi fece leggere un suo primo romanzo, *Hotel des Invalides*. Scrittura molto interessante, ma libro difficile da pubblicare. Mi parlò allora di un altro progetto che gli stava a cuore, e da cui in seguito sarebbe nato *Il rumore sordo della battaglia*. Glielo presi.

E l'altra sua impresa mitologica, la scoperta di Roberto Saviano?

Avevo scritto il romanzo *L'abusivo* e il giovanissimo Saviano mi scrisse dopo averlo letto: ci conoscemmo così. Però, ci tengo a ribadirlo, fu portato in Mondadori da Helena Janeczek che aveva notato le sue prime prove su «Nazione Indiana». La paternità di Saviano in Mondadori è divisa tra Helena, l'editor di Strade Blu Edoardo Brugnattelli e me.

Pensieri sull'esclusione di Saviano dalla delegazione italiana alla fiera del libro di Francoforte, che ha fatto tanto discutere? Non erano gli editori a dover proporre i nomi?

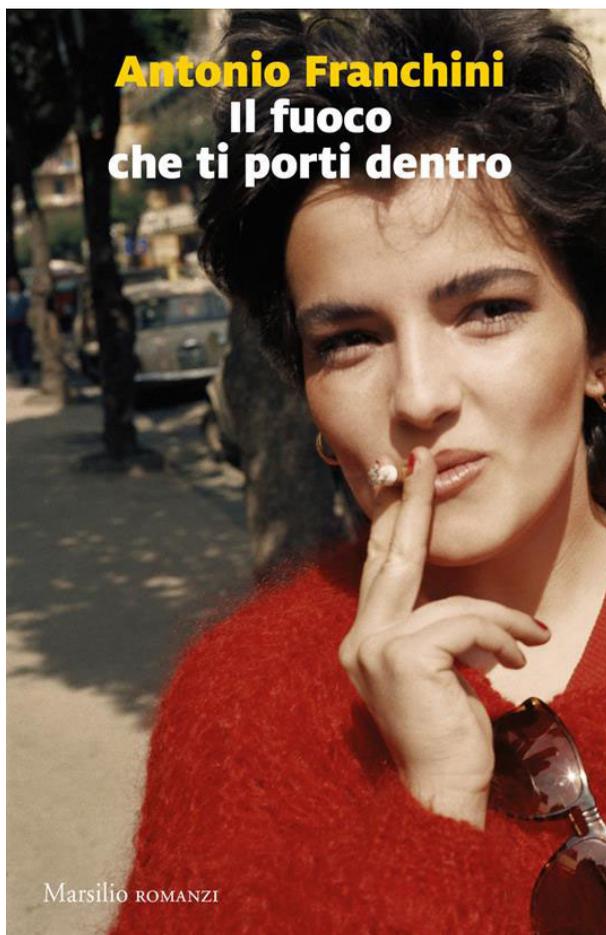
Non invitare Saviano alla Buchmesse è un grosso errore, ma non vorrei entrare in queste polemiche, perché è facile venire fraintesi. Non mi piace questo governo. Sono uno dei firmatari della lettera inviata al direttore della fiera e al presidente dell'Aie, e ho ritenuto giusto farlo. Lui comunque è stato invitato dal suo editore tedesco e ci sarà.

Come se la passa l'editoria italiana?

Bene nel senso che è l'industria culturale più vitale del paese. Però il mercato è in contrazione,

difficile, affollato. Scrivere un libro non ha più lo stesso peso, significato, potenza simbolica: un tempo era un gesto importante, che ti poneva immediatamente all'attenzione dei tuoi coetanei. Ora è più semplice avere accesso anche a case editrici importanti, ma è più difficile costruire una carriera; per farlo bisognerebbe poter pubblicare libri diversi nel tempo, essere assecondati dall'editore al di là delle logiche di mercato, che oggi sono molto costrittive.

Sapere di essere più bravo di tanti scrittori più noti di lei le provoca dolore o fierezza? Per pietà: non mi dia una risposta modesta.



Ho letto prime stesure brutte di libri bellissimi; e gestendo gli autori anche negli aspetti della post pubblicazione, vedo tutte le loro paure e fragilità. È facile, per il dirigente editoriale, sviluppare nei confronti dei libri degli altri un sentimento di superiorità, e questa è una cosa pericolosa, perché il lavoro editoriale è un lavoro di servizio. Io non ho un'indole umile né uno spirito servile, però, rispetto ai libri che pubblico, ho un profondo spirito di servizio. Lavorando in editoria da tanti anni ho perso il mito dello scrittore, ma cerco di non essere troppo cinico.

Una cosa che è fiero di aver fatto da editor.

Un grande autore non scoperto da me, ma portato al successo in quegli anni dal lavoro di tutti quanti noi fu Antonio Pennacchi. Pubblicammo insieme *Il fasciocomunista*, e subito dopo lui mi raccontò che aveva in animo di scrivere una specie di *Mulino del Po* delle paludi Pontine. Mi mandò una prima versione di 150 pagine e io protestai. Lui si arrabbiò e mi disse: «Vai a quel paese, il libro è così! Che vuoi?». Era un uomo diretto. In qualche modo però riuscii a convincerlo che doveva andare avanti, e scrisse *Cannale Mussolini*.

Come ha cominciato a praticare arti marziali?

Ero un bimbo con gli occhiali a cui queste cose venivano vietate, quindi feci di tutto per iniziare. Ora faccio Brazilian Jiu-jitsu.

E kayak e canottaggio...

Certo, perché amo molto i fiumi, l'acqua mossa. Essendo di indole inquieta, l'unica cosa che mi calma è vedere l'acqua.

Dove?

In Valsesia. Il mio fiume è il Sesia. La mia è una natura valsese tanto quanto napoletana.

Ha mai pensato di lasciare l'editoria?

All'inizio spesso, poi mai più.

Katia Ippaso

Il duca di Arcore

«il venerdì», 26 luglio 2024

Intervista allo scrittore e critico Franco Cordelli.
Dopo vent'anni torna in libreria il diario-pamphlet
sugli anni del Cavaliere

Un apologo dell'amicizia travestito da pamphlet sulla politica italiana. Una «summa teologica» prima ancora che un atto d'accusa contro il berlusconismo. Uno struggente atto d'amore nei confronti della letteratura, dove si abiura il personaggio e mai la persona. È *Il duca di Mantova* di Franco Cordelli. Dopo vent'anni dalla sua prima edizione (Rizzoli), il libro è stato appena ripubblicato da La nave di Teseo, che ha in programma la riedizione di tutti i romanzi dello scrittore e critico romano. «Da quando Berlusconi è sceso in campo, intendo il mio campo, lo ha, alla lettera, invaso: inquinandolo, inflazionandolo, togliendo alle parole valore, le parole non contano più, nessuno può più dare la sua parola» scrive Franco Cordelli in un passaggio della sua labirintica opera, in cui il lettore è chiamato a farsi investigatore, collegando gli indizi di una trama apparentemente secondaria: dalla tempesta emotiva di uno scrittore arrabbiato, emerge una lezione di umanesimo, un paradossale atto di preghiera. Ma cosa resta di quel risentimento espresso allora contro un uomo che, nel frattempo, è scomparso dalla scena di questo mondo, poco più di un anno fa, il 12 giugno 2023?

Cordelli, che effetto le fa dover trafficare di nuovo con le sue parole vive mentre l'altro, il «nemico», non c'è più?

Berlusconi è scomparso non solo da questa vita ma anche dalla mia vita. Non ci penso mai. Non mi sfuggono però gli effetti che la sua presenza ha avuto sul nostro paese. Anzi, oggi sono persino più imbarazzanti, perché più espliciti.

Si riferisce all'arte o alla politica?

A tutte e due. Per quanto riguarda l'arte, la cosa va avanti dall'Ottocento, ancor prima del modernismo. Diciamo che con l'impero televisivo e editoriale di Berlusconi anche i prodotti artistici ormai si fanno in serie. Se fai parte della giuria di un premio devi leggere centinaia di libri. Ma come si fa a individuare quel romanzo che è arte e non merce? Più che la letteratura, però, è morta la critica.

Eppure, lei fa il critico teatrale da più di cinquant'anni. Già, ma è stato un caso. Avrei anche potuto fare il critico cinematografico, e per lungo tempo ho scritto di letteratura. Sta di fatto che da ragazzo. E così è stato.

Come andò?

Durante i primi anni d'università, lavoravo in una libreria che si trovava nel sottopassaggio tra piazzale Flaminio e piazza del Popolo. La maggior parte del tempo la passavo al piano di sopra, dove

«Diciamo che con l'impero televisivo e editoriale di Berlusconi anche i prodotti artistici ormai si fanno **in serie**.»

c'era un enorme magazzino di libri che diventò presto la mia biblioteca. È lì che ricevetti una telefonata di Elio Pagliarani. Aveva letto i primi miei articoli sull'«Avanti» e mi propose di fare il suo vice come critico teatrale di «Paese sera». Accettai e dentro di me pensai: ecco che il mio desiderio si avvera.

Vuol dire che scrivere non l'affatica?

Quando mi metto a scrivere sono velocissimo, però adesso mi affatica un po' tutto il ragionamento che precede la scrittura.

È vero che vent'anni fa, a causa di questo libro, ebbe dei guai giudiziari?

Sì, curiosamente non fu Berlusconi a farmi causa (gli ho sempre riconosciuto un certo umorismo), ma Previti, che nel libro è oggetto di un capitolo del tutto innocuo. Gli avvocati della Rizzoli presero in mano la situazione e vincemmo la causa. Ricordo anche che *Il duca di Mantova*, prima di essere pubblicato da Rizzoli, fu rifiutato da Einaudi, non ho mai saputo perché.

Come nasce l'identificazione tra il Cavaliere e il personaggio del «Rigoletto»?

Attraverso libere associazioni legate alla visione di uno spettacolo, *Le roi s'amuse* da Victor Hugo.

Come vive il clima di «beatificazione» a cui i seguaci di Berlusconi si stanno alacremente dedicando?

Trovo aberrante anche solo il fatto che si possa pensare di intitolare l'aeroporto di Malpensa a Silvio Berlusconi. Riguardo all'annuncio del marchio editoriale Berlusconi che dovrebbe essere inaugurato con un libro di Tony Blair, questo ci dice molto su quello che è diventato il laburismo oggi.

Eppure, il giorno dopo l'elezione del laburista Keir Starmer a primo ministro, a Downing Street si cantava «Bella ciao».

Bella ciao è diventata una canzone internazionale con il covid. Pochi ricordano la sua origine partigiana. Ormai non distinguiamo più i contesti storici e le aree in cui gli eventi si manifestano.

Come ha letto il risultato del secondo turno delle elezioni in Francia?

Non c'è niente da fare: la Rivoluzione ce l'hanno nel sangue. Vedremo quali alleanze si delineeranno. Intanto, i francesi non hanno permesso che vencesse uno come Bardella che mi ricorda un ufficiale tedesco degli anni Venti e Trenta. Il fatto che Francia, Inghilterra e Spagna esprimano una sinistra forte mi dà parecchia soddisfazione, pensando soprattutto ai problemi che porrà a Giorgia Meloni.



Non le piace molto, vero, Giorgia Meloni?

Non mi piace come parla, non mi piace come si veste, non mi piace nulla della sua persona.

Lei parla della nascita di «uomini nuovi» mai visti prima. È una mutazione antropologica irreversibile?

Sono andato ai funerali di Nenni e di Berlinguer, e rimango emotivamente legato a quel tempo. Ma penso anche che il Pd di oggi stia cercando di limitare i danni, battendosi per i diritti civili.

«Sono un teologo, un catecumeno, e questa è la mia summa teologica»: cito dal romanzo. Che tipo di teologo è?

L'unica teologia che mi sono sempre concesso: la teologia della letteratura.

In vecchiaia, Eugène Ionesco scrisse un diario («La ricerca intermittente», Guanda) che è anche un dialogo con Dio. Vergognandosi di soffrire per gli attaccamenti alle cose terrene, dice a sé stesso: «Se solo avessi la preghiera!». Lei ci ha mai pensato?

Mentre «Dio» è una parola che non capisco, la parola «preghiera» credo di capirla. La più grande battaglia che ho combattuto nella vita, vincendola, è stata quella contro la mia vanità e la mia ambizione. Vogliamo chiamarla preghiera? Chiamiamola così.

«Il duca di Mantova» non è solo un «j'accuse», ma anche un romanzo sentimentale dedicato a una Roma che si spinge verso l'acqua e verso il cielo e che lei attraversa qualche volta in compagnia dei suoi amici. Sono sempre gli stessi?

«La più grande battaglia che ho combattuto nella vita, vincendola, è stata quella contro la mia **vanità** e la mia **ambizione**. Vogliamo chiamarla **preghiera**? Chiamiamola così.»

«L'unica teologia che mi sono sempre concesso: la **teologia della letteratura**.»

Sì, sono sempre gli stessi. Negli anni, però si è aggiunto qualche amico più giovane.

«Nulla giustifica la vita se non la bontà e l'intelligenza.» Si è attorniato di persone buone e intelligenti?

Intelligenti sì, buone non lo so. La bontà è una virtù francescana e non mi sembra che il nostro mondo ci porti a coltivare virtù francescane. Ci sono persone che con il tempo si rivelano buone, altre no. Ho più di un amico che si è rivelato pessimo, dirò di più, traditore. I giornali preferiscono raccontare di gesti efferati, ma qualche volta leggiamo anche di gesti umanitari come quelli compiuti da certe Ong. Quelle sono manifestazioni di bontà.

Quando scrisse «Il duca di Mantova» aveva cinquantanove anni. Nel frattempo, ne ha compiuti ottantuno. Che cosa le rivela questa epoca della vita?

Fino a settant'anni non pensavo al tempo che mi restava da vivere. Oggi invece è un sentimento acuto. So che il mio tempo è limitato: non so se ho a disposizione dieci anni oppure un giorno. Ma questo non è un pensiero cattivo, anzi direi che è un pensiero buono. Naturalmente si spera di non soffrire.

Il cane Silvio esiste?

Mai avuto un cane. Gli animali mi sono simpatici, sia i cani che i gatti. Però vivo rigorosamente da solo.

Domenico Starnone

Nessuno scrittore è un buon lettore di sé stesso

«Lucy», 26 luglio 2024

Gli scrittori hanno in comune una cosa: non riusciranno mai, rileggendosi, a conoscere davvero la loro opera. Perché ciò accada, servono lettori critici e attenti

Ho sentito spesso la frase: non rileggo mai i miei libri. A volte qualcuno ammette, e io sono tra quelli: sì, se ne devo parlare in pubblico ci provo, ma con fastidio, lascio subito perdere. Per il resto, quando si cerca di andare oltre la superficie di questa riluttanza, gli scrittori svicolano. Parlano molto dei risultati della loro fatica, del piacere che hanno provato, ma fanno un'aria incerta se chiedi: *ti rileggi?*

La domanda li disorienta ancora di più quando, invece che *ti rileggi*, chiedi: *ti leggi?* In una mia piccola inchiesta di qualche anno fa – roba tra amici, mi piacerebbe avere il tempo e le energie per farne una più affidabile –, domandare *ti rileggi* risultava tutto sommato imbarazzante ma immediatamente comprensibile; passare invece a *ti leggi* generava attimi di perplessità, sguardi vagamente ironici, un'espressione riassumibile con: che razza di domanda è.

Pare infatti ovvio che, se scriviamo, ci leggiamo. Anzi, proprio perché scriviamo, ci leggiamo con una competenza che nessun nostro lettore potrà mai avere. Siamo – noi scrittori così così, bravi, bravissimi – i lettori più maniacalmente attenti, quelli più sensibili e profondi, delle nostre opere. Nel corso dei nostri giri promozionali rilasciamo un numero esorbitante di interviste e partecipiamo a infiniti incontri pubblici. In quelle occasioni leggiamo qualche nostra pagina con l'intonazione più adeguata, parliamo

appassionatamente dei temi che abbiamo affrontato e dei personaggi e delle vicende che abbiamo messo a punto, chiariamo come abbiamo piegato la lingua di ogni giorno al nostro personalissimo uso letterario. Ci compiacciamo insomma delle nostre opere, e non solo perché abbiamo bisogno di lettori – un libro senza lettori è una bara – ma anche perché desideriamo essere letti al modo giusto. E chi può mai essere miglior guida alla lettura, se non noi che abbiamo scritto? Il pubblico lo sa, è lì per questo.

Tutto bene dunque. Ma allora perché in linea di massima ci infastidisce rileggerci? E perché non capiamo subito la domanda: *ti leggi?* E perché quando la capiamo (significa: sei mai stato, di fronte alle tue pagine, nella condizione in cui si troverà il tuo lettore, quando attraverserà il tuo libro, parola dietro parola, come un territorio del tutto sconosciuto?) ci prende l'ansia?

Non sono poche le occasioni in cui abbiamo pensato, ascoltando un nostro collega, che il libro – il *suo* libro – di cui stava parlando non era quello che noi avevamo diligentemente letto. Come non sono pochi i momenti in cui noi stessi, di punto in bianco, ci siamo sorpresi a parlare delle nostre intenzioni compositive ed espressive senza nessuna certezza che quelle intenzioni si fossero davvero realizzate sulla pagina. Allora? Ci infastidisce rileggerci

perché temiamo che il libro che credevamo di aver scritto di fatto non ci sia? Ci infastidisce rileggerci perché percepiamo subito, confusamente, che in effetti non siamo stati mai nella condizione di *leggerci*? Per spiegarmi provo a questo punto a ricorrere a Henry James. Mi servo di poche righe soltanto, prese da due suoi racconti, uno famosissimo, «The Figure in the Carpet» (1896), e uno un po' meno famoso, «The Middle Years» (1893). Leggeteveli, se non l'avete già fatto. Io non mi azzardo a mettere ulteriormente bocca su quei testi, ci hanno ragionato studiosi di tutto rispetto, meglio ricorrere a loro. Dico solo che si tratta di storie di scrittori e lettori per i quali la letteratura è tutto, e aggiungo che James (1843-1916) mi pare a tutt'oggi l'autore che meglio ha raccontato cosa succede nelle teste di tutti – letterati raffinati ma anche biechi giornalisti, istitutrici pericolose, telegrafiste sognanti eccetera – quando, tra osservazione e immaginazione, proviamo a mutare la vita in racconto.

Comincio con «The Middle Years», che non è solo il titolo della storia ma è anche quello dell'ultima opera del protagonista, Dencombe, uno scrittore di fama. Malato, prossimo alla fine, molto scontento del suo lungo percorso letterario, Dencombe riceve una copia di quella sua ultima fatica – forse davvero l'ultima, – fresca di stampa, e scopre che la malattia gli ha causato «uno strano distacco» (*a strange alienation*) da «The Middle Years», un vuoto assoluto. James scrive (cito nella traduzione di Carlo Izzo):

«Non sarebbe stato capace di rimodulare a sé stesso una sola frase del libro né di cercare con curiosità o con fiducia una pagina particolare. La sostanza del libro gli era completamente uscita di memoria, senza lasciarsi dietro nemmeno una predilezione».

Sul momento lo scrittore prende male la cosa. Il libro è lì, stampato, ma Dencombe ne ha smarrito la sostanza, il testo non lo incuriosisce, non gli dà fiducia, non ne predilige nemmeno una parola. Intanto dilaga un'insoddisfazione di vecchia data, gli pare che la sua carriera sia praticamente finita, si sente un autore che ha fatto non tutto ciò che voleva ma

«Ci infastidisce rileggerci perché temiamo che il libro che credevamo di aver scritto di fatto non ci sia?»

soltanto tutto ciò che poteva. E questo scarto tra aspirazioni e capacità lo rende infelice.

Senonché comincia nervosamente a leggere e sprofonda non nel temuto vuoto assoluto ma «nel vago mondo sotterraneo della narrazione, nella grande urna smaltata dell'arte». Il libro c'è, è di colpo tornato. E lo scrittore può constatare con soddisfazione che, se i soliti scogli (*difficulties*) sono sempre lì, lì nelle sue pagine c'è anche l'abilità con cui ha tentato di scansarli.

È una scoperta decisiva? No. Dencombe in sostanza è arrivato alla conclusione che ciò che non ha mai saputo fare continua a non saperlo fare, ma che parecchie cose che sa fare gli vengono sempre meglio. Niente di che, a rifletterci. Eppure quella lettura è importante e ci colpisce. Lo scrittore pare trovarsi per la prima volta nella condizione di valutare oggettivamente il proprio lavoro. E la valutazione risulta incoraggiante, tanto da generare, in bilico tra angoscia e speranza, il seguente progetto: se vivo abbastanza per scrivere ancora, irrobustirò ulteriormente la mia arte, supererò ogni difficoltà.

A questo punto sarebbe bello ragionare su come s'è letto fino a quel momento Dencombe. Perché, per esempio, ha avuto bisogno della malattia per scoprire che ha fatto buone cose e che anzi potrebbe fare ancora meglio? Non poteva riflettere sui suoi limiti e su ciò che ha imparato per evitare di sbatterci contro, anche senza la *strange alienation* causata dalla convalescenza?

Giriamo qualche pagina e scopriamo che quella alienazione Dencombe la va cercando da tempo con altri mezzi. James spiega:

«Dencombe era un correttore appassionato, un cessionatore dello stile; non c'era cosa la quale maturasse

più lentamente di una forma, ai suoi occhi, definitiva. Il suo ideale sarebbe stato di pubblicare segretamente, e poi, sul testo stampato, sottoporsi all'atterrita revisione, sacrificando sempre la prima tiratura e cominciando, per la posterità e anche per i collezionisti, poveretti, dalla seconda».

Soffermiamoci su questo ideale di Dencombe. Vero, verissimo, che non c'è cosa che maturi più lentamente di una forma ai nostri occhi definitiva. Ma ciò che sorprende è che questo scrittore esperto non riesca ad accontentarsi di lasciarla maturare per tutto il tempo necessario nel testo manoscritto. Sente invece il bisogno di una copia stampata da scempiare con ulteriori correzioni, e arriva a sognare di pubblicare segretamente per poi mettersi atterrito a rivedere il testo e, a lavoro compiuto, buttar via la prima edizione.

Con tutta probabilità è un modo iperbolico di cui James si serve per dire che Dencombe è tutt'altro che uno scrittore superficiale. Ma, iperbole o no, quell'ideale un po' folle ha alla radice un'esigenza reale. Non a caso, convincersi del valore della propria arte e mettersi ossessivamente a revisionare la copia fresca di stampa di «The Middle Years» sono, nel racconto di James, azioni che combaciano. Dencombe probabilmente avverte che il testo stampato lo rende più vigile, e infatti non resiste a quella sorta di potenziamento dello sguardo e si mette subito a correggere, anche se la revisione non può essere che *atterrita*, visto che in quella concreta circostanza non c'è alcuna possibilità di rimediare buttando via la prima edizione.

Le cose oggi vanno meglio, è decisamente meno dispendioso procurarsi l'eccitante, proficua impressione di estraneità indotta da un qualche mutamento grafico. È sufficiente intervenire sul file stranoto, stralavorato, per cambiare corpo e stile dei caratteri. O, a lavoro avanzato, inviarlo alla casa editrice – io lo faccio – e chiedere di reimpaginarlo in modo da avere una perfetta anticipazione di come il libro sarà quando verrà stampato.

Beh, posso assicurare che sono trucchi che aiutano. Sul momento si ha l'impressione di leggere come

se il nostro testo non fosse il nostro e potessimo finalmente vederne meriti e difetti, potenziare i meriti, correggere i difetti. Ma è un'estraneazione che dura poco, lo sguardo torna presto a non fare attrito. Cosa che probabilmente sarebbe successa anche al povero Dencombe, quando sicuramente avrebbe sentito il bisogno di altre stimolazioni degli occhi e, da infaticabile cesellatore, avrebbe presto voluto mandare al macero altre e altre edizioni. Il suo sogno di una pubblicazione segreta e quindi di una copia a stampa utile per continuare a dar forma alle intenzioni, lo avrebbe sospinto sempre più nel vicolo cieco – cieco nel vero senso della parola – in cui finisce per trovarsi di fatto chiunque scriva. È perciò forse che James non si accontenta del passaggio dal manoscritto alla stampa per sottolineare la necessità di una *strange alienation*, lo ritiene un segnale narrativamente insufficiente. Rielabora invece il vecchio consiglio di tenere a riposo il manoscritto per un po' e inventa qualcosa di più radicale e di più esplicito: la dimenticanza indotta dalla malattia.

Dimenticarsi del tutto il proprio libro è infatti l'unica possibilità, per chi scrive, di leggersi come un lettore comune. E solo se Dencombe si legge come un lettore comune, come se non fosse anche colui che ha scritto, può *vedere* i propri risultati, ricordarsi dei fallimenti ma anche della propria arte, ambire a nuove prove, fare meglio.

Sembra tutto chiaro a questo punto. Soltanto se per assurdo perdessimo la memoria del nostro testo, potremmo sul serio leggerlo. Ma basta pescare in «The Figure in the Carpet» per rendersi conto che, a girare intorno a questi temi, le cose si complicano. Qui il personaggio dell'anziano scrittore di fama ha un altro nome, si chiama Vereker, ed è scontento perché, anche se i giovani studiosi della sua opera dicono un gran bene dei venti volumi che ha prodotto durante la vita, nessuno riesce a individuare «la cosa per la quale ha scritto i suoi libri», «la cosa senza lo sforzo per ottenere la quale uno scrittore non scriverebbe affatto», la cosa di cui lui stesso s'è accorto un poco alla volta, mentre il

«Non ci tiriamo indietro e via a chiarire, approfondire, **elucubrare** non tanto sulla nostra operina ma su ciò che a proposito della nostra operina abbiamo dichiarato.»

lavoro, di volume in volume, arrivava a compimento. A differenza di Dencombe, Vereker è sicuro di sé, non ha dubbi sulla sua ottima riuscita di scrittore. Quella cosa, per lui è lì, concreta. Non è occultata come un segreto, se ne sta ben visibile in ogni testo, in ogni rigo o parola. È, per dirla tutta, il disegno senza il quale i suoi libri non varrebbero un fico secco. E tuttavia i suoi affezionatissimi lettori, anche i più esperti, non la vedono. Lo scontento di Vereker deriva quindi dal fatto che ciò che lui è sicuro di aver scritto, il lettore, fosse pure il più sensibile, non riesce a leggerlo.

Ed è proprio un suo giovane recensore di talento a cercare di venire a capo della questione con una domanda semplice e chiara, qui nella traduzione di Massimo Ferraris: Sarebbe in grado, penna alla mano, di definirla chiaramente questa cosa? Darle un nome, esprimerla, formularla?

Vereker risponde in modo elusivo. Sospira: «Oh, se soltanto fossi, penna alla mano, uno di voi ragazzi». Che significa: certo che sarei capace, se fossi al posto di voi giovani recensori. Ma significa anche: poiché non sono al posto vostro, non sono capace. L'interlocutore di Vereker percepisce entrambi i significati e la conversazione procede così:

«Sarebbe una grande occasione per lei, naturalmente. Ma perché disprezzare noi ragazzi perché non facciamo qualcosa che lei stesso non è capace di fare?».

«Non sono capace di fare? [...] Non l'ho forse fatto in venti volumi? Lo faccio a modo mio, mentre voi non lo fate nel vostro.»

«Il nostro è maledettamente difficile [...]»

«Anche il mio. Ognuno sceglie il suo. Non c'è nessuna costrizione [...]»

In sintesi Vereker ha detto quattro cose interessanti: a) se fossi un critico sarei capace di fare quello

che voi dovrete fare e invece non fate; b) che io sia capace di fare quello che voi non siete capaci di fare l'ho dimostrato in venti volumi; c) il guaio è che sono capace di farlo a modo mio, mentre voi non siete capaci di farlo a modo vostro; d) il mio modo è scrivere, il vostro è leggere: entrambi i modi sono difficili, ognuno scelga il suo e sgobbi.

Vereker non viene mai sfiorato dal dubbio che la cosa che passa di volume in volume, e che ha faticosamente scoperto *scrivendo*, potrebbe lui stesso non essere in grado di individuarla *leggendo*. Anzi butta lì la vanteria che, se fosse un giovane critico, ce la farebbe. Ma poi qualcosa cede e l'anziano scrittore traccia una linea netta di separazione tra scrivere e leggere. In sostanza dice al suo recensore: io la cosa posso cercarla e nominarla soltanto al mio modo, facendo letteratura; tu invece la puoi cercare e nominare solo al tuo modo, facendo lettura critica. Se non sei capace mi generi infelicità, mi lasci con l'ansia che nessuno individuerà mai ciò che fa dei miei venti volumi una grande opera. Peggio ancora: il tuo fallimento potrebbe indurmi a pensare che ho confuso le intenzioni col risultato e che le mie opere non valgono un fico secco.

Torniamo al punto di partenza. Sospetto da tempo che noi scrittori – bravi, bravissimi e così così – non sappiamo cosa ci sia veramente nei nostri libri. Ne parliamo, ci affanniamo a spiegare come siamo arrivati al cuore pulsante delle nostre opere, inventiamo formule che ben sintetizzano le nostre fatiche. E qualche volta lo facciamo con tale fantasiosa intelligenza che la nostra autoanalisi è più seducente dei nostri stessi testi. Cosa che a maggior ragione ci confonde: possibile che in ciò che abbiamo scritto non ci sia quello che crediamo di aver scritto, possibile che siamo in grado di parlare soltanto delle nostre intenzioni?

Non è naturalmente un fenomeno d'oggi, gli autori si sono sempre autodefiniti. Ma negli ultimi decenni la cosa ha raggiunto proporzioni mai viste. Il moltiplicarsi delle occasioni alle quali accennavo prima, quelle in cui più o meno volentieri parliamo dei nostri libri, fa sì che ci lasciamo alle spalle un numero spropositato di interviste e registrazioni audiovisive eternamente a disposizione in rete. Al punto che non è raro sentirsi dire: caro scrittore, non ho letto nessuno dei tuoi libri ma ho visto che hai dichiarato ciò che intendevi rappresentare con quella scena in cui lui grida a lei brutte parole, sicché colgo l'occasione per chiederti eccetera eccetera. Noi in genere non ci tiriamo indietro e via a chiarire, approfondire, elucubrare non tanto sulla nostra operina ma su ciò che a proposito della nostra operina abbiamo dichiarato.

L'autocommento, l'autodefinizione sono ormai così diffusi, così facilmente reperibili, che chi a vario titolo, per obbligo o per vocazione, si mescola alla ressa odierna di noi scrittori può risparmiarsi la noia di leggere i nostri libri e la fatica di cavarne un nocciolo, limitandosi a occhieggiare, leggiucchiare ciò che ne abbiamo detto in quella circostanza e in quell'altra e muovendo da lì per incensarci o insultarci. Non solo. I lettori stracolti, i chiacchieroni estrosi, i recensori malevoli o benevoli usano a volte il nostro formulario come se lo avessero autonomamente dedotto dallo studio dei testi. La conseguenza è che spesso ciò che si legge delle nostre opere è fondato su ciò che noi stessi abbiamo divulgato, evidenziando, secondo le occasioni, le ragioni segrete e le qualità nascoste delle nostre fatiche letterarie.



Non ci sarebbe niente di male se questo ci facesse felici. Ma non ci si sente in realtà mai tanto infelici come quando leggiamo o sentiamo dire, a proposito dei nostri libri, ciò che noi stessi da qualche parte abbiamo dichiarato o scritto. Anche perché in non pochi casi ciò che diciamo o scriviamo è la sbrodolatura o la sintesi brillante di osservazioni dei nostri primi lettori: mogli, figli, amici di cui ci fidiamo. Invece ciò che ci aspettiamo, ciò che intensamente desideriamo, è una rivelazione. Vogliamo che qualcuno ci dica cosa abbiamo davvero combinato scrivendo, cosa abbiamo davvero fatto di ciò che intendevamo fare e che di opera in opera abbiamo creduto di aver realmente fatto. Perché la mia ipotesi – voglio ripeterlo adesso con chiarezza – è che, anche nei casi in cui produciamo belle formule sui nostri temi e personaggi e stile, noi non sappiamo e non possiamo leggere ciò che abbiamo scritto. Per farlo dovremmo dimenticarci della nostra scrittura, come Dencombe. O ammettere, come Vereker, che il nostro modo (la letteratura) è inevitabilmente altro da quello della lettura critica, e che i due modi vanno tenuti separati per il bene sia della letteratura che della critica. Ma la prima cosa è una trovata di narratore e la seconda non ha spazio nei tempi in cui viviamo. I due modi si sono rovesciati l'uno nell'altro a tal punto che gli scrittori si sentono gli unici veri critici e i critici si sentono gli unici veri scrittori. Perciò non so se la matassa si può davvero sbrogliare. Scrivere e leggere stanno da sempre promiscuamente insieme in un nodo che non si scioglie. A cose fatte puoi dire: ora leggo, ora scrivo, mettendo anche qui artificialmente ordine, come facciamo sempre in ogni manifestazione della magmatica vita. Ma sotto l'ordine – letterario, scientifico – resta, male imbrigliato, il magma. Perciò tendo sempre più a sostituire, tra me e me, il verbo «scrivere» con il verbo «vivere», mi pare che prometta più verità. Ho trovato quest'uso, parecchio tempo fa, nella prefazione del 1927 che Svevo scrisse per la nuova edizione di *Senilità*. Il passaggio è questo, corsivo mio: «La predilezione del Larbaud per questo vecchio

«Noi non sappiamo e non possiamo leggere ciò che abbiamo scritto. Per farlo dovremmo dimenticarci della nostra scrittura.»

romanzo me lo rese subito caro come nel momento stesso in cui l'avevo vissuto. Lo sentii subito nettato da un disprezzo durato per trent'anni, cui io, per debolezza, avevo finito con l'associarmi».

I libri – grandi, piccoli, belli, brutti – non si scrivono, si vivono, e al solito in un garbuglio di propositi, affetti, pensierini. Perciò ciò che ci finisce dentro è sfuggente, sempre, innanzitutto per chi li scrivevive. Svevo ha caro *Senilità* mentre lo vive. Poi la lettura italiana, critica e non, lo ignora del tutto, lo ha in spregio. E lui, che pure lo ha avuto caro, finisce per trent'anni con l'assorbire quel disprezzo, farlo suo. Per debolezza, dice. Ma cos'è la debolezza di uno scrittore se non l'impossibilità di leggersi come se non avesse scritto, valutarsi in assoluta autonomia e trarre da quella valutazione di lettore la forza per dire: non ho bisogno di nessuno, non della cecità italiana e, di conseguenza, nemmeno della vista lunga di Valery Larbaud? Cosa che naturalmente è impensabile, se non nella forma diffusissima, specie tra letterati e artisti, della più insopportabile, ottusa presunzione. Quindi, per Svevo, la debolezza diventa forza solo nel momento in cui interviene un sostegno esterno: i francesi. È allora che, dal modo secondo cui ha vissuto trent'anni prima *Senilità*, recupera sentimenti positivi nei confronti del suo libro.

Insomma la possibilità di leggersi – persino di rileggersi – di uno scrittore anche grandissimo si fonda sugli occhi altrui, con tutti i rischi del caso. Non resta che augurarsi in futuro scrittori che, lavorando sodo con il loro specifico modo, si meritino lettori critici che, lavorando sodo con il loro specifico modo, se li meritino.

Paolo Sortino

Che tristezza scrivere libri per i critici

«il Giornale», 26 luglio 2024

Anni fa esisteva la comunità della critica letteraria. Ma non andrebbe rimpianta. Una riflessione a partire dall'intervista a Repetti di Einaudi Stile Libero

In un'intervista di Aldo Cazzullo e Roberta Scorrane a Paolo Repetti, editor in capo di Stile Libero, Einaudi, uscita sul «Corriere della Sera» il 4 luglio, leggo alcune cose interessanti.

Dice Paolo Repetti nello spiegare la felice intuizione di pubblicare la *Gioventù cannibale* negli anni Novanta: «Allora c'era una comunità letteraria compatta alla quale ti potevi rivolgere e che ti seguiva. oggi credo che il pubblico dei lettori sia destrutturato, fatto di tante particelle e diventa difficile non solo lanciare una corrente letteraria, ma anche fare critica». E aggiunge: «Credo che la critica letteraria non si faccia quasi più, oppure che sia spesso un esercizio impressionistico mutuato dalla rete. Mi piace o non mi piace. In fondo, la letteratura oggi potrebbe dirsi un grande mainstream globale dove il mantra è funziona o non funziona».

Repetti parla di comunità letteraria, giustamente, perché c'era e la si potrebbe chiamare anche comunità di addetti ai lavori, cioè un gruppo di persone che stabiliva chi poteva o non poteva farne parte. Un gruppo dove i rapporti di forza erano basati su modalità ereditate dai decenni precedenti ma nascondevano tensioni di rinnovamento in contraddizione con quello stesso modo di fare comunità. Se quel rinnovamento c'è stato, il merito è sia dei cannibali che dei loro editori. Quello dei cannibali, agli occhi

dei ragazzi che ne leggevano i libri, me compreso, era proprio la rottura che rappresentavano con la comunità letteraria di allora; la nascita di stili e visioni che stando alle abitudini non sarebbero dovuti emergere. Fu il mercato a limitare il potere di chi in quella comunità aveva maggior prestigio accumulato, a dare evidenza a costoro della validità delle nuove opere non solo in termini di copie vendute, ma attraverso le vendite il riconoscimento da parte dei lettori della dignità letteraria di quelle opere. Se c'era un motivo di dibatterne, dipendeva dal fatto che chi le acquistava, e leggeva, si entusiasmava. Il merito di Repetti e Cesari è stato quello di usare il mercato come linguaggio. Del resto, scegliendo per la loro collana il nome di Stile Libero, sono stati i primi ad affermare che da qualcosa ci si doveva liberare, non è così? E cos'altro se non quella sclerotizzata comunità letteraria?

Tra i critici che con l'antologia cannibale ebbero modo di esordire, Repetti ricorda Filippo La Porta e Emanuele Trevi. Ma più che di «generazione di critici», anche qui, parlerei di singoli autori che spigavano con le proprie personalità oltre le abitudini letterarie nostrane. Non a caso l'indimenticabile libro d'esordio di Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo* è prima di tutto un libro di critica della critica. Che una richiesta di cambiamento fosse nell'aria già



prima del progetto editoriale di *Stile Libero* col senso di poi lo si può rintracciare nei poeti del decennio precedente riconducibili a riviste come «*Braci*», per citarne una, che accoglieva nomi come quello di Beppe Salvia, forse il più cannibale prima dei cannibali, ma lo stesso si potrebbe dire di Antonio Veneziani o Dario Bellezza.

Che non esista più una comunità letteraria, nel senso che l'espressione aveva in quegli anni, è un bene, e solo chi volesse sfruttare l'ambito letterario con finalità di potere avrebbe da ridire. Resta da capire se sia del tutto vero che sia scomparsa. Ancora oggi piace far parte di un gruppo esclusivo, condividere codici, firmare appelli. Piace concedere a qualcuno lo status di scrittore perché poterglielo accordare significa esserlo noi per primi, o qualcosa di persino superiore. Certamente più di allora, oggi di fronte al mare aperto delle possibilità editoriali un autore può impegnarsi nel lavoro di scrittura senza dover per forza frequentare un gruppo di anziani in vena di bonaria accondiscendenza o sorniona esclusione. Può fare ciò che gli compete, concentrarsi sulla scrittura senza dover spendere ore del suo tempo a fare telefonate,

scambiare convenevoli, incontrare chicchessia contro voglia con sorrisi di circostanza. Per una giustizia inaspettata, io credo divina, il mercato consegna agli scrittori una nuova condizione di libertà: come nella chiusura di un cerchio, cioè andando in direzione contraria a quella naturale che avrebbe preso, si torna pur sempre a ciò che la letteratura è sempre stata, lavoro sulla pagina e nient'altro, per cui chi sa farlo avrà uno spazio nell'unica vera comunità esistente, che è quella dei lettori. Dunque, parliamo di questa. Nelle parole di Repetti il passaggio da comunità letteraria a pubblico dei lettori avviene in fretta, ma è lì lo spazio di ragionamento. È vero, la comunità di lettori è destrutturata, se no sarebbe l'altra, quella letteraria, avrebbe la camicia inamidata. Lo stato di cose attuale potrebbe essere l'esito di una felice evoluzione di una assidua attività di lettura da parte di individui che sono liberi più di quanto talune combriccole letterarie di oggi siano disposte ad ammettere; sono adulti abbastanza da prendere atto dei dibattiti sui quotidiani, delle opinioni, delle classifiche, per poi muoversi tra i titoli in uscita per alimentare un percorso a cui danno vita da soli,

arricchendo i propri interessi o un'ermeneutica domestica non per questo meno seria. Delle due l'una: o il lavoro degli editori in questi ultimi decenni ha fruttato qualcosa in termini di liberazione delle coscienze dei lettori, e il senso critico è aumentato in chi legge e gli va riconosciuto, oppure stiamo dicendo che è stato tutto uno scherzo, nel qual caso va in vacca tutto e il fatto che la critica sia venuta meno segue in conseguenza.

È vero, per definizione la cultura si fa insieme, e da che mondo è mondo artisti e intellettuali hanno sempre cercato un confronto reciproco. Ma sono sempre state singole personalità in relazione, soprattutto quando hanno dato vita a correnti e avanguardie. Chi nell'attuale comunità di lettori rintraccia una perdita del fare cultura dal momento che vede una mancanza di malta fra chi legge, chi scrive e chi scrive dei libri che legge, e ne fa unicamente motivo di lamentela, evidentemente vorrebbe ci fosse ancora un gruppo che detti le regole. La sopravvalutata decadenza dei costumi nella fattispecie culturali potrebbe benissimo essere, invece, la libertà ritrovata della solitudine necessaria a scrivere o leggere qualcosa di buono. L'unico legante tra autore e lettore è l'opera. Facile dirlo. Accettarlo fino in fondo impone che l'eventualità di vedere la propria perdersi nel mare magnum delle novità editoriali sia una conseguenza severa, spietata ma sincera, del fatto che evidentemente non ha presa in chi legge. Solo in una tale condizione si può apprezzare il fatto che il romanzo funzioni o non funzioni. A me pare la sola legge degna di nota. Rappresenta di certo un grosso limite, un ostacolo, perché non si ha null'altro a cui affidare il proprio lavoro, ma i bravi scrittori

hanno bisogno di paletti seri, difficoltà autentiche da superare, non scegliersi i problemi in funzione delle soluzioni che hanno pronte. Uno scrittore può e deve essere sincero solo in questo. Chi scrive senza badare a ciò che si potrà dire della propria opera; chi scrive senza contribuire a mantenere in piedi una comunità che presto o tardi lo premierà per il solo fatto di farne parte, e si preoccupi invece solo di ciò che può instaurare in intimità col lettore, avrà dalla sua unicamente il fiuto per la pagina, un istinto per le sue proporzioni interne, e sarà ripagato solo dalle epifanie del testo. La pagina già ora funziona o non funziona. Un giro di frasi suona o non suona. Non c'è altro. Raro e già bastevole per apprezzare un'opera e il suo autore è quel fiuto, scevro da condizionamenti. Lo scrittore non è un filosofo, né uno storico, non ha un pensiero da esprimere, piuttosto l'opera ha un pensiero suo, che deve essere ricavato in fase critica, ed eccoci al punto: la critica è andata affievolendosi perché è già presente nei romanzi. La maggioranza degli scrittori di oggi istruisce le proprie opere con un fare critico già insito a monte e lungo tutto il testo. Il pensiero delle loro opere non è da ricavare, non riposa sotto lo stile, ma è offerto al lettore spesso fin dal titolo. I romanzi italiani per la maggior parte dissimulano (male) la pretesa di un pensiero, ora sulla società, ora sulla letteratura, ora sui sentimenti e le emozioni, gli affetti, la famiglia, la Scuola, ma sempre per dare conferme. Un pensiero non schietto, perché debole, non scientifico, opinabile, a cui tentano di dare forza con lo stile finendo con l'indebolire sia il pensiero sia lo stile. Coloro che scrivono per togliere certezze continuano a essere pochi, pochissimi.

«La sopravvalutata decadenza dei costumi nella fattispecie culturali potrebbe benissimo essere, invece, la **libertà ritrovata della solitudine** necessaria a scrivere o leggere qualcosa di buono. L'unico legante tra autore e lettore è l'opera.»

Chiara Barzini

L'urlo

«d», 27 luglio 2024



Pioniera della flash fiction, Diane Williams scrive in modo scorretto, violento, sensuale, facendo ridere e piangere per le occasioni perdute

Qualche anno fa sono andata a casa della scrittrice e editrice Diane Williams perché volevo vedere l'ufficio di «Noon», la rivista letteraria fondata nel 2000 che ha la prerogativa di pubblicare quelli definiti dal «New Yorker» come «gli scrittori di racconti più interessanti che lavorano in inglese». Diane Williams è allieva di Gordon Lish, lo storico editor di Raymond Carver, pioniera in America insieme a Lydia Davis della forma di racconto breve-breve, quella che oggi viene chiamata «flash fiction». La casa a Park Avenue dove Diane Williams lavora (prima del covid insieme a un gruppo di editor, scrittrici e volontarie) è un luogo silenzioso ed elegante. Ci sono quadri, libri e sculture, incluse quelle di suo marito, l'architetto e artista svedese Wolfgang Neumann, un uomo altissimo con occhi luminosi, pieno di senso dell'umorismo e vitalità. Oltre ai libri di racconti, di Diane ho amato tutto fin da subito: il rigore, l'intelligenza, l'ironia, la voglia di scoprire talenti nuovi e di mettersi in gioco a sua volta. Amo il modo scorretto e tagliente di scrivere di sesso, di piselli eretti e inafferrabili, di uomini goffi e smansiosi. È una scrittrice che prosegue con grazia sulla pagina decapitando teste. Falcia frasi di troppo, evoca misteri che arrivano da lontano. Sulla «New York Review of Books», Merve Emre ha scritto: «Le storie di Williams fanno prima ridere e, a

posteriori, fanno piangere: lacrime di rimpianto per le occasioni perdute, per le persone smarrite; lacrime di disperazione per la stranezza, la separazione che la sua intimità rivela e non riesce a superare. Non è necessario leggere tutti e trecentocinque i racconti per capirne il senso (anche se dovrete. Williams riesce a fare di più con due frasi che la maggior parte degli scrittori con duecento pagine)». Quando sono andata a trovarla quella prima volta, Diane mi aveva raccontato che tempo addietro, di notte era arrivata la notizia che il suo primo giornale, «Story Quarterly», fosse in pericolo. Dopo dodici anni di lavoro l'idea che quella creatura le potesse essere strappata di mano la fece reagire con un urlo primordiale che rimbombò in tutta casa. «Da quel momento sono sempre stata rispettosa di quell'urlo» mi disse. L'immagine di Diane in cucina che ulula è rimasta con me per molti anni e l'ho ritrovata traducendo la sua ultima raccolta, *Insomma siete ricchi*, Edizioni Black Coffee. I racconti sono violenti e atavici, affrontano il desiderio, la morte, lo sfacelo delle istituzioni borghesi con ferocia delicata. La quotidianità è sinistra e in agguato come lo sono le tavolate imbandite di torte rustiche e frutta esotica. La natura è sprezzante e indifferente. Gli uomini possono essere oggetti del desiderio, oppure esserini fragili e grotteschi. In poco spazio si consumano tragedie e guerre. Diane

vince sempre in battaglia. E prima che tu possa capire cosa sia successo, il racconto è già finito.

Insieme abbiamo esaminato ogni frase di «Insomma siete ricchi», ma non ho mai pensato di chiederti da dove venisse questo libro.

Da dove? Posso solo dire che la sua fonte è puro lavoro... Le frasi che arrivano facilmente nella mia mente non sono, ahimè, belle...

I racconti sono pieni di scene rubate, dialoghi origliati. Quanto ascolti gli altri nella tua vita quotidiana?

Oh sì, osservo e ascolto sempre, e quando intercetto il dialogo di qualcuno, mi sento trionfante. La storia Madre della natura è ispira ad alta voce a Central Park.

Qual è il tuo rapporto con New York? La trovi ancora vibrante?

Amo New York! Mi commuove perché devo muovermi dentro di lei! Sono completamente una sua creatura. Durante la pandemia, scappavamo a Central Park più spesso possibile e trascorrevamo il tempo sdraiati sull'erba, fissando con sollievo i rami degli alberi ondeggianti, le nuvole, le libellule e gli uccelli. Ora mi rendo conto che queste visite sono molto presenti in questo libro.

Parliamo di sesso. Nessuno racconta il desiderio e la sessualità cruda nella narrativa breve come te. Sei ispirata dal sesso?

Certo che sì. Lo siamo tutti, che lo vogliamo o no. Sesso e creatività sono legati tra loro. Spesso, quando mi sento più produttiva provo un'eccitazione sessuale sulla mia poltrona, da sola, che mi coglie di sorpresa. L'argomento in questione generalmente

non è sessuale – può essere doloroso, gioioso o terrificante.

In molte di queste storie, le dinamiche di coppia sono conflittuali. Il desiderio viene perso e ritrovato in modi inaspettati. La famiglia, in tutto il suo splendore e orrore. Credo che le persone abbiano cercato di trovare un modo per sfuggire alla famiglia, probabilmente da sempre. E poi ci ricadono. Avvolgiamo, di solito inconsapevolmente, tutti coloro che arrivano nelle nostre vite, con le identità di madre, padre, sorella o fratello.

Quando sono venuta a trovarti a New York mi lamentavo che la scrittura non fosse più un'esperienza totalizzante. Credo di aver sperato che mi dicessi qualcosa del tipo: «Andrà meglio quando i tuoi figli saranno cresciuti», ma mi hai risposto: «È tutto sempre frastagliato. Anche per me».

Sono sempre stata convinta che ci siano artisti che lavorano in modo egocentrico, mentre altri si occupano di esigenze pratiche, e io ho sempre voluto essere una di loro. Tuttavia, temo che il mio lavoro migliore sia stato realizzato anni fa, quando era quasi impossibile trovare il tempo per farlo, quando ero assediata dalla pressione della maternità, del ruolo di moglie e di figlia.

Sei stata una grande mentore per me quando ho iniziato a scrivere racconti. Che consiglio daresti alla ventenne di allora?

Oh, Chiara! Tutti quelli che conosco che si dedicano seriamente alla scrittura hanno bisogno di consigli sulla scrittura. L'unico modo in cui posso continuare a lavorare è quello di dimenarmi, credendo da qualche parte che il successo sia possibile.

«Sono sempre stata convinta che ci siano artisti che lavorano in modo **egocentrico**, mentre altri si occupano di **esigenze pratiche**, e io ho sempre voluto essere una di loro.»

Chiara Valerio

Perturbante e sottosopra, così è il mondo

«Robinson», 28 luglio 2024

Tra le scrittrici liminali al canone va ricordata Lucia Drudi Demby. Il suo marchio di fabbrica è la vena fantastica e la capacità di galleggiare tra generi

Di Lucia Drudi Demby, ho saputo poco, fino a quando, anni fa, su una bancarella di libri usati, ho trovato *La lezione di violino*, un romanzo pubblicato da Adelphi nel 1977 che racconta una vicenda di collegio. La voce narrante è una delle educande – le bambine sono orfane, di chi e di cosa non è chiaro – il collegio è una villa, somiglia a un convento o a una caserma, intorno alla villa c'è un giardino, nel giardino una vasca con i pesci, tutto è calmo e silente o così può essere raccontato, fino a quando non arriva una nuova educanda di nome Enea che scompiglia il rito e, come accade, ne introduce di nuovi. «[...] Ha detto che la villa è brutta, ha detto che la villa è brutta mentre stavamo facendo i cinque minuti di silenzio». Il romanzo mi ha appassionato per la quiete perturbante e perché, nonostante sia stato scritto dopo, avevo già letto (e riletto) *I bei anni del castigo* (Adelphi, 1989) di Fleur Jaeggy e pure, nonostante avessi fatto in tempo a dimenticarlo, *Mine-Haha, ovvero Dell'educazione fisica delle fanciulle* di Frank Wedekind (Adelphi, 1975, traduzione di Vittoria Rovelli Ruberl).

In aggiunta ai romanzi di collegio, il romanzo di Drudi Demby è percorso da una vena fantastica – che siano già fantastici i fantasmi e le ombre, gli amori immaginati dell'adolescenza e lo sbocciare dei corpi propri e altrui coi turbamenti conseguenti

è una ovvietà – il romanzo, dicevo, è percorso da una vena fantastica ulteriore. Il fantastico in *La lezione di violino* e pure in un romanzo successivo *Allegro espressivo* (Bastogi, 1984) e direi in tutti gli scritti narrativi di Drudi Demby sfiora il comico, bordeggia l'orrore, affonda nel perturbante. Drudi Demby galleggia sui generi letterari. «È giusto e bello non avere memoria. Chi non ha memoria, come noi, non mette una cosa contro l'altra, non fa confronti. Quanti mali nascono dalla memoria e dal confronto, quante tristezze, goffaggini, malinconie!»

Siamo certi che le orfanelle di *La lezione di violino* non siano già morte? Siamo certi che il suonatore di violoncello, diciottenne, buffo e seduttore – «anche bello, pensai, gremito d'inspiegabile amore per me stesso, bello ma di una bellezza non mia. Una bellezza della situazione» –, protagonista di *Allegro espressivo* e lì perso tra quattro ragazze dopo un incidente aereo in cui si salvano tutti, abbia un cadavere nella custodia del suo violoncello? E lo strumento che fine ha fatto?

Sfiorare il comico, bordeggiare l'orrore, galleggiare sui generi letterari significa guardare ciò che è intorno, persone e cose, attraverso una lente narrativa che in Demby è il lirismo: «Si spetala, la mia mente, in ipotesi, come una rosa, una vecchia rosa smarrita. Esco sotto il sereno. Brulico di pensieri angelicati,

angelicandi, inafferrabili». Significa non solo aver letto molto ma aver tradotto (letto profondamente, dunque) opere disparate e varie, vaste e larghe. Ciascuna delle quali è il filo di una trama il cui ordito è la vita che tocca – nata a Venezia, cresciuta a Siena, arrivata a Roma, una sorella con un'indole artistica, un ambiente multilinguistico frequentato da artisti non solo di parola ma di gesti, pittori – «sentendosi molto solo al mondo si aggrappò ad una scatola di cerini».

Se hai tradotto *Erewhon* di Samuel Butler, sei abituato al mondo sottosopra, geometricamente e moralmente, se hai tradotto *La mia Africa* di Karen Blixen sei abituato agli amori qui e altrove, alle abitudini che sono abiti. Scrive Demby in *Allegro espressivo*: «Chi ti sfugge ti tiene in vita più di chi ti insegue. Chi ti fa la cortesia di morire ti permette il trionfo massimo dell'amore: la tortura del ricordo, cioè la perenne irraggiungibilità del raggiungibile». Ancora sottosopra.

La narrativa di Drudi Demby è, ad oggi, fuori catalogo, sono disponibili molte delle sue traduzioni, su Raiplay si trova qualcuno dei film che ha scritto, degli sceneggiati televisivi ho trovato spezzoni su YouTube, tracce, carte sparse, ha lavorato molto per la televisione, ha scritto molto su riviste letterarie, ha partecipato ai movimenti femministi. Come Djuna Barnes – che ha tradotto – Lucia Drudi Demby sa che i giornalisti si occupano dello straordinario e gli scrittori di ciò che è ordinario (o lo diceva Joyce?), e ciò che è ordinario è pure ulteriore, celeste o ctonio, d'orrore e splendore, una estasi improvvisa «non per una persona, un oggetto o un'idea, ma per il suono, solo il suono, sprigionato dal mio stesso violoncello. Da allora, sono suo prigioniero, chiuso in un pensiero dominante: la ripetizione». E così, in questa

«Si spetala, la mia mente,
in ipotesi, come una rosa,
una vecchia rosa smarrita.»

fine luglio calda, siamo, in questa pagina, a tessere l'elogio di Lucia Drudi Demby e di quelle scrittrici e scrittrici liminali al canone eppure essenziali. Donne che hanno scritto poesia e prosa, disegnato o ricamato, dipinto manifesti e lenzuola, donne che sono sfuggite al dettame del realismo – un genere come un altro, ma necessario in un popolo che difetta di borghesia, e non ha letteratura di fantasmi perché non ha fatto la rivoluzione, decapitato re, vissuto scismi religiosi, abbiamo una luce troppo forte, le ombre sono troppo nette, ma il discorso è lungo e finisce in un delta – afferrando il rocchetto di Dante, Ariosto, Tasso, Pavese e Ortese, Tarchetti e Fogazzaro. Per dirne sette. «Il male è la speranza.»

Lucia Drudi Demby

LA LEZIONE DI VIOLINO

Romanzo



Adelphi

Esordienti/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Dopo cinque minuti buoni (una sorta di ralenti che Federico immagina destinato a consentirgli di apprezzare appieno la bellezza circostante), Barry parcheggia la Rolls accanto a una vecchia Land Rover color sabbia, tutta impolverata. Scendono dalla macchina. Barry non apre bocca, come per gustarsi la sorpresa del nuovo ospite. Federico, del resto, non nasconde affatto il suo stupore: da un lato, una chiesetta antica completamente rivestita di bouganville; davanti, una striscia di erba appena tagliata che costeggia il bosco e su cui si affacciano alcune casette di pescatori, tutte uguali, ma di colori diversi: una azzurra, una gialla, una bianca, una rossa, una scura, quasi nera, tutte ugualmente cotte dal sole. Sembrano disabitate, in apparenza il Paradiso è come stregato nella sua immobilità. Barry, sempre senza dire nulla, apre una porticina di legno e – meraviglia – una breve scaletta dà accesso a una sottile fetta di spiaggia, nera, deserta.

Il personaggio principale di *Paradiso* è Federico Desideri – «trentenne lombardo di provincia, capelli biondi di quel biondo spento del Nord Italia, un metro e ottanta di desolante goffaggine» –, giornalista «in regime di finta partita IVA» nella redazione milanese di «Comic Sans» – «un magazine ben scritto, ben impaginato e sempre a corto di pubblicità, che alterna pensosi longform politici a servizi di moda con efebiche modelle che si muovono fra architetture industriali» – che è inviato a Roma dal suo direttore per intervistare Mario Maresca, regista del premiato film *America Latrina* sulla decadenza della capitale «attraverso i vagabondaggi del protagonista, uno stralunato gentiluomo sovrappeso che si aggira per Roma su una Rolls-Royce sfasciata targata Los Angeles, continuando a evocare nostalgicamente la California, la Silicon Valley, il Big Sur, e ammorbando gli interlocutori che non sanno distinguere tra Ferlinghetti e gli altri scrittori della Beat Generation»; giunto nella città pariolina, maltrattato dall'ufficio stampa di Maresca e dal direttore della rivista, Federico non riesce a incontrare Maresca ma si imbatte in Barry Volpicelli, bizzarro individuo cui pare il regista si sia ispirato per il suo film – il giornalista ne resta affascinato e,

ritenendolo utile a raggiungere la tanto agognata intervista, lo segue nel Paradiso, famiglia di case e bungalow in declino sul litorale laziale, abitata da personaggi altrettanto esposti alle intemperie umane.

Dalle prime pagine il lettore constata una certa eleganza nella prosa di Masneri, che procede con frasi lunghe e tante virgole, e altrettanto presto deve arrendersi all'evidenza di trovarsi davanti a uno di quei fastidiosi casi in cui chi scrive è più impegnato ad autocompiacersi che a tenere sveglio chi legge – il lettore di *Paradiso* si annoia tantissimo e legge sperando che nella storia accada qualcosa che impegni l'autore a raccontarla e che indirizzi lì la sua scrittura, ma quello, ostinato, è sempre più interessato a sfoggiarla.

Ognuno dei personaggi è espressione di un tempo passato, di fausti lontani e di giovinezze perdute, prigionieri volontari di un luogo cui somigliano e che incatena anche il povero giornalista – «Federico prova a insistere, ma scopre che dal Paradiso non si esce senza permesso» – cui viene assegnata una casa ed è costretto a sorbirsi – come accade all'innocente lettore – ogni storia delle vecchie carampane e degli anziani uomini deliranti.

«E va bene» fa Barry. «Vedi, lassù, nel torrione, in quell'immensa cucina che sembra la cabina di poppa di un veliero in balia dei marosi, Mavie cucina per le truppe, così chiama gli abitanti del Paradiso. E proprio adesso,» va avanti a raccontare Barry, «tra padelloni di alluminio appesi sotto affreschi sbrindellati e piatti con lo stemma Aldrobandi, un grosso tasso o forse un porcospino, non mi ricordo mai, probabilmente sta piangendo. A ogni litigata – ma non sono veramente litigate, più sospiri, da parte sua, per qualcosa che ho fatto o non ho fatto – lei corre in cucina, il suo regno, e lì qualche goccia stilla dalla gentilizia guancia».

Dopo la storia della moglie di Barry, Federico conosce quella di Gelasio, primo marito di Mavie – «Così Mavie si era presa il Paradiso, aveva voluto solo quello. Un rottame che aveva rimesso in piedi, pezzo per pezzo. Nel frattempo, a diventare un rottame era stato Gelasio: era piombato in un alcolismo increscioso, fuori e dentro dalle cliniche, ingrassamenti repentini e altrettanti repentini dimagrimenti, pillole, cure di ogni genere; poi era intervenuto il tumore che aveva colpito gli augusti genitori, togliendoli di mezzo in tempi rapidissimi, e alla loro morte si era reso conto di essere finalmente libero. E di quanto gli mancava Mavie. Alla fine, l'unico posto dove si sentiva al sicuro era il Paradiso. Anche Mavie: si sentiva sicura e molto principessa» –, quella dell'ambasciatore – «Va pazzo per i supermercati, adora i volantini con le offerte speciali. Il suo gioco preferito è trovare una bottiglia sotto i quattro euro. Fino a qualche tempo fa andava al Sidis del paese con l'autista, ma ora il ministero gliel'ha tolto» –, quella di Rita, prima moglie di Barry – «Nel portico della villa, su un divano écru, è sdraiato un corpo di donna, un monumento di carni sfatte e oliate, come pronte per una grigliata rituale, velate da una tunichetta bianca di garza tipo sacra sindone, da cui spuntano due piedini minuscoli, levigati e porcini, cinti in vertiginosi sandali alla schiava con carrarmato di gomma, dorati» – e di altri variegati personaggi che nulla aggiungono alla narrazione, ma che Masneri inserisce accanto alla coda di pavone con cui la sua scrittura vuole impressionare il lettore.

Il lettore si è ormai addormentato dopo una lunga lista di stereotipi che l'autore ritiene sagaci – su Milano: «A me sembra sempre tutta un'infinita Tuscolana, ma tenuta bene»; su Roma, dove «ogni entusiasmo viene punito, è la colpa più grave di tutte, perché se mostri entusiasmo per qualunque cosa gli altri, essendo morti, si sentono subito offesi, colti in fallo...», «I romani non tollerano che tu te ne vada. Basta che stai via due mesi, basta che vai a Milano: sei quello che se n'è andato. Temono il confronto, temono che tu vedendo altra roba sgami quant'è falso il mito della città più bella del mondo»; sulla scrittura: «Pensavo

che oramai scrivere fosse diventato un hobby, come il cucito, lo yoga, la raccolta di funghi» – e si risveglia improvvisamente perché forse accade qualcosa in questo libro, addirittura un probabile omicidio – no, Masneri oramai è più stanco del suo lettore e non ha voglia di cominciare finalmente la storia e «La ferita mortale sul cranio di Barry – così stabiliscono i patologi – non è stata provocata da un colpo di arma da fuoco, ma verosimilmente dall’urto con una pietra, forse una di quelle che delimitano l’orto».

Alle ultime pagine, il lettore guarda il giornalista lasciare il Paradiso a bordo della vecchia Rolls di Barry e lo crede salvo – ma Federico, evidentemente vittima della sindrome di Stoccolma, o di qualche altra forma di incomprensibile masochismo, torna a vivere anni dopo con Mavie in quello che adesso «sembra un villaggio inca pronto per essere inghiottito dalla vegetazione».

Il lettore, invece, è più saggio e, liberatosi da questo *Paradiso*, non lo rileggerà mai più.

Michele Masneri, *Paradiso*, Adelphi

ALTRI PARERI

«Che romanzo, che talento, che arguzia e che cinismo. Che bravo.»
Concita De Gregorio, «d»

«Consiglierei di leggere *Paradiso* di Michele Masneri insieme al bel profilo che nel 2021 ha dedicato a Alberto Arbasino: *Stile Alberto*, pubblicato da Quodlibet. È un dittico che dialoga e nel quale tornano persone e personaggi, un universo mondano e intellettuale che passa per la «società del caffè» e «la dolce vita» di Fellini e Flaiano, il «Mondo» di Pannunzio, *Fratelli d’Italia* di Arbasino, *Petrolio* di Pasolini. Per giungere agli esiti più recenti, letterari, cinematografici, social, della inossidabile narrazione di Roma. [...] Detto con stile disinvolto e felice.»

Gino Ruozzi, «Domenica»



Infine, come ultima cosa, scelsero il nome.

«Pergamena, se sarà femmina» propose Brando.

«Mi piace» disse Sofia. «E se sarà maschio si chiamerà Papiro».

Brando annuì con soddisfazione.

Fase di progettazione completata.

A quel punto non restava altro che mettersi al lavoro. Ovviamente, Sofia e Brando sapevano benissimo che i bambini non li porta la cicogna e che non nascono sotto i cavoli; ma prima di permettere alla natura di fare il suo dovere si procurarono tutto l’occorrente per ottenere il risultato migliore. Nel corso di alcune settimane i corrieri scaricarono a casa Cerberoni Salvi panche ginniche e apparecchi per encefalogrammi, sfigmomanometri di precisione e unguenti aromatici di grasso di otaria, bottigliette di estratto di mirtillo d’alta quota e test della conducibilità epidermica, antiche pergamene e libri di filastrocche in versi ottonari, mappe della curvatura spaziotemporale dell’universo e schede organolettiche dei vini delle Langhe.

L'esordio di Sante Bandirali racconta di una coppia di fini «intellettuali di fama chiarissima e indiscutibile» – Brando Cerberoni, che «sapeva scrivere frasi lunghissime e così complicate che nessuno, a volte nemmeno lui, riusciva a capirne il significato» e Sofia Savi in Cerberoni, che «era in grado di riempire pagine su pagine di formule complicatissime – che decide di concepire un figlio con una precisa caratteristica: «sarebbe diventato il genio più importante dei tre millenni a seguire» e «sul quale contavano soprattutto come unico erede genetico e culturale della loro formidabile esistenza».

Al termine della lunga e complessa fase preliminare di allestimento, Sofia e Brando si chiusero in casa, ciascuno nel proprio studio, per una settimana di preparazione. Poi, finalmente, diedero avvio all'atto del concepimento. Realizzarono un unico, rapido, perfetto, asettico, estasiante accoppiamento della durata di tre secondi netti, dalle 18:50:39 alle 18:50:42, che lasciò sfiniti ma profondamente soddisfatti i due professori. Brando produsse un unico spermatozoo, sano e forte, che andò impavido a unirsi al perfetto ovocito di Sofia, adeguatamente preparato ad accoglierlo.

Nove mesi esatti dopo, alle 18:50:42 nacque Papiro.

L'erede dei Cerberoni è perfetto – «quel bambino così bravo, che non piangeva, non strillava, non si disperava, che non disturbava mai minimamente il loro e l'altrui lavoro» – e non intacca il ruolo pubblico di intellettuali dei genitori che scelgono di educarlo secondo regole rigide: «niente babysitter (sarebbe stato arduo trovarne una, o uno, con un quoziente intellettuale adeguato per interagire con Papiro), niente nidi d'infanzia (stesse perplessità riguardo agli educatori, a cui si aggiungeva il rischio di esporlo troppo a materiali per bambini che avrebbero rallentato il suo sviluppo) e niente arredi specifici per la prima infanzia (un inutile filtro tra il bambino e i libri che lo circondavano e che presto sarebbero diventati per lui strumento e ragione di vita)»; il padre gli costruisce intorno «un box in muratura libraria, i cui mattoni erano eleganti volumi cartonati con sovraccoperta trasparente delle opere omnia dei più importanti scrittori del Novecento italiano» e la madre un mobile «fatto di piccole settecentine col fior fiore della produzione letteraria da Ariosto a Goldoni». Nello spensierato quadretto familiare l'autore dispettoso introduce la più grande paura dei genitori: l'imperfezione del figlio – i due provano ad allontanarla tranquillizzandosi con «starà approfondendo questioni di metodo e distillando la forma dei suoi enunciati prima di ritenere degno lo sforzo di emettere una parola» e «Beh, devi tenere conto che è tipico dei cervelli evoluti presentare caratteristiche di sviluppo anomalo», ma sono costretti ad arrendersi all'evidenza: a differenza dei bambini della sua età, Papiro non produce nessun suono.

«Anche se grandi intellettuali, Sofia e Brando per Papiro erano innanzitutto dei genitori. E, da bravi genitori, accettarono il problema del figlio e si rivolsero alla scienza medica» – l'autore è bravo a nascondere che il solo errore è non accettare il figlio così com'è e Bandirali continuerà con questo gioco per tutto l'esordio; ogni specialista diagnosticherà una malattia diversa al bambino di sei mesi, dalla schizofrenia di tipo paranoide a un disturbo dello spettro autistico, al mutismo selettivo, alla sordità e persino «a un dissidio interiore che creava un conflitto tra una fase orale irrisolta e una fase anale precoce, con conseguente ripiegamento su sé stesso»; Brando e Sofia non concordano con nessuna delle diagnosi e decidono di sottoporre Papiro a una terapia di suoni costante: radio sempre accesa, audiolibri, letture a voce alta – ma niente funziona.

Un giorno, come per magia, il piccolo pronuncia la sua prima originale frase: «L'ambiguità fa sì che il messaggio risulti inventivo rispetto alle possibilità comunemente riconosciute al codice, ed è una

caratteristica comune anche all'uso metaforico (ma non necessariamente estetico) del linguaggio!»; i genitori sono in estasi ma la loro gioia dura solo fino a quando si accorgono che non hanno concepito il genio che credevano, ma un «pappagallo»: le frasi che Papiro pronuncia non sono segno di intelligenza, ma sono quelle contenute nei libri che lui, avidamente e di nascosto, rosicchia e mangia e che, all'età di due anni, costituiranno la sua unica alimentazione.

Solo una volta i due intellettuali accarezzano l'ipotesi di «E se semplicemente lo accettassimo così com'è?», subito accantonata con «Il primo e finora unico caso di afasia papirofagica negli annali della medicina, peraltro figlio di due come noi» – non si arrendono e non abbandonano il desiderio di guarire il loro figlio imperfetto e invocano il consulto di altri esperti – maghi, preti, youtuber – finché a intervenire non è il solo specialista capace di comprendere un mangiatore di libri: un bibliotecario.

Alla fine della lettura, il lettore sa di non aver affrontato il più memorabile degli esordi – *Papiro* non parla la scrittura che Bandirali ha masticato altrove e il suo tentativo di raccontare agli adulti una fiaba è poco riuscito se chi legge si concentra sulle frasi corte e sui dialoghetti spesso poco legati alla narrazione dei protagonisti ma, se riflette sulla società in cui un figlio si programma quando si è certi di essere organizzati perché non sia di intralcio al raggiungimento di prestigiosi traguardi lavorativi e sulle aspettative genitoriali che i figli si impegnano a deludere con senso pratico, riconosce all'autore il pregio di averle raccontate con la frivolezza più seria possibile – e leggiucchiare è un lusso che ogni tanto si concede anche il più compunto fra i lettori.

Sante Bandirali, *Papiro*, Marcos y Marcos

ALTRI PARERI

«Nell'esordio narrativo di Sante Bandirali, *Papiro*, edito da Marcos y Marcos, il ritratto satirico di una società in cui ci si aspettano cose straordinarie dai bambini e nello stesso tempo non si ha tempo per stare con loro, in cui tutti sono specialisti di qualcosa ma si è perso l'ascolto dell'altro.»

Rai cultura

«*Papiro* di Sante Bandirali è un po' un monito ai genitori che pensano – anche senza cattiveria – di conoscere già quale sarà il futuro dei propri figli.»

Giacomo Cadeddu, corriere.it

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Le donne di questa raccolta non sono le delittrici di Goliarda Sapienza, ma sono donne che non si riconoscono nel ruolo sociale in cui sono imprigionate e non somigliano a damigelle che costringono nel busto la loro «fame insaziata»; sono donne che s'impegnano a non far «dipendere tutto della loro vita dall'accento di un uomo», che lavorano d'immaginazione, lottano contro la scontentezza, la «monotona solitudine» e «un'accigliata gravità, una remota, originaria malinconia», e affermano: «Vorrei chiudermi in questa pausa, in questo intermezzo: sono libera del passato e il futuro non può più insidiarmi» o «Certo che sarò libera; ormai non sono più un'impiegata e posso fare ciò che voglio».

Alba de Céspedes ha saputo imporre la sua voce ardente e il suo alfabeto personale che s'irrorà di parole come «sgrigliolano», «racconsolata», «scarruffata», «affocato», «sbattagliare», «lingueggiavano», «agguagliava», «silenzio mattinale» eccetera eccetera.

Alba de Céspedes

Invito a pranzo

Cliquot

prefazione di Nadia Terranova



Riecco i *Dubliners*, ancora una volta *Gente di Dublino*. A occuparsene sono Pedone e Terrinoni, che su Joyce ci hanno passato parecchio tempo. La ricostruzione attorno al testo è ricca. «Le sorelle» si aprono con «Non c'era più nessuna speranza per lui stavolta» e il richiamo dantesco viene sottolineato in nota. Più avanti: «Prese a spipacchiare [*puff at his pipe*] intento a costruirsi in testa, era chiaro, quella sua opinione. Vecchio palloso e rimbambito [*Tiresome old fool*]!» Divergente. Oppure si guardi la compostezza del finale di «La pensione familiare»: «— Vieni giù, cara. Mr Doran vuole parlarti.

Allora si ricordò che cosa stava aspettando». Nel libro suona bene l'attesa, ed è apprezzabile. Il più rinomato dei racconti, «The Dead», diventa «Il morto»; la spiegazione convince, così come la chiusura: «La sua anima cedeva lenta mentre sentiva la neve cadere lieve per tutto l'universo e lieve cadere, come la discesa della loro fine ultima, su tutti i vivi e i morti».

James Joyce

Gente di Dublino

il Saggiatore

a cura di Fabio Pedone e Enrico Terrinoni

Le nostre call attive

- «retabloid», *sempre attiva*;
- 8x8, scade il **12 luglio**;
- Atomi, #17, scade **l'8 agosto**;
- Scouting Night Live, scade il **14 settembre**.

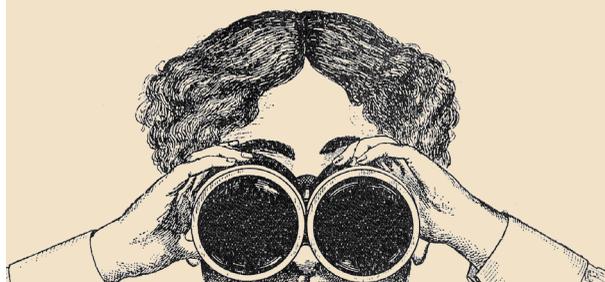
Oblique

8x8 si sente la voce

2024

Festa del Racconto
just one night

Oblique



CIRCOLO MATTATOYO
CARPI (MO)

4.10.2024
20.30

Poetry
Slam
Open
Call

Ospiti in gara:
Martina Lauro
Maria Oppo
Gabriele Ratano

FESTA DEL RACCONTO CANDIDATI SU
UNIPOSKA.POETISCATENATI@GMAIL.COM



SCOUTING
NIGHT LIVE

Festa del Racconto
5 ottobre 2024, 20,30
Carpi

Regolamento su oblique.it.

Oblique



