

retabloid – la rassegna culturale di Oblique marzo 2024

«Non ero interessato a fare un pezzo da museo. Non volevo che la gente avesse una distanza di sicurezza dal passato e se ne andasse senza restare turbata da ciò che aveva appena visto.» Jonathan Glazer su *La zona d'interesse* 

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

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

Il racconto	
Marco Mantello, Le ali nere	5
Gli articoli	
# Il demone del realismo magico	
Gian Marco Griffi, «la Repubblica», primo marzo 2024	g
# La quasi vita del giovane Elia. L'esordio arrembante di Cornalba	
Walter Siti, «Domani», 5 marzo 2024	11
# «Gli Usa come l'Impero romano. La democrazia è a rischio.»	
Paolo Mastrolilli, «la Repubblica», 6 marzo 2024	14
# Editori e autori, come spartirsi il «camembert»	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 7 marzo 2024	16
# Editoria, un quarto del mercato è in mano ai pirati	
Sabina Minardi, «L'Espresso», 7 marzo 2024	17
# Paul Lynch, profeta di sventura	
Lorenzo Camerini, «Rivista Studio», 8 marzo 2024	18
# Sbarbaro, mineralizzazione dell'individuo	
Pasquale Di Palmo, «Alias», 10 marzo 2024	20
# Il catalogo di Roth passa a Adelphi	
Dario Olivero, «la Repubblica», 16 marzo 2024	22
# La fortuna europea di John Williams	
Alessandro Carrera, «Alias», 17 marzo 2024	23

# Tamar Weiss Gabbay, scrutando il cielo dell'incontro	
Guido Caldiron, «il manifesto», 19 marzo 2024	25
# Narrazione liquida	
Giorgia Maurovich, «Il Tascabile», 19 marzo 2024	28
# Ossessionati dal personal branding	
Andrea Daniele Signorelli, «Il Tascabile», 21 marzo 2024	34
# Fotografia di gruppo con fantasmi	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 24 marzo 2024	38
# Il regalo perfetto del signor Coniglio	
Giovanna Zoboli, «Doppiozero», 27 marzo 2024	40
# Una genealogia in sei tomi. Si parte da Berlino	
Ermanno Paccagnini, «la Lettura», 31 marzo 2024	43
# Il grado zero del romance	
Gianni Bonina, «Doppiozero», 31 marzo 2024	45
Gli sfuggiti	
# «Non è una lezione di Storia, ma un avvertimento.»	
David Fear, «Rolling Stone», 20 febbraio 2024	49
# Che disastro una società che si accontenta di appunti e dispense	
Sabina Minardi, «L'Espresso», 28 febbraio 2023	53
Esordiario/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	56
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	61

# Marco Mantello Le ali nere

Take an eye for an eye
Take a tooth for a tooth
Just like they say in the Bible
Never leave a trace or forget a face
Of any man at the table.
Tom Waits

Oggi pomeriggio qui a Friedrichshain sotto casa mia sono apparsi quaranta blindati dei Bullen. La linea 5 della metro sembra inaccessibile in eguale misura a bianchi, neri e beige, l'elicottero modello piazzale Kennedy sorvola tutta la Rigaer Straße per lo sgombero del Liebig 3.2.1. Il Liebig 3.2.1. è un centro sociale dove abitano quaranta donne di un collettivo queer appassionate di scacchistica e marijuana. I proprietari vogliono cacciare la comune per una Sanierung dell'edificio e una razionalizzazione degli affitti. Vogliono cacciare la mia Bird Defence, e far vincere la Rui Lopez. Sono proprio davanti al Liebig, il taxi turco è appena arrivato e mi porterà al LeeChess Club, nel giro di venti-trenta minuti per la prima Sunday Cup nella mia nuova vita di scacchista. Su Frankfurter Tor hanno riaperto i blocchi, non credo che ci saranno ritardi, anche se adesso sono partite due o tre demo piene di esserini canuti e magri coi tatuaggi su caviglie e mani e i passamontagna in faccia. Vengono dritti dagli anni Novanta del Novecento, e vanno al Liebig, in un luogo dove esistevano solo case occupate, e tutti giocavano a scacchi negli Hinterhof, e alla fine vittoriosi o vinti, discutevano gli errori insieme, e cooperavano come diceva Darwin a una sana gestione di un orto urbano. Nostalgie. Reminiscenze. Malinconie, nei loro cori di protesta, e nel lancio delle sassaiole urlanti. Dal taxi intravedo la solita risma di auto in fiamme e molotov. La parte bruciata del plastico che si rigenera come una fenice. Lo sgombero è quasi finito in tre minuti, la settimana lavorativa inghiottirà ogni falla. Chissà che fine faranno le scacchiere professionali. Al Liebig avevano i timer nella sala Carla Marx,

spesso ci ho portato anche mio figlio a prendere lezioni da Goran, è stata solo una loro iniziativa insegnare anche a me come funziona con queste cose di logica. Ecco, le donne del collettivo escono ora, scortate da sterili ragazzine in divisa. In strada c'è anche Goran, e mi vede nel taxi, il padre del suo compagno di classe alla Bobby Fischer Schule, che sostituisce sempre giudizi morali ai nudi fatti di un finale di partita quantomeno decente. No, non mi pare che Goran abbia manette ai polsi come le due madri dai capelli corti e blu, che sfilano nel blindato con l'imputazione di tentato omicidio di un giubbotto antiproiettili con numerino identificativo in canna. Dal taxi non si vede nulla per via del fumo dei lacrimogeni. La sola cosa chiara e oggettiva sembra essere il fatto che Goran lo smisteranno in una Projektwohnung gestita da psicologhe comportamentali, di qui al processo per direttissima. Abbiamo ripassato la Bird Defence per tutta la notte prima del riot, e mi sento davvero preparatissimo, vorrei dirglielo e ringraziarlo di persona ma non posso. Ora che li sgomberano tutti nel fumo, e dal taxi non si vede davvero nulla, capito come? Per me, che gioco coi neri, è un po' come non vedere l'alfiere bianco. Una volta scambiati i cavalli, una volta che parte la mia regina a minacciare torre e re, un ordine deve ritornare sempre dopo la distruzione. Di solito è quello dei tuoi pezzi che agisce sulla retina del nemico, producendo un senso di calma piatta che fa da cuscinetto al prossimo episodio di rimozione collettiva. I caroselli sulla Frankfurter Allee si stanno diradando assieme alle allegre sirene blu della polizia. Presto, molto presto, penso nel taxi fissando il vittorioso rituale della città, la regina nera impatterà sul lato corto dell'arrocco, e l'alfiere bianco sarà spacciato. La classica fase blind, come aveva detto Goran nell'ultima tornata di esercizi insieme al Liebig. Per lui è solo un fatto di amigdala e neuroscienze, una cosa quasi matematica: quando muovi regina in G5, succede davvero a tutti, anche ai giocatori più forti, di dimenticare l'alfiere in linea. Il 67% delle partite su chess.com finisce in poche mosse con un «Resign» del bianco. Goran dice che non sono un granché come tricky player. Rispetto ai suoi dodici anni geniali e puri per definizione – alla sua età è già Federal Master, guadagna bene con le lezioni on line, legge Salinger – io ho un ridicolo Elo di 1500. Per migliorarmi dovrei studiare i finali di partita con quel mare di informatici, matematici e studenti di ingegneria elettronica che vengono al LeeChess la domenica pomeriggio a produrre concezioni obiettive del tempo libero. A parte un alcolista anonimo che ti matta solo a colpi di Berliner, i più restano sobri e lucidi con le limonate bio, e centrati sulla performance. Dalle 17 alle 21 pagano venti euro per l'iscrizione alla Sunday Cup, e vincono a turno un goliardico set di calzini bucati per nove round di fila. Coi bianchi usano quasi tutti la Rui Lopez in apertura. Seriali e flessibili. È per questo che ho chiesto a Goran di studiare la Bird Defence. Per farmi prestare le sue grandi ali nere. Da quello che mi ha detto ieri sera al Liebig, quando abbiamo provato per l'ultima volta le varianti con la polizia già in circolo attorno alla comune queer, sono ancora troppo passivo. In quei casi vado davvero in blunder, dice, faccio lo spettatore e basta, al massimo alterno fasi alte e quasi geniali a vistosissime ingenuità, nell'organizzazione del lato sinistro della scacchiera. Nell'organizzazione di un possibile suicidio rivoluzionario, come ai tempi di Johnstown, scherza una delle due madri, è sempre necessario che sia tu a prendere l'iniziativa. Anche secondo la sua compagna, che i tornei amatoriali di scacchi li ha fatti da ragazzina e adesso non gioca più da anni, potrei battere un 2500 come perdere con un 800 di Elo. Il mio cervello funziona a sprazzi nel thinking fast, e non funziona proprio nel thinking slow. Come coi Bullen. Come con gli algoritmi del

trova lavoro, casa e amore. Alti e bassi. Più bassi che alti, una sorta di luccicanza minore che si attiva da sé, quando sei sotto pressione, e ti difende e basta, impendendoti di sviluppare una strategia di attacco, e produce al massimo, nel migliore dei casi, fortunose vittorie posizionali. Questa immensa paura di non capire il punto, e quindi passare per stupidi, e quindi non farcela: con gli scacchi non si tratta di valutare qualcosa come giusto o sbagliato, o di contestarne la struttura. Quando il sistema c'è, ci sono solo diversi livelli di comprensione, che poi diventano il doppio binario degli stipendi, il poter mangiare bio o al discount, gli auricolari al timpano, l'orologio col chip nei bar No Cash, e questa vaga sensazione di nausea che mi accompagna adesso, quando scendo dal taxi e arrivo al Club, con le ali nere infilate nella carne. Sono nascoste dietro alle mie spalle. Non le notano ancora i giocatori. Non sanno che ci sono. Alcuni hanno le facce orientali e mi salutano con rapidi cenni del capo. Salgo su al primo piano in mezzo ai tavoli già allestiti con scacchiere e timer. Stavolta ho portato anche lei con me, ma è ancora nello zaino. Fisso i tavoli che si riempiono di programmatori di bitcoin, e le scacchiere che si illuminano a una a una prima del gong drammatico. Poi apro la zip. Le ali nere escono fuori dalle mie spalle. Le guardano tutti, guardano solo le ali. Lo zaino è aperto a terra davanti a loro, la mano impura si alza e spara.

Marco Mantello (Roma, 1972) vive a Berlino. Ha esordito nel 2002 su «Nuovi Argomenti», con cui ha collaborato fino al 2007.

E autore di tre libri di poesie, racconti e articoli («Liberazione», «minima&moralia», «Nazione Indiana», «Domani»). Il suo primo romanzo, *La rabbia*, è stato nella dozzina del premio Strega nel 2012; *Marie Gulpin* (Neri Pozza, 2023) è il primo volume di un ciclo di sette romanzi sulle identità collettive e sulla violenza in Europa.

### Gian Marco Griffi

# Il demone del realismo magico

«la Repbblica», primo marzo 2024

Lo scrittore di Asti racconta del giorno in cui, grazie a un libraio, scoprì il genere letterario di cui Márquez è stato maestro

Sono certo che anche tra molti anni, in un pomeriggio remoto perso nel futuro, confortevolmente seduto sulla poltrona elettrica alzapersona rossa collocata in un angolo della sala comune di una Rsa di Asti Nord pagata dalla pensione dell'ingegner Negro, mia moglie, ricorderò il giorno in cui un libraio di Asti mi portò a conoscere il realismo magico.

La campana di San Silvestro batteva le sei di pomeriggio, gli scaffali sapevano di cera d'api e carnauba mordenzata, il pavimento scricchiolava e noi scendemmo giù per una scala a chiocciola celata alla vista da un paravento decorato con motivi venatori, e da lì seguitammo la discesa per un'altra scala biforcata; prendemmo la rampa a sinistra, raggiungemmo un pianerottolo dove la scala si divideva in due rampe laterali più piccole; prendemmo la rampa a destra, e poi ancora quella a sinistra, e un'altra a sinistra ancora, e dopo altre rampe (quante? Forse tre, forse cinque, forse di più; seguendo il libraio che camminava sicuro davanti a me perdetti completamente il conto) giungemmo nel seminterrato della libreria, dove infine conobbi il realismo magico.

Il libraio lo indicò con il suo dito atticciato: aveva l'aspetto di un asino macilento cavalcato da uno scheletro danzante, e un attimo dopo era un'iguana, il canto di un cardellino, un fiore il cui nome è sconosciuto, e quello dopo ancora un acchiappacitrulli che vende mappe di città perdute a maldestri viaggiatori e a pellegrini in cerca di un'estasi profana. Negli occhi del libraio c'era la stessa commozione abbacinante che immaginavo potesse essersi insidiata negli occhi dei primi lettori della Metamorfosi di Kafka. Avvicinati, mi disse. Il realismo magico ha molti nomi e molte forme, soggiunse, ma uno dei suoi nomi più belli è Pedro Páramo, e una delle sue forme più appaganti e spassose è quella del libro. Mi avvicinai, titubante, e più mi avvicinavo più sentivo il profumo di quelle erbe che crescono a maggio lungo la bordura delle strade tra Asti e Montemagno (la cicoria, il tarassaco, il rosolaccio), in quello spazio perduto tra Monferrato e niente, un profumo che mi rammentava le sere al convento abbandonato, quando il mondo era giovane e noi ci innamoravamo di poetesse sudamericane trabalzando di tanto in tanto per i sussurri notturni dei fantasmi - la monaca guerriera (ah, se allora avessimo saputo comunicare coi morti, e se avessimo potuto domandargli che cosa ne sarebbe stato della nostra vita, ne avremmo forse vissuta un'altra, del tutto uguale e del tutto diversa), il santo demone, la fattucchiera imbrogliona che oltre a sussurrare grugniva, si soffiava il naso, scorreggiava e poi sghignazzava.

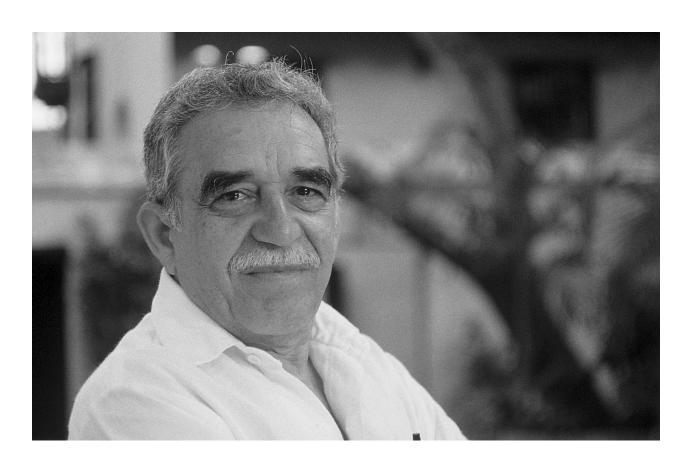
Quando ormai ero a un passo dal realismo magico (ora aveva assunto la forma di una stregaccia che

apriva la bocca per pigliarsi tutta l'aria che poteva, come un pesce dimenticato dai pescatori sulla tolda di un peschereccio), mi parve di sentire quell'odore che fanno le prime gocce di pioggia sull'asfalto, quel profumo di petricore che si portava appresso tutti i dolori e tutti i lutti di un genere, quello umano, che presto avrebbe lottato per una ghirba d'acqua pulita in un mondo che bruciava volteggiando follemente sull'orlo di un rittano. Guardai il libraio, e dalla mia prospettiva, la prospettiva di un giovane lettore sbigottito, pareva l'uomo più imponente che avessi mai visto, un gargantuesco Pantagruele (oppure anche un pantagruelico Gargantua). Indicò ancora il realismo magico, che nel frattempo aveva preso la forma (meravigliosa, insuperabile, spietatamente perfetta) del libro. Prendilo, disse, ora è tuo. Può darsi che invecchierà come le strade impolverate di Macondo, come le case dirute di Comala, ma non

finirà mai di trasformarsi, giacché il realismo magico è una versione della realtà, una realtà in cui c'è sempre qualcosa che non torna, un intrico ordito da un uomo che ha ascoltato molte storie, un enigma irrisolto come la vita di Pedro Páramo, come la vita di Gabo, come la vita di tutti noi.

Fu così che presi in mano il realismo magico e mi sentii come quando, molti anni prima, baciavo la mia prima fidanzata dietro le ginocchia e lei ridendo diceva di non farlo, perché le facevo il solletico, e io continuavo a baciarla proprio per farle il solletico, e mi sentivo incredibilmente vivo, pronto a scoprire la verità dietro la magia.

Quando uscii dalla libreria, diverse ore dopo, le strade di Asti profumavano di pioggia, il cielo era una spennellata di mercurocromo che sgocciolava sui tetti umidi di piazza Alfieri, la campana di San Silvestro batteva le sei di pomeriggio.



#### Walter Siti

# La quasi vita del giovane Elia. L'esordio arrembante di Cornalba

«Domani», 5 marzo 2024

Un esordio più intenso di tanti. Ma la raccomandazione è di non perdere l'angoscia e la ferocia, senza aver fretta di diventare uno scrittore «come si deve»

«La mattina del 5 febbraio 2007 Elia grida a sua madre che la sciarpa che gli ha regalato fa schifo, e la madre di Elia muore.» L'incipit di *Bagai* di Samuele Cornalba (Einaudi, collana Unici) è folgorante, degno di stare al fianco di quelli ormai classici di *Boccalone* di Palandri o di *Woobinda* di Aldo Nove; uno di quei biglietti da visita che ti fa sospettare subito un talento nativo in un giovane scrittore (Cornalba ha 24 anni). I ventenni sono oggetti delicati da maneggiare, soprattutto quando decidono di affidare il proprio destino alla scrittura.

Elia di anni ne ha sei quando accade l'incidente (che verrà spiegato molte pagine dopo: la frase cattiva nata da un capriccio – «aveva detto una bugia, quella sciarpa gli piaceva» – e casualmente meno di mezz'ora dopo la Polo della madre, col padre al volante, sbanda finendo in un fosso) e ne ha diciotto quando si svolge la storia raccontata nel libro. Elia è uno di quei ragazzi che si sentono indifferenti a tutto, ai sentimenti e alle cose del mondo; figura tutt'altro che inedita in letteratura. Ma è la scrittura di Cornalba a renderla intensa e contemporanea.

#### TUTTO È PANDINO

Dietro la sociopatia del personaggio e la sua timidezza patologica, che si traduce in negazioni feroci, non è difficile leggere una volontà del giovane scrittore di tirarsi fuori dall'esistere. Le frasi sono taglienti, la paratassi sembra scelta apposta per non farsi coinvolgere dal potere mistificante della lingua «adulta». «Dalla finestra entra una luce inutile»; «dalla vetrina si vede la nebbia rincretinire il mondo».

Ci sono motivazioni psicologiche che appartengono al personaggio (la morte della madre, appunto, il padre che si sente colpevole dell'incidente), motivazioni che lo spingono ad atti di vendicativo autolesionismo e a negare l'amore. Elia non vuole mangiare, non gli piace essere toccato, indifferenza come difesa. Ma la psicologia cede a un sentimento più universale di estraneità.

Questa è la sua reazione durante il primo incontro impegnativo con la ragazza che lui senza capirlo sta cominciando a desiderare: «È assurdo essere qui, obbligato a esistere nell'emisfero boreale in Europa in Italia in Lombardia in provincia di Cremona nella città di Crema in via del Macello in compagnia di una semisconosciuta». Elia abita, come Cornalba, a Pandino, un piccolo comune lombardo tra Lodi e Crema (i «bagai» sono i ragazzi nel dialetto locale); un paesotto provinciale dove «ci sono più bar che persone interessanti». La desolazione della provincia è un altro tema del libro, se non fosse che «tutto è Pandino». Inutile lottare, inutile la politica; essere sempre in guerra con quello che

non va gli pare «estenuante e stupido, come un paguro che impazzisce per salvare il guscio sfondato». Che la scuola così com'è non abbia senso per lui è un dato di fatto, ma la scuola non è che una parte per il tutto: «Tra la sua pelle e il resto del mondo corre un'intercapedine talmente netta che potrebbe misurarla». Quando un amico, che sta litigando con dei maleducati, gli dice «come fai a fingere che non te ne importi niente», lui tranquillo risponde «non fingo».

«Non gli importa di nulla, l'unica cosa che conta sono le erbacce.» Una caratteristica di Elia è fissarsi su particolari minimi (un capello, una foglia, un difetto nello sviluppo di una foto) come se in quei particolari fosse racchiuso il segreto della

«Un giovane protagonista impara l'insensatezza del mondo;
un giovane scrittore scopre la propria insopprimibile vocazione.

Da questa accoppiata nascono la tremenda semplicità
e la tremenda forza dell'esordio di Gornalba».

WALTER SITI

insensatezza della realtà; come l'innaffiatoio nella *Lettera di Lord Chandos* o la radice di castagno nella *Nausea* di Sartre. Forse c'è una pienezza delle cose, ma chissà in quale altrove: «Il mondo esiste piano e male e non è abbastanza. E mi sembra di vivere in un Quasi».

L'amore si situa in questo Quasi, penetra in lui controvoglia; chi vive in pieno è il padre, col suo «corpo prepotente» che ricorda il padre di Kafka nella lettera famosa. Camilla è la ragazza che incrina l'armatura difensiva, ma al primo minuscolo bacio lui sa dirle soltanto «non avrò cura di te» – e più tardi al «mi ami?» di lei risponde «non significa niente ma mi sembra di no», rubando la frase allo *Straniero* di Camus. Se c'è qualcosa su cui si può misurare il talento di un giovane è proprio in questo (consapevole o no, non importa) riecheggiare del passato letterario in una esperienza nudamente privata; individuale e metafisica, inconscia ed esposta, sapiente e ingenua.

#### LE CONTRADDIZIONI

Però c'è un però. C'è un'incrinatura nel libro, verso i due terzi, che quando ho cominciato ad avvertirla mi ha fatto star male. Una contraddizione stilistica non dominata, ma anche di più, due strati di esperienza esistenziale che non si combinano. Io avevo letto il manoscritto quando Cornalba di anni ne aveva ventuno e frequentava la scuola di scrittura dove insegnavo, allora l'acerba cadenza tragica veniva mantenuta fino alla fine: Camilla era travolta dalle sue crisi personali e al rifiuto di Elia si suicidava, unico momento in cui il protagonista sembrava uscire dalla propria atonia esistenziale.

Poi il libro l'ho perso di vista, è maturato nella cucina einaudiana e nella crescita umana di Cornalba – nell'ultima parte del libro che ora ho di fronte, di Camilla non si nascondono le crisi («Elia non sa cosa dire, sente di trovarsi vicino a un dolore che assomiglia a un'isola»), né la straziante assenza materna («in diciott'anni non mi ha mai detto di lasciar stare. È questo che dovrebbe fare una mamma, dire:

Lascia stare. Pulisco io dopo. Chiunque ha bisogno di qualcuno che gli dica: Lascia stare, pulisco io dopo. Solo questo»); ma l'estraneità che la univa a Elia è diventata il bisogno di «cambiare aria» – di uscire da Pandino iscrivendosi a un'università fuori Lombardia e addirittura fuori Italia.

Il «personaggio femminile» (secondo una vulgata oggi prevalente) è stato «rinforzato» e non è più semplice vittima: è Camilla a prendere sessualmente l'iniziativa, è lei che decide di salvarsi procurandosi una borsa di studio per Monaco di Baviera e Elia la accompagna in macchina. L'explicit non è un addio, è un avviarsi insieme verso il futuro.

#### IL FINALE RIPULITO

Si sente che il finale del romanzo è renitente a un banale lieto fine, che però si realizza comunque nel tono e nei temi: lo stile non riesce più a evitare la retorica («il suo profilo è un miracolo di giovinezza»); Camilla scherza «se fossi una ragazza Cass, ora direi qualcosa di scontato sul tramonto», ma Cornalba l'ha già detto mezza pagina prima («guardano le nuvole prendere il colore delle nettarine che matureranno nei prossimi mesi»).

Il verbo al condizionale, che prima era un segno dell'impossibilità a esistere, diventa un verbo sentimentale («vorrebbe accoccolare la testa fra il suo collo e la clavicola... chiedere al dj di non far finire mai quel pezzo, oscillare vicini senza guardarsi»).

Anche il Quasi ha perso la sua carica diabolica di negazione ed è diventato un'approssimazione alla felicità («quel contatto quasi erotico quasi tenero»); Elia aiuta un amico a incollare dei manifesti contro il cambiamento climatico; insegna a Camilla a

«C'è un'incrinatura nel libro, verso i due terzi, che quando ho cominciato ad avvertirla mi ha fatto star male.»

nuotare («a suo modo, ne sta avendo cura»). «Capisce finalmente di non essere in prestito, di appartenere a questo luogo, a quest'acqua, a questa pianura.» La piantina di fragole che il padre aveva trascurato ha inopinatamente fatto i frutti, che sono il segno della speranza. Il grido disperato di un adolescente si è trasformato in un romanzo di formazione.

Quel che mi fa star male pensavo fosse un senso di colpa per aver abbandonato il libro al suo destino, o forse più semplicemente è l'invidia per un giovane che ha saputo uscire dal nichilismo. Ma il critico letterario che ancora resiste in me mi obbliga a dire che la svolta tra i due strati appare un po' volontaristica: più che uno sviluppo coerente assomiglia a due vettori che si tolgono energia a vicenda.

Forse Cornalba, nell'ingenuità dei vent'anni, ha sovrapposto il proprio percorso di maturazione a quello del personaggio, che però era già più forte di lui e non ha obbedito completamente. Che Cornalba abbia le doti per scrivere molte altre cose, e belle, mi pare fuori di dubbio; già questo esordio è più intenso della maggioranza di quelli che capita di leggere. Ma se ancora potessi fargli da insegnante, sia pure vergognandomi, gli raccomanderei di non perdere l'angoscia e la ferocia, senza aver fretta di diventare uno scrittore «come si deve».

«Il critico letterario che ancora resiste in me mi obbliga a dire che la svolta tra i due strati appare un po' volontaristica: più che uno sviluppo coerente assomiglia a due vettori che si tolgono energia a vicenda.»

#### Paolo Matrolilli

# «Gli Usa come l'Impero romano. La democrazia è a rischio.»

«la Repubblica», 6 marzo 2024

Intervista allo scrittore Percival Everett: «Trump fa leva sull'ignoranza. Dobbiamo diventare un paese intellettualmente più evoluto».

È apocalittica e raggelante, la visione che Percival Everett ha dell'America avviata verso le presidenziali: «Quanti abitanti di Roma erano consci che l'impero stava crollando, mentre la caduta era già in corso?». L'autore di *Erasure* osserva le primarie dalla sua cattedra alla University of Southern California, e aggiunge: «La democrazia è davvero a rischio, perché chi la minaccia punta sull'ignoranza».

Come giudica il clima politico negli Stati Uniti? Non siamo mai stati in una situazione così difficile. Il livello della nostra politica e delle persone coinvolte è tra i più bassi mai visti. È certamente molto imbarazzante.

#### Perché ora?

L'effetto Trump. La continua mancanza di ordine nel processo politico e decoro nel modo in cui viene gestito. Ancora non capisco come i repubblicani gli abbiano consentito di ricandidarsi alla Casa Bianca. Dopo aver giustificato l'assalto al Congresso, comunque vadano a finire i processi in cui è imputato, il partito di Lincoln doveva avere il coraggio di espellere questa persona. Avrebbe pagato un prezzo politico per un tale atto di civiltà, chiaro, ma ne sarebbe uscito come il salvatore della nostra democrazia. Invece ha preferito inchinarsi per puro tornaconto.

Il razzismo, contro chiunque non sia bianco, è stato un fattore?

Assolutamente sì. La strategia consiste nel diffondere tra i conservatori il terrore che stanno perdendo il paese, e quindi dividere l'America allo scopo di spingerli a votare Trump. Nello stesso tempo vengono fatti tutti gli sforzi possibili per impaurire le minoranze, quella nera ma non solo, affinché stiano lontane dai seggi e non aiutino i democratici a vincere. È ovvio, chiaro, innegabile, ma continuano a farlo nella più completa impunità e senza alcun genere di conseguenze.

Perché dall'altra parte non c'è entusiasmo per Biden? Sfinimento. Molte persone contrarie a questo genere di fascismo non considerano più la politica. Sono semplicemente stanche e quindi non inclini a partecipare. C'è un senso di disperazione. La democrazia offre sempre la possibilità di selezionare e mandare al potere le persone migliori, ma storicamente ciò non sta avvenendo.

#### Quindi la stessa democrazia è a rischio?

Certo. Se uno come Trump, incriminato per novantuno reati ma non processato, viene considerato dalla Corte suprema un candidato eleggibile e torna alla Casa Bianca, chiaramente il sistema non funziona e la democrazia è a rischio.

Biden è un'alternativa abbastanza forte?

Se al popolo americano venisse concesso di entrare nell'edificio, ossia partecipare al processo elettorale con l'idea di potere fare la differenza, ci sarebbe ancora la possibilità di fermare questa deriva.

Non ritiene ci sia un problema culturale profondo da risolvere?

Dobbiamo diventare un paese intellettualmente più evoluto. L'istruzione è indispensabile non solo per la conoscenza che offre, ma anche per la capacità di selezionare i nostri leader attraverso la democrazia. I repubblicani invece puntano proprio sul consenso della classe meno istruita. Non vogliono che la gente sappia; non vogliono che abbia la capacità di pensare autonomamente, perché altrimenti non crederebbe più alle bugie che usano per vincere le elezioni. Voglio gente che vota Trump proprio per la sua ignoranza.

#### Il successo basato sull'ignoranza?

Tutto comincia davvero dalla lettura. Quando hai un presidente che afferma pubblicamente di non leggere nulla, cos'altro puoi aspettarti? È terrificante.



«Quando hai un presidente che afferma pubblicamente di non leggere nulla, cos'altro puoi aspettarti?»

Come se ne esce?

Voi siete di Roma, no? Una città che è stata la culla della civiltà e la cultura occidentale. Ma quanti abitanti di Roma si erano resi conto che l'impero stava crollando, mentre la caduta era già in corso? spero non succeda anche a noi, ma sul piano intellettuale siamo avviati nella stessa direzione.

Nel suo nuovo romanzo «James», in uscita il 19 marzo, racconta la storia di Huck Finn vista da uno schiavo nero. Perché?

È un omaggio a Mark Twain, riscrivendo la sua opera attraverso gli occhi di un personaggio che lui non poteva vedere. È un invito a mettersi nelle scarpe degli altri. Oggi l'empatia manca molto agli americani: leggere un libro potrebbe essere un buon inizio per riscoprirla.



#### Maria Teresa Carbone

### Editori e autori, come spartirsi il «camembert»

«il manifesto», 7 marzo 2024

Chi guadagna di più, gli autori o gli editori? In questi termini, la domanda suona assurda, e si presta a un'unica risposta, condensata in quella parola magica, che vale per quasi tutti gli interrogativi possibili: dipende. Eppure, sulla spinosa questione in Francia - e chissà, forse non solo in Francia - ci si accapiglia da anni, con le due parti in gioco che portano ciascuna argomentazioni a difesa della propria tesi (cioè, che a guadagnare di più sono gli altri), senza che si arrivi a un risultato definitivo. Ma proprio quando sembrava che ci fossero dati certi e sarebbe stato possibile arrivare, se non alla pace, a un onorevole patteggiamento, la diatriba si è fatta più accesa. È successo a febbraio, con la pubblicazione di un dossier elaborato dalla società internazionale di consulenza Kpmg su committenza del Syndicat national de l'édition. Nel 2023, infatti, rinunciando all'opacità che spesso avvolge le cifre degli introiti, ben trentasei case editrici di diversa entità (fra loro Actes Sud, Albin Michel, Hachette Livre, Madrigall casa madre di Gallimard e Flammarion - e anche la piccola indipendente Zulma) hanno presentato i loro bilanci dell'anno precedente appunto a Kpmg per l'elaborazione di uno studio sulla ripartizione dei ricavi del settore librario.

Il problema, ora che i numeri ci sono, è che «i risultati non sono necessariamente a favore delle argomentazioni degli autori», per citare la prudente formulazione adottata su «Publishing Perspectives» da Éric Dupuy, un giornalista che, conoscendo bene l'editoria francese (lavora al periodico specializzato «Livres Hebdo»), si sforza in ogni modo di mantenere uno sguardo neutrale.

Ma vediamo le cifre, come le sciorina su «Actualitté» Nicolas Gary. Posto che il 51% del totale va alla distribuzione e ai canali di vendita, secondo la ricerca Kpmg la parte del leone nella spartizione di quanto resta la fanno gli autori, i cui diritti equivalgono al 24,9% della torta (o del «camembert», se si preferisce usare il termine francese per gli areogrammi), anche se lo spicchio più consistente – il 32,4% – serve a coprire le spese di fabbricazione (carta e stampa). Quanto alla fetta delle case editrici, è frammentata: il 16,2% va per il personale e l'ufficio stampa, il 6,4% nel marketing e nella promozione, il 2,4% nella logistica, il 12,9% nelle spese di struttura (affitti, ammortamenti). Insomma, ai poveri editori non resta che un magro 4,9%.

Tutto vero, ma fino a un certo punto, secondo Gary, convinto «che la suddivisione delle uscite di un editore tra stipendi, costi di gestione, oneri e così via rappresenti un apprezzabile sforzo di trasparenza, ma paradossalmente dia l'impressione opposta della realtà». In altri termini, «anche se un quarto del fatturato va nei diritti d'autore, non dobbiamo dimenticare che il ricavato va per intero all'editore, che poi lo ripartisce». E al camembert proposto da Kpmg, Gary risponde con un altro, dove alle case editrici spetta un ricco 43%. La pensa così pure Jean-Baptiste Andréa, premio Goncourt 2023 con Veiller sur elle (L'Iconoclaste) che, citato da Dupuy, chiama in causa il ministero della Cultura, «cui spetterebbe il compito di regolare e garantire l'interesse generale». Questa è la situazione attuale, e qualcosa ci dice che lo scontro non si placherà presto. Ma se la gara a chi guadagna meno la vincessero (purtroppo) i lettori?

Di sicuro è così in Argentina dove – scrive Silvina Friera su «Página 12» – nella provincia di Cordoba sono sempre di più quelli che si rivolgono a Lipé, un servizio di «titoli in affitto», versione contemporanea dell'antica biblioteca ambulante. E non per gusto rétro, ma perché non possono permettersi un libro nuovo.

. . .

Sabina Minardi, *Editoria, un quarto del mercato è in mano ai pirati*, «L'Espresso», 7 marzo 2024

Una perdita colossale. Uno sfregio gigantesco al lavoro intellettuale ma anche un grande danno economico, culturale, sociale al paese.

La terza edizione dell'indagine Ipsos per l'Associazione italiana editori presentata il 7 marzo 2024 da Gli Editori (Aie e Federazione italiana editori giornali) fotografa la pirateria nel mondo editoriale. E consegna l'istantanea di un reato perpetrato trecentomila volte in un giorno. Con scarsissima consapevolezza del danno provocato.

#### I COSTI

Il 31% degli italiani, uno su tre dai 15 anni in su, ha commesso nel 2023 atti di pirateria ai danni di libri di narrativa e saggistica, universitari, professionali e banche dati. Tradotto in perdite: 705 milioni di euro di vendite in meno, pari al 28% del mercato complessivo, più di un quarto del totale. Contando anche l'indotto (logistica, servizi), l'Italia vede andare in fumo 1,75 miliardi all'anno. Che in termini di posti di lavoro vuol dire una mancata occupazione per dodicimila persone, 4900 per il solo mondo del libro. «Numeri spaventosi. È come immaginare le librerie d'Italia vuote per cinque mesi consecutivi» traduce in distopia Mauro Tosca, responsabile antipirateria dell'Aie. Desertificate dall'illegalità.

#### PIRATI PROFESSIONISTI

Il 78% degli studenti universitari pirata libri, anche se il dato della stampa in copisteria è decisamente in calo (anche perché al libro si ricorre sempre meno nella preparazione degli esami).

Ma non sono da meno i professionisti: il fenomeno riguarda il 49% di loro. Campione della pirateria è la categoria rappresentata da commercialisti, fiscalisti e ragionieri (55%), seguiti da medici, farmacisti e veterinari (53%), avvocati e notai (53%), architetti, geometri e ingegneri (49%), consulenti del lavoro (42%).

«L'editoria italiana vive un contesto economico difficile, caratterizzato da costi in crescita solo in minima parte compensati dagli aumenti del prezzo di copertina, mentre gli stimoli alla domanda degli anni scorsi non sono più presenti o sono stati ridimensionati. In questo quadro, la perdita di un quarto del valore potenziale delle vendite a causa della pirateria è un costo insostenibile che ha ricadute sul numero delle aziende che non riescono più ad andare avanti, sull'occupazione, sui compensi degli autori» commenta il presidente di Aie Innocenzo Cipolletta.

E se è vero che il totale degli atti e l'incidenza del fenomeno sono in leggero calo rispetto agli anni scorsi (gli atti di pirateria erano 112 milioni nel 2019, sono stati 108.400 milioni nel 2023), è troppo poco per considerarla una rassicurante inversione di tendenza

#### UNA QUESTIONE CULTURALE

A colpire, sottolinea anche Nando Pagnoncelli, presidente di Ipsos Italia, è soprattutto il fatto che la stragrande maggioranza degli interpellati, il 78% (su un campione di 4000 persone, tra i quali 900 studenti universitari e 750 liberi professionisti), sappia che la pirateria è un reato. Ma alla domanda: «A suo avviso, questi atti illeciti, quanto sono gravi, quanto sono da perseguire legalmente?» riconosce la gravità solo il 58%. «E quanto è probabile che reati di questo tipo vengano scoperti e puniti?»: è un'eventualità messa in conto da uno stentato 30%. Per 7 italiani su 10 è ben più probabile farla franca.

#### Lorenzo Camerini

# Paul Lynch, profeta di sventura

«Rivista Studio», 8 marzo 2024

Esce in Italia il libro vincitore del Booker 2023, una distopia che racconta un'Europa in cui, dall'inizio della guerra in Ucraina, in parte viviamo già

C'è sempre una consolazione, per i più depressi: non si era mai visto un periodo di pace così lungo nella storia d'Europa. Quasi nessuno conosce qualcuno che ha sparato con un fucile, tantomeno per uccidere un fante dell'esercito rivale. Che cosa si fa, quindi, se la guerra ritorna in Europa? Magari civile, in un posto dove nessuno se la sarebbe aspettata, come l'Irlanda, dopo che un partito nazionalista di estrema destra ha vinto democraticamente le elezioni? È la trama del quinto libro di Paul Lynch, Il canto del profeta, che esce per 66thand2nd, tradotto da Riccardo Duranti. Eilish e Larry hanno quattro figli, il più grande ha sedici anni, il più piccolo è un bebè. Vivono a Dublino. Lei è un quadro nell'industria della biotecnologia molecolare, lui è un professore attivissimo nel sindacato. Borghesi, felici e innamorati, proprietari di villetta con giardino, li incontriamo in un presente simile al nostro, nei giorni che precedono il disastro. Poche pagine e subito due energumeni del governo si presentano alla porta di casa, secondo le informazioni in loro possesso Larry è un agitatore rivoluzionario, e perciò gli chiedono di recarsi cortesemente prima possibile in un grigio e anonimo ufficio burocratico per rendere conto delle sue azioni, meglio se la sera stessa. Ne conseguono discussioni orgogliose in famiglia: che cosa avremo mai da nascondere? Perché sentirci colpevoli senza motivo? In fondo il mondo ci guarda, gli inviati dall'estero stanno arrivando. Eilish e Larry si fanno forza, comportiamoci come al solito, manteniamo la fiducia nel contratto sociale. La situazione non può essere così sputtanata.

In realtà, si scopre, è anche peggio. Lo sdegno unanime della comunità internazionale, sempre in sottofondo nel libro, non è sufficiente a fermare la discesa dell'Irlanda verso una spirale autoritaria, dove il regime e i ribelli si contendono il potere. Larry sparisce senza spiegazioni, rapito da volenterosi funzionari statali, e Eilish si ritrova da sola con i figli. L'Irlanda diventa irriconoscibile, il nuovo governo – spalleggiato da mandrie di picchiatori nazionalisti tatuati – impone restrizioni, coprifuoco e violenze contro gli oppositori, che cercano di organizzarsi in manifestazioni pacifiche con dress code total white prima di avvitarsi come un fusillo in uno scontro violento tra fazioni, e si salvi chi può.

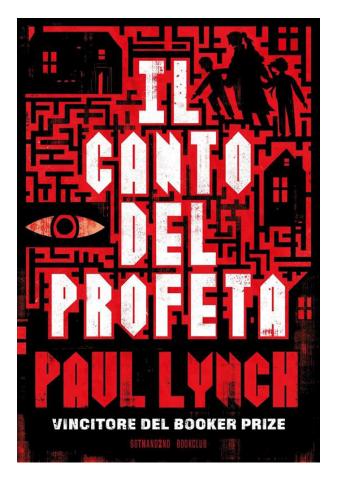
Il canto del profeta non si perde in sofismi o teoria politica, niente descrizioni del nuovo totalitarismo irlandese. Nessuna divisione in paragrafi, il libro procede come il resoconto claustrofobico di eventi storici raccontati da un tg abbastanza verosimile per risultare inquietante. È il diario quotidiano delle sorti di una famiglia impreparata al peggio. D'altronde, «la storia è una cronaca muta di gente che non ha colto il momento giusto per partire» dice la sorella di Eilish, che

comunque abita in Canada e non ha il problema di ottenere un passaporto mentre i tuoi vicini di casa se la sono svignata in Irlanda del Nord, o magari oltremare. Non è facile immedesimarsi nei personaggi di Lynch. La guerra in Ucraina è un esempio di scarsa empatia sotto agli occhi di tutti: mentre i ventenni di Kiev lottano per il desiderio di esprimersi in un mondo di birrifici artigianali, club queer e libertà d'opinione, certi brillantoni qua da noi si sbellicano leggendo vignette che ridicolizzano Zelensky, disegnato come un guerrafondaio con il nasone. Forse non siamo più abituati a lottare per valori che riteniamo ingenuamente universali ma che potrebbero essere riscritti domattina, magari con sceneggiature da wrestling. La libertà di azione, pensiero e movimento ci è stata regalata alla nascita, ma non è scritta nel dna. E se ci venisse tolta? Si dorme un'ora in tutto nel corso di cinque notti e cinque giorni di bombardamenti e colpi di mortaio, dopo mesi di code e spedizioni infruttuose alla ricerca di un passaporto per tuo figlio in età da asilo nido o di un pezzo di agnello da arrostire, adattandosi, cercando le frequenze di una radio libera per sentire le notizie, spostando il materasso nel luogo più sicuro della casa e sperando che passi la nottata.

Il canto del profeta ha vinto quest'anno l'ambitissimo Booker Prize, la letteratura ombelicale forse ha stufato, viviamo in tempi complessi, guerre, pandemie, temperature record a Cantù e in Bangladesh, alluvioni, può darsi che le narrazioni distopiche attirino più dell'autofiction. Paul Lynch, interpellato a riguardo, ha detto che Il canto del profeta è un libro nato dal desiderio di denunciare l'assurdità della recente guerra in Siria, e come questa abbia rovinato per sempre la vita a tutti i civili che sono stati coinvolti, incolpevoli, e della nostra indifferenza animale. Quelle persone erano solo lì. Che cosa ne sappiamo noi? Un bel nulla. Facile atteggiarsi a osservatori non coinvolti, dal nostro salottino europeo. E se succedesse a noi? Io andrei di qua, io farei quello. Lo spiega a dovere il vicino di casa dei protagonisti, in uno dei momenti più duri del libro: «Perché mai dovremmo andarcene, dice. Spiegatemelo un po',

non ci cacceranno fuori, sopravvivremo sottoterra se necessario, scaverò una buca in questo cazzo di giardino, se si è vissuti sempre nello stesso posto l'idea di vivere altrove non esiste proprio, è una questione, come si dice? neurologica, è insita nel cervello, scaveremo e basta, ecco cosa faremo, che altro dobbiamo fare? Non saprei dove altro andare, mi dovranno portar via in una bara».

Che cosa è successo ai nostri bisnonni negli anni Trenta del Novecento in Europa? All'improvviso, tutti quei diritti che si davano per scontati, come fossero concessioni divine, sono stati messi in discussione. Non è così automatico lottare per difenderli, anzi, più spesso è comodo assecondare la maggioranza oscurantista. E se capita di trovarsi nell'occhio del ciclone, non sempre è facilissimo levarsi di torno.



# Pasquale Di Palmo

### Sbarbaro, mineralizzazione dell'individuo

«Alias», 10 marzo 2024

Una monografia ripercorre vita e opere del poeta, l'«estroso fanciullo» del Novecento: la separatezza monastica dal mondo, l'inquietudine pervicace

Nell'epoca in cui il mondo dell'editoria e della letteratura, assecondando una funesta profezia di Guy Debord, tende sempre più alla spettacolarizzazione favorendo fenomeni di disarmante narcisismo, si pensa alla figura riservata di Camillo Sbarbaro come a un indispensabile contravveleno. L'«estroso fanciullo» di montaliana memoria si è infatti rapportato alla vita e alla scrittura con una dignità e una discrezione ammirevoli, contrapponendosi all'operato di tanti poeti e narratori di grido, costretti, oggi come allora, a sgomitare senza ritegno per emergere. Non fece nulla per distinguersi, arrivando nell'ultimo periodo di vita a privarsi finanche dei propri libri e degli articoli che lo riguardavano al fine di accogliere negli scaffali della sua biblioteca, ridotta a ricettacolo quasi francescano, soltanto gli erbari contenenti i licheni di cui era uno dei più rinomati studiosi internazionali (in omaggio a quella sua atipica attività di raccoglitore e classificatore le Nuovedizioni Vallecchi nel 1967 pubblicarono un volume illustrato intitolato Licheni, dall'emblematico sottotitolo Un campionario del mondo). Lo stesso autore dichiarava, con una sprovvedutezza d'antan, di non aver compreso le motivazioni esegetiche sottese agli studi dedicatigli da Carlo Bo e Giacinto Spagnoletti e non si peritava di rammentare anche le rare stroncature. Un tale atteggiamento dimesso, quasi sconfinante

nell'autolesionismo, ha indubbiamente penalizzato la diffusione della sua opera: solo negli ultimi decenni abbiamo assistito al proliferare di iniziative editoriali adeguate, di cui ci limitiamo a ricordare i Quaderni sbarbariani di San Marco dei Giustiniani e il Meridiano delle *Poesie e prose*, curato da Giampiero Costa nel 2021, anche se la pianta ha attecchito grazie all'impegno profuso in passato da Vanni Scheiwiller, Gina Lagorio e pochi altri. Dopo aver curato l'anno scorso per Ares

La poesia è un respiro che raccoglie le lettere inviate dal poeta a Giovanni Descalzo, Francesco De Nicola licenzia adesso, per i medesimi tipi, Camillo Sbarbaro. Scrivere per vivere. Si tratta di una monografia che, attraverso un linguaggio lineare e misurato, dai chiari intenti divulgativi, ripercorre vita e opere di Sbarbaro, rimasto orfano della madre in tenera età e affidato alle cure della zia Benedetta, paragonata dall'autore alla protagonista di Un cuore semplice di Flaubert, racconto tradotto in seguito per Bompiani. Ma è soprattutto la figura del padre a rappresentare un impareggiabile esempio di abnegazione nei confronti degli adorati figli Millo e Clelia. Due delle liriche più intense di Pianissimo, edito dalla Libreria della Voce nel 1914 e in versione rimaneggiata da Neri Pozza nel '54, sono dedicate proprio al genitore, con esiti toccanti e originali contrastanti con i

capisaldi poetici consacrati alla madre (si pensi a Ungaretti e Pasolini). Si passano così in rassegna le vicissitudini di questo «monastico cultore della propria separatezza dal mondo», secondo la felice definizione di Enrico Testa, associandole a opere e temi (aridità esistenziale di taglio baudelairiano, dromomania, processo di mineralizzazione dell'individuo) che testimoniano una pervicace inquietudine, impostasi come multiforme vessillo a quella sua autenticità di taglio fin troppo disincantato. Il fatto stesso di tornare in maniera insistita, ossessiva, intorno alle prove di Pianissimo prima e di Trucioli poi (Sbarbaro, nonostante la divaricazione tra poesia e prosa, si considerava hominem unius libri) rimanda al suo «modo spoglio di esistere», privo di apparenti ambizioni che non riguardino l'atto di scrivere, appagandosi «di quella gioia in gola». Presentava «sé stesso come morto, pur galvanicamente percorso da scosse vitali», osserva ancora Testa. Adelchi Baratono, uno dei suoi maestri, nel presentare nel 1912 due poesie a Mario Novaro per «La Riviera Ligure», lo definiva privo di «alcuna smania letteraria: canta come l'usignolo, per cantare». Attraverso i tredici capitoli del libro, De Nicola snoda esaurientemente l'itinerario biografico dell'autore ligure, dalla raccolta d'esordio Resine, stampata nel 1911 presso una tipografia savonese a spese degli amici, su iniziativa di Angelo Barile e oggigiorno diventata una rarità bibliografica, all'impiego in qualità di segretario presso lo Stabilimento siderurgico di Savona (poi Ilva di Genova), dal ruolo di infermiere della Croce Rossa al grado di tenente dislocato al fronte, dalla frequentazione del mat Dino Campana ai contatti con vociani e lacerbiani (sarà Soffici a suggerire il titolo Pianissimo tra i molti papabili), dal controverso rapporto con Montale al rifiuto di aderire al fascismo, dalle lezioni private di latino e greco ai molteplici lavori di traduzione (Flaubert, Sofocle, Stendhal, Huysmans, Euripide, Maupassant, Balzac, Zola ecc.). Il lavoro andrebbe tuttavia supportato da una sia pur essenziale bibliografia. Nella prosa Montegrosso, presente nella versione mondadoriana di Trucioli del 1948, si legge un passo da interpretare in chiave autobiografica: «Così preme alla bocca del muto la parola necessaria».



### Dario Olivero

# Il catalogo di Roth passa a Adelphi

«la Repubblica», 16 marzo 2024

Il catalogo di Roth passa a Adelphi. Anche se postumo è il colpo di mercato dell'anno. Dopo una trattativa durata mesi la casa editrice milanese si è aggiudicata i diritti del catalogo battendo all'asta Einaudi, lo storico editore del grande scrittore americano morto nel 2018. L'agenzia Wylie li ha ceduti per una somma intorno al milione di euro (la cifra non è stata al momento ufficializzata).

Titoli come Lamento di Portnoy, La macchia umana e Pastorale americana, che i lettori hanno conosciuto e amato nel la storica collana Frontiere dalle copertine bianche passeranno alle altrettanto inconfondibili e raffinate edizioni adelphiane. Per Einaudi e il Gruppo Mondadori di cui è prestigiosa controllata è senz'altro una perdita non solo economica ma identitaria e un duro colpo al suo prestigio internazionale. Nonostante l'eccellente stato di salute del gruppo di Segrate che proprio martedì scorso ha presentato i risultati del 2023 con un utile netto in aumento del 20 percento, Einaudi non ha potuto competere con l'offerta economica di Adelphi. E questo non è un buon segnale per via Biancamano che perde quello che per ogni azienda sarebbe definito un asset e si scopre nello stesso tempo meno appetibile dal colosso mondiale degli agenti letterari. Segno della crisi economica e editoriale o dei tempi che cambiano, lo strappo di Wylie sarà difficile da mandare giù a Torino, un po' per il venir meno dei rapporti internazionali rafforzati da consuetudini storiche un po' perché la cifra offerta da Adelphi, per quanto più consistente, non era di certo irraggiungibile

dalla cassaforte Mondadori il cui marchio pubblica comunque le opere complete nei Meridiani.

Ma stabilito che per Einaudi la perdita più dolorosa è simbolica, che cosa guadagna Adelphi? Nulla di simbolico, anzi. Per avere un'idea dell'operazione Roth bisogna partire dall'importanza del catalogo. Quello Adelphi è uno dei più ricchi e prestigiosi, non solo in Italia, ed è nello stesso tempo la vera fonte di reddito della casa editrice. Due Adelphi venduti su tre sono titoli del catalogo storico ed è questa la sua incredibile forza propulsiva che le viene dalle intuizioni di Bobi Bazlen prima, Luciano Foà dopo e Roberto Calasso fino alla morte avvenuta nel 2021. Inserire Roth in questo catalogo significa non solo dargli probabilmente nuova vita in base alla legge adelphiana in grado di rilanciare ogni autore trasformandolo in un autore di culto (Simenon è diventato Simenon quando ha cominciato a uscire per Adelphi), ma far crescere il valore del catalogo in sé con un effetto leverage. Questo deve aver pensato Roberto Colajanni, il successore designato da Calasso, alla sua prima vera operazione editoriale kolossal. Naturalmente non mancheranno le critiche da chi rimprovera al direttore editoriale e amministratore delegato di perseguire una linea troppo conservatrice. Ma intanto aumentando il catalogo con cifre aritmetiche cresce il valore della casa editrice in modo esponenziale. E in caso di vendita, finora sempre smentita di fronte a offerte molto più che simboliche avanzate da più parti, alla fine anche questo, se non solo questo, conta.

### Alessandro Carrera

# La fortuna europea di John Williams

«Alias», 17 marzo 2024

L'esordio dello scrittore, insieme a quattro racconti inediti anche in inglese, nel Meridiano che riunisce tutte le opere: una prosa classica ma mai aulica

Ci sono persone famose per essere diventate famose, ce ne sono altre che lo sono per non esserlo mai diventate. John Edward Williams è uno di loro. Il National Book Award ricevuto nel 1973 per *Augustus* fu l'unico riconoscimento che ebbe in vita, e lo dovette dividere con *Chimera* del postmoderno John Barth, campione di una corrente letteraria che Williams detestava. Per via dell'età, del fumo e dell'alcol non riuscì a terminare il quinto romanzo, *Il sonno della ragione*. O forse il motivo era un altro: in quelle pagine erano presenti spunti autobiografici sui quali Williams voleva mantenere il silenzio, non sapendo e non volendo trasferirli in scrittura.

Il suo ideale era una prosa tersa, essenziale ma non ellittica, classica ma non aulica, né sperimentale né confessionale. Sopportava Joyce e Woolf, che a suo parere erano più poeti che romanzieri, ma guardava a Flaubert. E nel suo insegnamento all'università di Denver, dove diresse il programma di scrittura creativa fino al 1985, cercò di erigere un bastione di opere intoccabili contro gli scatenati controvalori del presente. Credeva di essere un conservatore del passato; non sapeva di essere un conservatore del futuro. Nel 2005 la «New York Review Books» ripubblicò il suo terzo romanzo, *Stoner*, che quando era uscito nel 1965 aveva raccolto molte recensioni negative e pochi elogi. Era un romanzo fuori tempo, o non

si sapeva quale tempo assegnargli. Perché l'edizione «Nyrb» decollasse ci vollero una recensione di Morris Dickstein sul «New York Times» e l'insperato aiuto di Anna Gavalda, che lo tradusse in francese come puro labor of love. Nel 2011, all'uscita della traduzione, il mondo scoprì che in America c'era stato uno scrittore capace di innestarsi su un grade filone della narrativa europea: il romanzo di formazione dell'inetto, di colui che riesce, con grande fatica, a uscire dalle strettoie della sua umile nascita e della sua classe emarginata, ma non potrà mai competere con chi ha dalla sua la sprezzatura del bourgeois. In America, dove i ricchi sono diversi solo perché hanno più soldi, come disse una volta Mary Colum a Hemingway, il personaggio del romanzo di formazione deve essere almeno un Jay Gatsby, non il povero professor William Stoner, che nasce contadino, sposa una donna benestante che presto lo ignora, e per tutta la vita viene vessato dai colleghi. Non è un caso se il successo di Stoner nasce in Europa.

Il Meridiano delle *Opere* di John Williams appena pubblicato, con un'introduzione di Francesco Pacifico, due precise ricostruzioni a opera di Charles J. Shields e l'ottima cura di Francesca Pinchera, è il monumento europeo a questo scrittore assolutamente americano, pur se fuori dal coro. Basta confrontare questa edizione con quella della American

Library, che comprende solo i tre romanzi maggiori, Butcher's Crossing, Stoner e Augustus. Il Meridiano aggiunge il primo romanzo, Nulla, solo la notte (1948), considerato un'opera giovanile anche dal suo autore; le due raccolte di poesie del 1949 e del 1965 (che, va detto, non fanno di Williams un grande poeta), i due frammenti dell'incompiuto Sonno della ragione e quattro racconti inediti anche in inglese, recuperati dallo stesso Shields, tra i quali spicca Uno di famiglia per la sua brutalità faulkneriana. Mancano i pochi saggi accademici, ma sarebbero comunque di interesse limitato.

Leggere *Nulla*, *soltanto la notte* è istruttivo, se non altro per misurare come Williams riesca a liberarsi dalle goffaggini stilistiche degli esordi.

Ha avuto bisogno di dodici anni, dal 1948 al 1960, per scuotersi di dosso tutti gli impacci del giovane scrittore che non sa ancora come far muovere un personaggio (nelle prime trenta pagine il protagonista Arthur Maxley non fa altro che trasalire, sogghignare, rabbrividire, stringere i pugni e fare balzi su dalla sedia; non c'è cliché di letteratura dozzinale che venga risparmiato al lettore) per arrivare al western flaubertiano di Butcher's Crossing, dove la narrazione della caccia al bisonte e del successivo scuoiamento rivaleggia (in meglio) con le descrizioni della pesca alla lenza nelle Storie di Nick Adams di Hemingway, e la vicenda del giovane studente di Harvard fresco di lettura della filosofia trascendentalista e giunto nel West in cerca del sublime americano è raccontata con una fantastica alchimia di partecipazione e implacabilità.

Nella sua introduzione, Francesco Pacifico si chiede se *Stoner* sia un'opera del 1965 o del 2006, l'anno in cui si è cominciato a considerarlo «il romanzo perfetto». Non è importante affermare o negare che lo sia. Ma se fosse un romanzo del 2024 sapremmo di sicuro dove l'accademia americana andrebbe a puntare il dito accusatore: perché Williams non dice chiaramente che l'odio di Edith nei confronti del marito è dovuto allo scaricare su di lui il risentimento nei confronti del padre che prima (forse) l'ha molestata e poi l'ha costretta a sposare il primo venuto? Perché

non ci viene fatto capire che se il collega Lomax fa di tutto per rovinare la vita di Stoner è perché lui si è reso colpevole di discriminazione nel bocciare Walker, il suo studente mediocre ma claudicante, soprattutto sapendo che anche Lomax è claudicante, e per giunta ha pure una gobba? (Tra l'altro, fu proprio questo incidente, non autobiografico ma preso dal vero, che ispirò il romanzo.)

E come si può tollerare che Stoner trovi un unico, breve momento di serenità nella relazione con Katherine, che deve presto abbandonare perché, orrore, è una sua studentessa?

Non importa, *Stoner* è la storia di un giusto, uno di quei giusti che reggono il mondo. Se la terra non è ancora deflagrata è perché milioni di Stoner si recano al loro lavoro tutte le mattine, sapendo cosa li attende durante la giornata e soprattutto quando tornano a casa la sera.

Ma il vertice dell'opera di Williams non è *Stoner*, è *Augustus*. In questo romanzo non storico su un'immaginaria vita dell'imperatore, ricostruita attraverso lettere finte, documenti indiretti e una confessione finale in prima persona, Williams raggiunge la classicità che aveva sempre cercato.

Ha imparato a maneggiare l'ironia sovrastorica, che nei romanzi precedenti era presente ma non detta. Cesare non avrebbe mai scritto la lettera a Azia che apre il romanzo, ma grazie a quella lettera possiamo immaginarci un Cesare che non parla come Cesare e nemmeno come il Cesare di Shakespeare. Augusto non avrebbe mai confessato di sentirsi a suo modo un inetto, come nella lettera che manda a Nicola di Damasco, ma solo a quel punto comprendiamo in che modo i quattro romanzi, che sembrano scritti da quattro persone diverse, sappiano trovare la loro unità. Anche Augusto, l'uomo più onorato di ogni tempo, ha dovuto imparare, sbagliare, pentirsi e far finta di non essersi pentito. Non sa se poteva fare di più. Non sa nemmeno se davvero ha lasciato un mondo migliore di come l'aveva trovato. Sa solo che gli uomini andranno avanti, nel loro immenso futuro, nella confusione del loro cammino, e che nient'altro ha importanza.

### Guido Caldiron

# Tamar Weiss Gabbay, scrutando il cielo dell'incontro

«il manifesto», 19 marzo 2024

Il confronto con la natura diventa misura del rapporto con l'altro. Intervista alla scrittrice israeliana: «Non puoi rimediare al male con altro male».

Alla letteratura israeliana, e ai suoi protagonisti, viene spesso richiesto, e forse non a caso, uno sforzo supplementare quanto alla capacità di interpretazione della realtà, di lettura di ciò che ci circonda. Eppure, e non certo in ossequio ad un qualche canone, è difficile pensare ad un testo più «politico», ovviamente nei termini che ciò assume nelle pagine di storie e personaggi parto della fantasia e dei sogni di qualcuno, del romanzo *La meteorologa* della scrittrice e sceneggiatrice israeliana Tamar Weiss Gabbay (traduzione di Silvia Pin, Giuntina).

Tre personaggi, la meteorologa del titolo, suo padre insegnante e la loro nipote si ritrovano in una località alle porte del deserto minacciata dalle inondazioni e che ancora ospita qualche esemplare isolato di gazzella. In questo microcosmo, a sua volta suddiviso nel libro in tre storie con al centro rispettivamente ciascuno dei personaggi, Weiss Gabbay fa precipitare inquietudini che solo in apparenza riguardano il rapporto con la natura, ma che interrogano il senso stesso dell'esistenza e il nostro percepirci come parte di uno spazio interconnesso, multiplo, plurale. La scrittrice israeliana, cofondatrice e redattrice della prestigiosa rivista letteraria «HaMussach» e molto attiva in diversi progetti cui partecipano anche autori palestinesi, con estrema grazia e altrettanta determinazione indica la capacità irriducibile della narrativa a mettere in discussione il mondo per come lo conosciamo, aiutandoci ad immaginarlo insieme agli atri.

A prima vista, si è portati a credere che il suo romanzo racconti soprattutto del rapporto tra gli esseri umani e la natura, o magari con gli animali. In realtà, al termine della lettura, si ha la sensazione che ciascun personaggio stia prima di tutto cercando sé stesso e di definire lo spazio che davvero occupa non solo nel mondo naturale, ma forse nella propria vita; è così?

Assolutamente. E questo perché la natura non è solo rocce, inondazioni e gazzelle: è tutto, forse è l'unica cosa. E include noi stessi, anche se cerchiamo di negarlo. Quindi cercare di trovare il tuo posto nella natura, nel tuo habitat, tra tutti gli animali e gli elementi (compresi gli altri esseri umani) che ti circondano, significa cercare di comprendere il tuo posto nel mondo – e questa è davvero una posizione interiore. E tutto ciò ti influenza anche quando ti siedi davanti al computer al terzo piano di un edificio in una città frenetica, lontano da ciò che è considerato «natura», come sto facendo ora per questa intervista.

I protagonisti della storia non hanno nome: acquisiscono un ruolo solo attraverso le relazioni che intessono con gli altri? Volevo soprattutto liberarli da molti altri ruoli; dare loro un nome li avrebbe costretti a identificarsi con una nazione, una cultura, una Storia e forse anche una religione specifiche. Ho provato a staccare tutti questi strati dalla vicenda per rappresentare così i personaggi: esseri umani e altri animali che condividono uno spazio e acquisiscono ruoli gli uni con gli altri.

Anche i luoghi del romanzo non hanno nome, ma tra i lettori c'è chi ha parlato di una località del Negev che potrebbe averla ispirata. Ci sono delle suggestioni particolari alla base della scelta del tema, dei personaggi e del contesto della storia?

In modo consapevole o inconsciamente sono stata ispirata da alcuni eventi cui ho assistito o di cui ho sentito parlare. Uno è il disastro del fiume Tzafit, in cui nel 2018 dieci giovani rimasero uccisi a causa di un'alluvione improvvisa, quando i loro insegnanti li hanno spinti a correre dei rischi. Poi c'è la storia della gazzella Yohana che mi è entrata nel cuore: una volta liberata non ha mai trovato il suo posto né nel branco, né tra gli umani. Per tutta la vita è stata combattuta tra le sue identità. Come penso accada un po' a tutti noi.

Nella parte del libro dedicata alla figura della nipote, emerge un confronto con «Il vecchio e il mare» di Hemingway che sembra strutturare una forma «tradizionale» e maschile di rapporto con la natura: è con questa dimensione che si misura la ragazza e, forse, lei stessa? Naturalmente, da giovane autrice cresciuta nel canone della letteratura maschile, volevo mettere la mia storia davanti a quella famosa (e bellissima)

«A volte non puoi permetterti di avere dubbi. Non puoi sempre chiederti: qual è la forma del mio rapporto con il luogo stesso?» di Hemingway e dire: ecco come la racconto io. Ognuno dei tre personaggi porta con sé qualcosa che mi appartiene, mi rivedo in ognuno di loro e non li considero «buoni» o «cattivi». Ma ho messo una giovane ragazza in contrasto con il vecchio che caccia un pesce (e in contrasto con Hemingway, che era lui stesso un cacciatore) perché credo che le giovani donne possano avere nuove storie da portare in questo mondo.

La meteorologa cerca di integrarsi con lo spazio naturale, di parlarne la lingua, di diventarne parte, come i sassolini che tiene in bocca come se fossero caramelle: quale il peso di questo elemento nel romanzo?

In realtà, lei pensa che ne siamo già parte. Che ci piaccia o no, facciamo parte di una rete e siamo molto dipendenti e fragili, ed è difficile tracciare i confini tra ciò che è «noi» e ciò che non è «noi». Questo vale sia per i germi nel nostro corpo che per quelli dei nostri vicini. È un'illusione quella di essere separati da ciò che ci circonda, gestirlo e usarlo solo per i nostri bisogni. Anche se ci riusciamo per un breve periodo, a lungo termine il nostro benessere dipende dal benessere degli altri. Di tutte le creature.

Tre generazioni di protagonisti, tre vicende che si parlano e si intrecciano pur nelle differenze. Il suo romanzo sembra evocare la storia di Israele: i fondatori, chi è cresciuto dopo la lotta per l'indipendenza, la sua generazione. Tre percezioni diverse di sé come del mondo circostante legate da una storia comune?

In effetti credo si possa leggere anche così. Del resto, penso che nel mio paese l'approccio verso la natura sia influenzato anche dalla Storia e dalle sue diverse fasi. Quando la tua connessione con la terra, con il tuo habitat fisico, viene messo in discussione ancora e ancora, ti sforzi per trovare delle risposte a queste domande e per dimostrare la tua connessione con quel luogo. A volte non puoi permetterti di avere dubbi. Non puoi sempre chiederti: qual è la forma del mio rapporto con il luogo stesso? È un rapporto

«Piango insieme ai miei parenti e ai miei amici per le loro terribili perdite, e non riesco a smettere di pensare a ciò che stanno vivendo le famiglie palestinesi.»

di proprietà? Essere legati a un luogo significa modificarlo per le nostre esigenze? Coltivare frutti nel deserto? Viaggiare ovunque e in qualsiasi momento, nonostante le difficoltà e i problemi? Possiamo viverci senza possederlo? Possiamo essere solo un'altra parte del nostro habitat, una tra le altre? Possiamo condividerlo? Sarà ancora il nostro habitat se non lo controlleremo?

Lei è impegnata in molti progetti con autrici e autori palestinesi: qual è la situazione ora, queste collaborazioni continuano?

È un momento terribile. Ci sono come sempre poche, piccole collaborazioni generali, come le proteste delle Donne contro la violenza o le cene dell'Iftar (la rottura serale del digiuno nei giorni di Ramadan) tra arabi e ebrei. Ma quando si tratta di autori, ne sento molti dire che trovano che le loro parole hanno perso di significato e sono ancora alla ricerca di una nuova lingua. Questo mi ricorda la vecchia storia di Etgar Keret, dove dice che quando qualcuno ha un attacco d'asma, ogni parola che riesce a dire conta più del solito – in momenti come questi c'è un'enorme differenza se dici «ti amo» invece di «ambulanza!». Quindi mi auguro che qui sempre più persone riescano a dire e scrivere qualcosa di più di «ambu-lanza!». Ma finché tutti seppelliremo i nostri morti, ci preoccuperemo per le giovani donne rapite e per i bambini che muoiono di fame, e dovremo prenderci cura di migliaia di sfollati sia a Gaza che in Israele, capisco che sia difficile aspettarselo.

Dopo il 7 ottobre, molti in Israele hanno ritenuto che l'opinione pubblica internazionale non abbia capito fino in fondo la gravità e la tragedia dell'attacco di quel

giorno, mentre, allo stesso tempo, molti fuori da Israele ritengono insufficienti le voci di condanna verso la tragedia che si compie da allora ogni giorno a Gaza, e dove a pagare per l'azione terrorista di Hamas è la popolazione civile. Cosa ne pensa?

Che oggi ci sia abbastanza dolore per tutti. Possiamo riconoscere la nostra orribile sofferenza e tuttavia desiderare che la sofferenza degli altri finisca. Ecco come mi sento: il mio cuore e la mia mente vanno a tutti coloro che soffrono. Piango insieme ai miei parenti e ai miei amici per le loro terribili perdite, e non riesco a smettere di pensare a ciò che stanno vivendo le famiglie palestinesi. Non puoi rimediare al male con altro male, e questo vale per entrambe le parti. Sono molto preoccupata per il moltiplicarsi delle opinioni che sembrano non riuscire a sostenere un approccio complessivo che consideri allo stesso modo tutti coloro che sono coinvolti.

La meteorologa è rimproverata dai concittadini che vorrebbero annunciasse solo bel tempo e ciò che desiderano ascoltare. Anche in Israele servono leader che indichino una nuova via di pace con i palestinesi e, con essa, un futuro di pace per il paese, invece di assecondare, e speculare, su rabbia e paura?

Penso di sì, forse abbiamo proprio bisogno di un leader simile alla mia donna del meteo, qualcuno che sia in grado di vedere tutte le creature che condividono uno stesso spazio vitale e voglia davvero agire per il bene di tutte loro. Ma abbiamo anche bisogno che abbia più fiducia nel futuro della donna del meteo, che non vede una via per risolvere il problema che sta affrontando. A pensarci meglio, però, questa figura dovrebbe assomigliare di più alla ragazza che cerca di salvare una gazzella anche se le viene detto che questa azione è inutile.

# Giorgia Maurovich

# Narrazione liquida

«Il Tascabile», 19 marzo 2024

# La letteratura combinatoria di Olga Tokarczuk

Era il 1985 quando la morte di Italo Calvino lasciò incompiuta l'ultima delle sei *Lezioni americane*. Lo scrittore, invitato a tenere un ciclo di conferenze a Harvard per le celebri Norton Lectures, stava sviluppando per l'occasione una serie di riflessioni incentrate «sulla sorte della letteratura e del libro nell'èra tecnologica cosiddetta postindustriale»: con il millennio del libro ormai alla conclusione, infatti, sembrava il momento adatto per interrogarsi su cosa si sarebbe profilato all'orizzonte, inquadrandolo attraverso una serie di attributi e valori che avrebbero contraddistinto, almeno così auspicava, la letteratura a venire.

In una serie di lezioni appassionate e sagaci, di quella levità brillante e flessibile a cui l'autore ci ha sempre abituati, Calvino prende le parti della leggerezza, della rapidità, della visibilità - capacità mercuriali che, almeno all'apparenza, sembrano ben distanti dalla sensibilità densa e tellurica del romanzo per come siamo abituati a pensarlo. Nondimeno, a quasi quarant'anni dalla pubblicazione delle Lezioni, sulla scena letteraria si è imposta alla sensibilità di massa una concezione del romanzo non propriamente inedita, ma che solo di recente ha incontrato la sua consacrazione definitiva, ossia il romanzo frammentario. Come già sottolineato, la frammentarietà non è una prerogativa dei tempi recenti: sia in narrativa che in filosofia, dall'Ulisse ai Minima moralia, la coscienza letteraria del Novecento è costellata di

esempi di frammentazione, esempi che si estendono dagli esperimenti dell'OuLiPo (uno su tutti, *La* vita istruzioni per l'uso) alle acrobazie metaletterarie di *Fuoco pallido*, senza dimenticare declinazioni più recenti come la combinatoria testuale di 2666, *Rayuela*, o, tra i titoli strettamente contemporanei, gli assemblaggi tematici di *Fisica della malinconia* e *Cronorifugio* di Gospodinov.

Sebbene il cambiamento e la sperimentazione siano ancora in fase di svolgimento, il critico e compositore Ted Gioia ha cercato di rendere conto dei mutamenti del genere in un breve saggio (The Rise of the Fragmented Novel), scritto anch'esso in forma frammentaria. Gioia rileva come, a dispetto dell'apparente disorganicità strutturale delle opere, simili testi «resistano alla disunità anche quando sembrano incarnarla», rivelando una coerenza interna non dissimile da quella della composizione contrappuntistica. Il contrasto che emerge dalla giustapposizione delle voci non è un semplice sfoggio di dissonanze, né un tentativo di replicare nella struttura del romanzo quella polifonia dialogica che Bachtin individua nella poetica di Dostoevskij: la cacofonia esteriore si risolve in una sorprendente uniformità di lettura, e questa tipologia di romanzo, afferma Gioia, presenta un'attenzione alla forma quasi maniacale, resa possibile dalla commistione di elementi che a un primo sguardo risultano incomprensibilmente eterogenei.

Complessità e proliferazione procedono di pari passo, i generi divengono via via più ibridati, mentre il senso di dislocazione e contaminazione coinvolge anche la non fiction. Non di rado si sceglie infatti di mutuare tecniche da altre discipline, servendosi di analoghi letterari del montaggio cinematografico o del collage. Dall'iniziale accorpamento di racconti brevi di inizio Novecento si arriva così, per prove e tentativi sperimentali, alla creazione di un'unità contenutistica e tematica nascosta sotto gli sforzi di disgiunzione formale. Guy Patrick Cunningham vede invece la frammentarietà come una modalità di scrittura (e di lettura) tipica della contemporaneità digitale, che concepisce i testi come agglomerati di paragrafi brevi, intervallati da pubblicità, immagini o link e rimandi intertestuali diretti, incoraggiata dai ritmi frenetici e discontinui della vita quotidiana. Anche alla luce di un più che ragionevole pessimismo sul destino della nostra soglia dell'attenzione, Cunningham si dimostra aperto a una scrittura che possa volgere questo svantaggio a proprio favore, presentando i frammenti accumulati e giustapposti «in un modo che incoraggi l'introspezione e la contemplazione».

Una simile scrittura è esattamente ciò che si prefigge di fare il premio Nobel Olga Tokarczuk, ormai assurta a una dei nomi più noti di questa tendenza letteraria. Sebbene l'autrice sia oggi conosciuta sulla scena internazionale come una dei principali innovatori in materia, nella tradizione polacca la frammentarietà non è un'invenzione recente: già alcuni tra i suoi primi romanzi, Nella quiete del tempo e Casa di giorno, casa di notte, attingono il loro impianto compositivo dalle silvae rerum, testi di epoca cinque, sei e settecentesca dal carattere formalmente eterogeneo scritti e diffusi negli ambienti nobiliari, che comprendevano archivi familiari, ricette, cronache e persino barzellette.

La tendenza postmoderna al recupero formale delle silvae rerum era stata ampiamente attestata ben prima dell'inizio del nuovo millennio, e questo nuovo orientamento si caratterizzava per la natura digressiva, la difficoltà di categorizzazione e la molteplicità delle forme che andavano a comporre il testo, nonché – ed è qui che si inserisce Tokarczuk – il minor coinvolgimento della voce narrante, che poteva oscillare dal distacco ironico (Czapliński fa l'esempio del Miłosz di *Abbecedario* e *Il cagnolino lungo la strada*) alla più o meno esplicita noncuranza verso la propria funzione. Le prime prove romanzesche di Tokarczuk, che tratteggiano i contorni di una Polonia onirica e rurale a cavallo tra sperimentazione e tradizione, si inseriscono proprio in questo scenario; è tuttavia con *I vagabondi*, «romanzo costellazione» pubblicato nel 2007, che la poetica della narrazione frammentaria di Tokarczuk giunge al suo compimento.

Costituito da 116 frammenti che ruotano intorno ai temi paralleli del corpo e del viaggio, I vagabondi presenta al lettore una serie di meditazioni sulla mobilità, sull'anatomia, sul dettaglio, sull'infinitamente piccolo e sull'unità sottesa tra gli spazi e i corpi che li attraversano allo scopo di riscoprire la condizione esistenziale del movimento in un'epoca di frammentazione e liquidità. Il termine «liquidità» non è usato a caso: l'autrice annovera fra i suoi punti di riferimento filosofici il pensiero di Bauman, che in Modernità liquida si serve dell'esempio dei fluidi per esaminare la tendenza globale alla mobilità, alla capillarità e alla leggerezza. Se però in Bauman la dissoluzione dei legami e della solidità delle realtà sociali non era priva di risvolti critici, soprattutto se analizzata alla luce delle infinite proliferazioni del capitale sempre più mobile e intangibile, in Tokarczuk l'effimero sembra avere la meglio sul durevole, e la dislocazione è auspicabile, quando non incoraggiata.

La preoccupazione del sociologo di fronte alla crescente incorporeità e deterritorializzazione di lavoro, capitale e processo di produzione si trasforma per la scrittrice in un ventaglio di infinite possibilità per i «nuovi soggetti nomadi», capaci di trascendere ogni fissità identitaria e di proliferare nel cambiamento e nella disgregazione. Se da una parte per Bauman, attento alle complessità del caso, «nella modernità liquida, a dominare sono i più elusivi, quelli liberi di muoversi senza dare nell'occhio», la concezione di Tokarczuk è ottimista: «Ciò che più punge è l'immobilità, densa, visibile», o, qualche frammento più in là, «fluidità, mobilità, illusorietà: sono questi i tratti dell'uomo civilizzato. I barbari non viaggiano, loro vanno alla meta, tutto qua».

Come rendere, allora, questa tensione all'apparenza inconciliabile tra fluidità e frammentarietà in un romanzo che tenga conto di questi mutamenti sociali? Il paradosso del raccontare la mobilità contemporanea risiede davvero nello scarto inafferrabile che separa movimento e forma? A venirci incontro è la riflessione di Claudio Magris nell'Infinito viaggiare, la cui prefazione è strutturata, quasi ad anticipare I vagabondi, come una serie di annotazioni che abbracciano la letteratura di viaggio, le sorti del romanzo europeo, l'esperienza dei propri spostamenti e, non ultime, varie digressioni su Trieste, da sempre città di incroci e mescolanze culturali. Alla visione classica dei greci, che vedevano nello scopo delle peregrinazioni l'assunzione del proprio destino da parte del soggetto, subentra per Magris quella del Bildungsroman, dove il viaggio diventa un percorso di allontanamento e ritorno dell'Io da e verso le norme della società, lasciando infine spazio alla definitiva disgregazione delle innovazioni moderniste: Al viaggio circolare, tradizionale, classico, edipico, conservatore di Joyce, il cui Ulisse torna a casa, subentra il viaggio rettilineo, nietzscheano dei personaggi di Musil, un viaggio che procede sempre avanti, verso un cattivo infinito, come una retta che avanzi pencolando nel nulla. Itaca e oltre, come dice il titolo di un libro che ho scritto; le due modalità esistenziali, trascendentali del viaggiare. Nella seconda il soggetto, l'Io, il viaggiatore

«Ciò che più punge è l'immobilità, densa, visibile.» si getta sempre in avanti; non porta sé stesso, tutto sé stesso, nel suo procedere, ma ogni volta annienta l'intera sua identità precedente e si getta via.

Pur decantando la fluidità dell'io e la proiezione del movimento, tratti salienti di questa seconda modalità del viaggiare, il caso dei Vagabondi si distingue per l'autoconsapevolezza narrativa: se anche «la meta del mio pellegrinaggio è sempre un altro pellegrino», come recita uno dei primi passaggi del romanzo, questo pellegrino è, proprio come il testo, «mutilo, diviso in pezzi». I frammenti che vanno a costituire la totalità dell'opera sono infatti intervallati da mappe, documenti, aneddoti storici e brevi intervalli di «psicologia del viaggio» e digressioni a carattere scientifico, che forniscono al lettore delle indicazioni sul metodo con cui affacciarsi al romanzo. E sufficiente un piccolo spostamento interpretativo, la sostituzione dell'atto del viaggiare con quello del leggere, dello spazio con il testo, per rintracciare l'intento poetico di Tokarczuk:

Da questo punto di vista, il tempo umano si suddivide in tappe, così come il movimento nello spazio è diviso in pause-luogo. [...] Le tappe del tempo che le pause separano l'una dall'altra spesso le chiamiamo episodi. Non sono consequenziali, in qualche modo interrompono il tempo, ma non ne diventano parte. Sono accadimenti autonomi, ciascuno di essi incomincia da zero, ogni principio e ogni fine sono assoluti.

I vagabondi ha infatti la curiosa proprietà di contenere nel racconto stesso le istruzioni per decifrarlo, esortando il destinatario a esercitare autonomamente una «cognizione per strati» creando la propria personale interpretazione, ma soprattutto ad allenare la mente a congiungere «tutto con tutto nella convinzione che tutto questo, se messo insieme, significa qualcosa, ma non sappiamo cosa».

Se la consequenzialità a cui il lettore è abituato viene quindi accantonata a favore dell'infinita proliferazione nello spazio, analizzato nelle sue macro e microdeclinazioni e integrato con esempi che spaziano dalle carte geografiche all'anatomia umana, è possibile leggere *I vagabondi* come un esempio

# «Il luogo è una pausa nel tempo, è una sosta temporanea della nostra percezione sulla configurazione degli oggetti.»

applicato dello spatial turn, orientamento degli studi culturali e letterari che si prefigge di mettere in discussione l'egemonia dello storicismo nell'analisi di testi e fenomeni. Rifacendosi alle intuizioni di Foucault e Lefebvre e alla loro integrazione con il materialismo dialettico messa a punto dall'urbanista Edward Soja, lo spatial turn cerca di operare in direzione di una sintesi tra sviluppo storico e produzione sociale dello spazio, come rilevato da Friedrich nella sua disamina della materia. In uno dei succitati frammenti dei Vagabondi intitolati Psicologia del viaggio, è la stessa Tokarczuk a tradire un'inclinazione verso le poetiche possibili di questo approccio: «Porsi questo genere di domande è più che mai proficuo nella psicoanalisi topografica, per la quale cogliere il significato profondo dei luoghi contribuisce alla decifrazione del cosiddetto itinerarium, ovvero del percorso individuale del viaggiatore, del senso profondo del suo viaggio». E, proprio come la scrittrice vede il tempo come «un semplice strumento atto a misurare i piccoli cambiamenti», anche nello spatial turn, nota Friedrich, il concetto di temporalità viene accantonato a favore di una mappatura cognitiva simultanea, in grado di mettere in rilievo «le costellazioni spaziali».

Lo spatial turn non è però privo di criticità. Friedrich osserva infatti come il campo di studi sia costantemente soggetto a ridefinizioni dovute alle complessità dell'epoca in cui viviamo: la globalizzazione, l'iperconnessione e l'interdipendenza mediatiche, i flussi migratori e la sensazione di vivere alla «fine della storia» gettino la disciplina in uno stato di «ambivalenza epistemologica» tipica del decostruzionismo postmoderno, che può essere superata soltanto con una corretta integrazione della dimensione temporale. I suoi esponenti meno dogmatici, infatti, «hanno compreso che non si tratta di rimpiazzare il tempo con lo spazio, ma che gli spazi per

noi significanti sono ciò che da sempre sono stati: spazi creati dal movimento umano nel tempo e nella storia». La posizione di Tokarczuk, tuttavia, sembra voler sospendere la temporalità a favore di un doppio movimento: uno proiettivo, imperniato sull'analisi del movimento in sé; l'altro statico, concentrato sulla scoperta di relazioni orizzontali e olistiche tra gli elementi del testo, tecnica già sperimentata con la minuziosa descrizione delle differenti percezioni temporali dei personaggi di Nella quiete del tempo. «Il luogo» scrive l'autrice «è una pausa nel tempo, è una sosta temporanea della nostra percezione sulla configurazione degli oggetti. A differenza del tempo, il luogo è un concetto statico».

Oltre che sul viaggio, allora, I vagabondi insiste sulla descrizione di sguardi esterni e onnicomprensivi, di vedute aeree e di collocazioni di oggetti in una totalità, corpi ed elementi che vanno a comporre un insieme. È il caso della frequente menzione delle Wunderkammer, ricettacoli di oggetti rari e straordinari che riproducono interi microcosmi nello spazio ristretto di un'unica stanza, capaci di far vedere al lettore «il mondo dall'alto, il suo bellissimo ordine calmo. Un ordine antisettico [...] racchiuso nelle conchiglie e nelle caverne, nei granelli di sabbia e nei voli regolari di ogni aereo, nella simmetria». Anche disgregato, lo spazio può quindi fungere da terreno di sperimentazione in cui le soluzioni di continuità tipiche del romanzo, arte narrativa delle conseguenze par exellence, vengono momentaneamente sospese o riarrangiate a seconda della sensibilità autoriale. Abbiamo allora gli itinerari arbitrari di Sebald, passeggiate meditative dove l'autore ci accompagna lungo il corso di epoche, sentieri e opere di scrittori e poeti venuti prima di lui, i dedali ironici e allucinati di Gospodinov, che come ogni labirinto rivelano un disegno solo se visti a volo d'uccello, e i «romanzi costellazione» di Tokarczuk, gabinetti delle curiosità che forniscono una reinterpretazione pratica del concetto benjaminiano di costellazione. Se infatti, come scriveva Benjamin in *Il dramma barocco tedesco*, «le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle», l'obiettivo ultimo dell'autore è la restituzione di una leggibilità attraverso corrispondenze contingenti, costruite per giustapposizioni di ritagli, frammenti ed elementi disparati in cui il lettore è in grado di rinvenire un percorso interpretativo, uno dei tanti possibili. Discernere una costellazione, una strutturazione apparente di fenomeni che a uno sguardo d'insieme formano una figura leggibile, è un modo di destreggiarsi tra le parole mantenendo aperta l'interpretazione del tutto, dal momento che quest'interpretazione,



incompleta e soggetta alla sensibilità del singolo, non si esaurisce nelle intenzioni dell'autore o del narratore. Per Tokarczuk il mondo è fatto di interconnessioni, la frammentazione della forma romanzo non è che propedeutica all'esercizio di sintesi dei contenuti. Non è un caso che la disgregazione della forma romanzo giunga a compimento proprio nei Vagabondi. È di nuovo Magris a notare, sempre in prefazione a L'infinito viaggiare, l'equivalenza tra viaggio e letteratura, entrambi visti come una forma di «esplorazione, decostruzione e ricognizione del mondo e dell'io». Compito della lettera, punto spaziale in cui i due si congiungono e da cui si dipartono, è proseguire lo spostamento e la sistemazione: «La scrittura continua il trasloco, impacca e disfa, aggiusta, sposta i vuoti e i pieni, scopre – inventa? trova? – elementi sfuggiti all'inventario e perfino alla percezione del reale». Nella loro collocazione, i frammenti sono essi stessi una forma di totalità. Viene quindi da domandarsi quale sia il ruolo del narratore, o persino se I vagabondi, con il suo impianto testuale così peculiare, possa averne uno. Ebbene, la scrittrice opta per un radicale mutamento di prospettiva, come proposto nel suo discorso di accettazione del Nobel: in un'epoca di crescente atomizzazione e proliferazione di informazioni istantanee, piagata dalla polifonia di narrazioni in prima persona, Tokarczuk auspica l'avvento di un nuovo tipo di narratore «in quarta persona», capace di trascendere i vincoli della grammatica e della separazione dei personaggi, di ignorare confini e tempo per rivelare le connessioni nascoste fra gli elementi dell'insieme. In quella che forse, più che una vera e propria costellazione, è una semplice correlazione spuria osservata da chi scrive, Tokarczuk sembra riprendere le intuizioni del Benjamin del Narratore, avanzando l'idea di czuły narrator, del «narratore tenero», come una delle possibili modalità di ritorno del narrare.

Il recupero della dimensione orale, comunitaria ed empatica del racconto, che per il critico tedesco era andata perdendosi con l'avvento del romanzo,

dell'informazione e del trauma della guerra, può riaffermare una serie di connessioni tra gli individui, gli esseri umani e non umani, l'ambiente e l'esperienza di tutto ciò che trascende i sistemi di produzione e riproduzione sociale della contemporaneità. La memoria del narrare si compone per Benjamin di una «lenta stratificazione di strati sottili e trasparenti», maturata attraverso lo scambio, la comunicazione e la condivisione del patrimonio culturale. È per questo che Tokarczuk sente il dovere di raccontare «come se il mondo fosse una singola entità vivente che si forma di continuo davanti ai nostri occhi», un'entità di cui il destinatario della narrazione fa parte sia nella decifrazione che nella costruzione del senso, attività che, nella forma costellazione, procedono di pari passo.

Bauman scrive che la nuova tecnica del potere si serve dell'arte della fuga, e che affinché questo «sia libero di fluttuare, il mondo deve essere privo di recinti, barriere, confini fortificati e posti di frontiera», cercando di eliminare qualsiasi rete di legami sociali, specie se radicati in un territorio. In uno strano movimento d'inversione, il narratore di Tokarczuk parte da questo stesso presupposto e ne inverte la rotta, spostandosi fuori da qualsiasi recinto, barriera e confine fra i generi letterari e non per far rinvenire questi stessi legami nell'armonia del testo e nella percezione del lettore, infiltrandosi tra righe e frammenti per invitare il destinatario a traslare l'esperienza della lettura sul piano della vita e dell'azione, ricreando quelle impressioni di totalità e di appartenenza ormai perdute. Anche senza condividere in toto l'inclinazione spirituale dell'autrice o l'efficacia di una simile manovra, è indubbio che questa sperimentazione abbia prodotto (e possa continuare a produrre) in letteratura risultati originali e riusciti. La sospensione del narratore «tradizionale» rende il romanzo, per Tokarczuk, un terreno di negoziazione del senso, così che il testo stesso possa liquefarsi e rimodellarsi, proprio come l'arbitrarietà delle figure delle costellazioni, in base alle attese del destinatario-lettore.

Si ritorna allora a Calvino, che quarant'anni fa affermava: «Chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili». Così, quasi ad anticipare la svolta di Tokarczuk, la sottesa analogia tra persone, testi e narrazioni frammentarie soggette alla libera interpretazione palesa la necessità di esercitare tutte le facoltà che Calvino augurava al romanzo del futuro. Ma un tale narratore richiede un tale lettore, e a un czuły narrator deve corrispondere un czuły czytelnik: un lettore ricettivo, empatico e fantasioso, altrettanto capace di rinvenire un proprio personale cosmo della percezione nelle infinite costellazioni che si celano nell'esistenza.



# Andrea Daniele Signorelli

# Ossessionati dal personal branding

«Il Tascabile», 21 marzo 2024

Come la spinta esasperata alla promozione di noi stessi e del nostro lavoro ci sta rovinando l'esistenza

È il 31 agosto 1997 quando sulla testata «Fast Company» esce un articolo dal titolo *The Brand Called You*. Firmato dal guru imprenditoriale Tom Peters, questo breve saggio apre con un'accorata esortazione: «È tempo per me – e per te – di trarre una lezione dai grandi brand, una lezione che è valida per chiunque sia interessato in ciò che è richiesto per emergere e prosperare nel nuovo mondo del lavoro. Indipendentemente dall'età, indipendentemente dalla posizione, indipendentemente dal settore in cui ci capita di lavorare, tutti noi dobbiamo comprendere l'importanza del branding. Siamo i Ceo dell'azienda di noi stessi: Me Inc. Oggi, per essere in affari, il nostro più importante lavoro è quello di responsabili marketing del brand chiamato Tu».

Qualche riga più avanti compare per la prima volta uno dei termini che, negli ultimi decenni, ha maggiormente segnato il mondo del lavoro (soprattutto ma non solo freelance): personal branding. «A partire da oggi, sei un brand» scrive Peters senza alcuna ironia. «Sei un brand esattamente come Nike, Coca, Pepsi. Devi farti le stesse domande che si fanno i brand manager di Nike, Coca, Pepsi: cos'è che rende il mio prodotto o servizio differente?» Tra innumerevoli e insistenti richiami a brand di ogni tipo e qualche riferimento anche al mondo sportivo («dobbiamo diventare free agent in un'economia di free agent»), Peters delinea quello che

diventerà un mantra per tantissimi professionisti di ogni categoria: l'autopromozione, il marketing di noi stessi, la capacità di mettersi in vetrina (con tanto di cartellino del prezzo appeso) e di attirare l'attenzione dei clienti.

Il contesto storico in cui Peters scrive, d'altra parte, è ideale. Dopo l'avanzata individualista e materialista degli anni Ottanta, gli anni Novanta del boom economico statunitense e della sconfitta del comunismo avevano creato le condizioni adatte per far attecchire una visione così esasperatamente capitalista da rendere accettabile l'equiparazione tra lavoratori e prodotti. Peters scrive negli anni in cui, con Bill Clinton e Tony Blair al governo, si diffonde la «terza via» di giddensiana memoria: una fase in cui anche la sinistra occidentale cerca di abbracciare il trionfante capitalismo (eredi di quella visione – che il suo stesso ideatore ha poi in parte rinnegato – sono oggi politici come Renzi o Macron).

Sul finire degli anni Novanta, insomma, le condizioni culturali, economiche e politiche per la brandizzazione del lavoratore sembravano esserci ormai tutte. Eppure, l'appello di Peters per trasformarci in una società di persone-brand cade nel vuoto. A dichiararlo è sempre «Fast Company», in un articolo del 2005, firmato da David Lidsky, che inizia con queste parole: «E se lanciassi una rivoluzione ma praticamente nessuno si presentasse?».

Che cos'era successo? Al di là delle tante e inevitabili critiche raccolte da una visione radicale come quella di Peters, ci sono due fattori da prendere in considerazione. Prima di tutto, la mancanza, al tempo, di mezzi di comunicazione di massa che permettessero in maniera semplice ed efficace di autopromuoversi: non potevamo certo pubblicare manifesti di noi stessi o trasmettere delle autopubblicità. In più, in una fase di crescita economica e di piena occupazione (durante gli anni Novanta la disoccupazione si dimezza negli Stati Uniti e cala significativamente anche in Europa), è possibile che le persone non sentissero la necessità di dedicarsi a questa occupazione extra. Come scrive proprio Lidsky: «[Ci sono dubbi] sulla fattibilità di un'incessante autopromozione da parte di persone già molto occupate».

Nel giro di pochi anni, però, le barriere che avevano impedito alla logica del personal branding di diffondersi vengono meno, tutte grosso modo nello stesso periodo. A partire dal 2007 scoppia infatti la Grande Recessione: la disoccupazione comincia inesorabilmente a salire e le condizioni economiche a peggiorare, aumentando la competizione sul lavoro e quindi la spinta al personal branding. Dal lato della comunicazione, iniziano invece a diffondersi gli alleati perfetti del marketing di noi stessi, quegli strumenti che, per la prima volta nella storia, permettono a tutti di mettersi letteralmente in vetrina: i social network. Tra il 2006 e il 2010, Facebook passa da 12 a 600 milioni di utenti mensili (oggi sono quasi tre miliardi). Negli stessi anni, si registra anche l'ascesa del social network professionale per definizione: LinkedIn, che nel 2010 raggiunge cento milioni di utenti mensili (oggi sono circa un miliardo). In breve, una quota crescente di popolazione inizia a padroneggiare l'autopromozione: tutti iniziamo a metterci in mostra, tutto ciò che ci riguarda diventa performativo. Quasi senza rendercene conto, il marketing di noi stessi - in àmbito non solo professionale, ma anche sociale – diventa parte integrante della quotidianità. Come ha scritto Emma Goldberg sul «New York Times», «con il personal branding,

#### «Tutto diventa contenuto.»

la linea tra ciò che le persone sono e ciò che fanno scompare. Tutto diventa contenuto». Ogni giorno, ciascuno di noi decide quanta parte del suo lavoro, della sua socialità, dei suoi sentimenti vuole condividere on line, quanta parte di sé vuole mettere in mostra. «L'ascesa dell'autopromozione sui social media ha fatto sì che oggi, per le persone, costruire un personal brand sia una sorta di seconda natura: tutti facciamo almeno un po' di attenzione all'immagine che proiettiamo on line e all'impressione che diamo ad amici, clienti e anche potenziali datori di lavoro o sponsor» ha scritto Jessica Holland sul sito della Bbc. È qualcosa che facciamo non solo per aggiunta (cosa mostrare), ma anche per sottrazione (cosa non mostrare). Da un punto di vista sociale, postare su Instagram o su Facebook gli eventi o le feste a cui partecipiamo ha probabilmente a che fare con un desiderio di gratificazione personale. Dal punto di vista professionale, invece, la promozione sui social media di noi stessi e dei nostri lavori (che siano articoli, libri, grafiche, design, illustrazioni o qualunque altra cosa) è invece tutt'altro che un vezzo. Al contrario: è diventata una cruda necessità. Il complesso contesto economico e lavorativo in cui il personal branding - via social media - ha trovato terreno fertile è infatti accompagnato da un'altra dinamica che rende sempre più difficile sfuggire all'autopromozione: la costante crescita del lavoro autonomo e freelance, che rende quasi obbligatorio utilizzare Instagram, Facebook, LinkedIn e TikTok per far conoscere il proprio lavoro.

Negli Stati Uniti, il numero dei freelance è drasticamente aumentato, passando dai 57 milioni del 2017 ai 76 di oggi (il 45% del totale della forza lavoro) e arriverà a 90 milioni entro il 2028. Situazione diversa – ma trend comunque in crescita – in Europa: tra il 2015 e il 2020, i lavoratori autonomi sono aumentati del 31% in Francia, del 22% in Spagna, del 14% nel Regno Unito. In Italia, i lavoratori autonomi

rappresentano il 20,8% del totale, terza percentuale più elevata di tutta Europa dietro soltanto a Grecia e Turchia. In una situazione di questo tipo, rinunciare a promuovere la propria professionalità tramite i social media rischia di avere un costo elevatissimo. Ed è anche così che si spiega il proliferare di quelli che potremmo definire personal-branded content anche nei settori più inaspettati: tutorial su YouTube creati in maniera più o meno amatoriale da idraulici, elettricisti, meccanici e altre figure professionali che sfruttano questo tipo di contenuti per arrotondare e trovare nuovi clienti, o pagine Instagram curatissime che hanno lo scopo di promuovere piccole società di parquettisti o di riparazione orologi.

La faccenda si complica ulteriormente per quelle professioni in cui il successo non dipende soltanto dalla qualità del lavoro eseguito, ma anche dal riscontro pubblico ottenuto. In questi casi, il fatto che i social permettano di costruirsi un seguito ha reso quasi indispensabile possedere un'audience. Personalmente, quando mando una proposta di collaborazione a qualche nuova testata ho sempre paura che mi rispondano: «Ok, ma quanti follower hai?». Fino ad oggi non mi sono mai state rivolte queste parole, fortunatamente, anche se ho il forte sospetto che un'occhiata ai profili social per quantificare il mio (piccolissimo) seguito e valutare la mia appetibilità sia stata data.

Quello che per me è soltanto un timore e un sospetto, in professioni creative che richiedono un maggiore investimento economico è invece una certezza. Rebecca Jennings, ad esempio, racconta su «Vox» la vicenda di Rachael Kay Albers, la cui proposta editoriale era stata approvata da una delle principali case editrici statunitensi finché il dipartimento del marketing non ha sollevato un'obiezione: il suo seguito social non era sufficientemente elevato. «Gli editori vogliono la garanzia che uno scrittore si presenti avendo già a disposizione un'audience propensa a leggere e a supportare il suo lavoro» scrive Jennings. «Conosco autori che stanno scrivendo libri incredibili, eppure quando si rivolgono a me capisco che la

cosa che li tiene svegli la notte è: "Come posso creare il mio brand?'» ha spiegato sempre a «Vox» l'agente letterario Carly Watters. Promuovere sé stessi e il proprio lavoro è diventato tanto importante quanto saper fare il proprio lavoro. Avere un seguito è diventato il paradossale prerequisito per crearsi un seguito. Lavorare gratuitamente nel «reparto marketing di sé stessi» l'unico modo per trovare lavori realmente retribuiti.

Che cosa c'è di male? «Ridurci a brand significa fare violenza al nostro essere persone» scrive Tish Warren sul «New York Times». «Trasformiamo noi stessi in prodotti da valutare invece di persone da conoscere. Convertiamo le cose della nostra vita in moneta.» Sorprendentemente, visto soprattutto il ruolo giocato dai social media in queste dinamiche, ad avere uno sguardo critico verso il personal branding è anche Sheryl Sandberg, ex responsabile operativo di Meta e per lunghissimo tempo braccio destro di Mark Zuckerberg. Durante un intervento all'università della Pennsylvania, Sandberg ha spiegato: «Perrier è un brand. Crest è un brand. Le persone non sono così semplici. Quando ci impacchettiamo, siamo inefficaci e inautentici. Il mio consiglio è: non impacchettatevi».

Visto che la pubblicità, il marketing e i brand in generale non hanno mai trionfato per sincerità e genuinità, il timore è quindi che le persone – o almeno l'immagine trasmessa sui social – stiano diventando sempre più finte. E che tutto ciò, stando almeno alle parole di Sandberg, sia perfino controproducente. Non la pensa così Jennifer Holloway, consulente di personal branding che, interpellata dalla Bbc, spiega: «Le persone si formano in ogni caso un'idea di te sulla base di ciò che dici, come ti comporti e come ti presenti. Perché non trascorrere un po' di tempo a pensare alle tue migliori qualità e idiosincrasie, affinché il tuo profilo on line sia caldo, genuino e positivo e tu abbia risposte chiare a domande come: "Di che cosa ti occupi?"».

Messo in questi termini, sembra che il personal branding si riduca a un'innocente e genuina cura della

propria immagine social. Ma in termini di impatto, impegno richiesto e conseguenze sulla salute mentale, le cose non sono affatto così semplici. Che la situazione sia sfuggita di mano lo dimostra anche il fatto che il personal branding è da parecchio tempo diventato oggetto di satira e perfino di satira involontaria: come altro definire un articolo di «Forbes» intitolato Sei modi per costruire il tuo personal brand anche mentre stai dormendo? Un titolo del genere sembra il classico eccesso in cui a volte cadono le testate che ospitano contributi di sedicenti guru dell'autoimprenditorialità, ma in realtà accende una luce su un aspetto fondamentale del personal branding: «Quando le persone stanno cercando di costruire il loro brand personale, devono essere always on, aggiornando il proprio profilo social più volte al giorno con dei contenuti attentamente curati e che vadano incontro ai gusti delle persone con cui vogliono socializzare o lavorare» ha spiegato Ilana Gershon, autrice del saggio Down and Out in the New Economy (2017). «Ciò introduce una forma di costante automonitoraggio. Costringe a essere molto strumentali nei confronti della propria vita personale, come se stessimo costantemente performando a fini di business.»

Alla luce di quanto visto finora, non è difficile prevedere quali siano le conseguenze sulla salute mentale di una vita vissuta - come ha scritto il fondatore di LinkedIn Reid Hoffman nel suo The Startup of You (2012) – in «beta permanente». È ormai assodato come la necessità di essere always on, di diventare il reparto marketing di noi stessi, di promuovere non stop la nostra immagine e di essere sempre pronti a reinventarci per sopravvivere alle montagne russe professionali sia direttamente collegata al drammatico aumento dei casi di burnout. Nel 2019, l'Organizzazione mondiale della sanità ha ufficialmente riconosciuto l'esistenza del burnout: non però come malattia, bensì come un «fenomeno occupazionale» che «deriva da uno stress cronico sul luogo di lavoro non gestito con successo».

Secondo uno studio commissionato da Indeed nel 2021, il 52% dei lavoratori statunitensi pensa di aver

già sofferto di questa condizione. Una recente ricerca relativa all'Italia, mostra come il 39,5% dei millennial italiani abbia affrontato un burnout. Fatta eccezione per casi tanto importanti quanto particolari (medici di base, insegnanti, operatori del pronto soccorso), la categoria che negli ultimi anni è stata più colpita da burnout è però proprio quella che ha fatto del personal branding, della completa fusione tra vita personale e professionale e dell'essere always on la cifra stessa della professione: i creator. Tik-Toker con decine di milioni di follower che hanno sentito il bisogno - com'è stato il caso di Charlie D'Amelio o Spencewuah – di interrompere almeno temporaneamente le attività. Oppure YouTuber che hanno confessato le loro gravi difficoltà, spiegando di essere vittime di un algoritmo che premia video sempre più lunghi e pubblicati su base pressoché quotidiana: un ritmo impossibile da gestire. Già nel 2014, l'ex YouTuber Olga Kay aveva spiegato proprio a Fast Company che il problema era soprattutto uno: «Se rallenti rischi di sparire».

La ben documentata epidemia di burnout tra i creator attivi sui social (pare ne sia colpito addirittura il 75%) è l'esempio perfetto di ciò che succede quando portiamo alle estreme conseguenze le regole del personal branding e del concetto di «Startup of You», mostrandoci sempre performativi, sempre sul pezzo, sempre concentrati sulla proiezione di un'immagine professionale o sociale brillante mentre nella realtà siamo vittime di ansia, depressione e stiamo annegando in quella iperprecarietà che ha contribuito in primo luogo alla diffusione del personal branding. È un circolo vizioso perfetto, e non si tratta nemmeno di un incidente di percorso, al contrario: «Una società fatta di esseri umani che trasformano loro stessi in piccole imprese è il logico punto d'arrivo del capitalismo del libero mercato» si legge ancora su «Vox». Per restare a galla nei tempestosi mari ultraliberisti siamo costretti a passare il nostro tempo a trasformarci in prodotti messi in mostra sui social media. Sperando che qualcuno si accorga di noi.

#### Leonardo G. Luccone

# Fotografia di gruppo con fantasmi

«Robinson», 24 marzo 2024

Uno strano istituto per bambini con problemi di articolazione del linguaggio e spiritismo è il set del romanzo di Shelley Jackson

Siamo a Cheesehill, Massachusetts, agli inizi del Novecento. La signorina Sybil Joines è la fondatrice e direttrice dell'Istituto professionale Sybil Joines per ragazzini balbuzienti dalle «bocche udenti», attentamente reclutati per farne dei portavoce dei fantasmi, per canalizzare i morti e viaggiare nel loro regno. Balbettare è, infatti, «una forma amatoriale di negromanzia». Di notte, all'Istituto, i fantasmi «sfrecciano dentro e fuori dalle bocche aperte» dei ragazzini e hanno un sacco di cose da dire.

La signorina Joines è affascinata da ciò che è perduto da tempo, ma è una strana indagine la sua: vorrebbe che il passato diventasse futuro e che l'Istituto fosse il solo luogo dove tutti i tempi coesistono - per vivere in mezzo ai fantasmi, compreso il proprio. A questo scopo la signorina Joines ha messo a punto un corredo scientifico e filosofico di prim'ordine (d'altronde all'Istituto insegnano Darwin, Boole e Maxwell in persona). «Le mie ricerche sono guidate dalla passione per l'indagine, non dalla pia illusione»: ecco cos'è Joines, una lucida necronauta dello spazio-tempo deformato dal convincimento e dall'empirismo di questa fede d'accatto (per fare cassa era perfino pronta a scrivere un best seller: Il Cadavere dalla A alla Z: una guida per i neo-defunti), lo spiritismo. Secondo i principi della Necrofisica targata Joines (disciplina nuova di zecca) il cosmo non è diviso in vita e morte, come d'altronde ogni senziente potrebbe pensare: esiste infatti un livello più profondo ed elusivo. Anche i morti muoiono e ci dovrà pur essere un posto che li accolga. Vista la delicatezza delle indagini servono strumenti specifici (occhi nuovi per fenomeni mai visti) e così la signorina Joines ha ideato riflettografi, comunigrafi, idinamistografi, i cilindri di Matla...

Joines si sente sodale con gli scrittori, anche se «inventare storie [le] sembra un modo ridicolo di impiegare la propria esistenza». L'obiettivo di un medium, confessa, è, come per un narratore, «costruire una finzione convincente», e il mezzo a disposizione è di per sé fecondo perché il linguaggio è intramato nel lutto. Verrebbe da osservare, come disse una volta Borges riprendendo Lugones, che le parole sono vivi cadaveri di metafore. Ed è proprio con le metafore materiche che Jackson dà il meglio: «[...] il mio corpo prende consistenza, le dimensioni si dispiegano ubbidienti nello spazio, la vetrosa mela collassa in una massa polposa che sputo fuori, e dico la mia falena [moth], intendo la mia bocca [mouth], intendo mia madre [mother], non importa [matter], dico qualcosa, e così sono qualcosa, di nuovo, temporaneamente parlando, ammesso che io stia parlando». Come ha scritto uno studioso dopo una visita all'Istituto, da quelle «Sono felice che lei sia morto; tutti gli autori dovrebbero essere morti» anche se «un cadavere non può scrivere una lettera al "Times"».

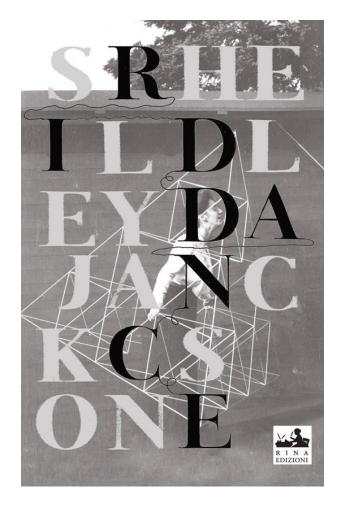
parti la relazione tra linguaggio e perdita si fa letteralmente sostanza.

Nel 1919, qualche mese prima di lasciare (?) questo mondo, la signorina Joines scrive a Melville, morto vent'anni prima. Questi, nel 1851, aveva sostenuto, e con una certa convinzione, che Achab era in grado di «trapassare "la maschera di cartapesta" degli oggetti visibili»; nella lettera la signorina Joines lo esorta a fare una donazione per l'Istituto. In mancanza di denaro sarebbe bastato poter usare il suo nome come esca: Melville era pur sempre un buon modo per «scaldare la frigida opinione pubblica». Quando si accorge che Melville non è più tra loro appronta una seconda lettera, con lo stesso piglio: «[...] sono felice che lei sia morto; tutti gli autori dovrebbero essere morti», anche se «un cadavere non può scrivere una lettera al "Times"».

Tutto questo lo ricostruiamo seguendo le vicende di Jane Grandison – prima studentessa, poi stenografa e infine successora di Joines. Durante il suo eccentrico apprendistato sempre al limite del fake, Grandison affronta i demoni molto terreni e scopre una serie di misteri legati alla scuola e al suo controverso passato.

Shelley Jackson è una delle più visionarie scrittrici viventi, la sua è un'insistita sfida con le barriere dell'assurdo e del meravigliosamente anormale che l'ha portata in più occasioni a valicare i confini del concetto di opera. Skin (2003) è un romanzo transmediale dove ogni parola prima di finire nel testo è stata tatuata sulla pelle di volontari, diventando parte dei loro corpi. Half Life (2006, la storia di due gemelli uniti che vogliono dividersi) è tra i primi convinti esperimenti di ipertesto narrativo, grazie a una rete di collegamenti che fanno smarrire il lettore nelle sfrangiate trame e sottotrame espanse da figure, video, musica. Leggerlo è un percorso irripetibile perché ci si libera

dalla sequenza delle pagine. È comunque il mondo dell'invisibile la costante di Jackson. In «Cancro», uno dei racconti del suo libro d'esordio (*La melancolia del corpo*, minimum fax, 2004, traduzione di Martina Testa), scrisse: «Vedo cose che non ci sono, forme che mi lampeggiano davanti agli occhi come spade di dee guerriere, pale di trascendentali mulini a vento». C'era già tutto, tutto, anche perché i morti non vanno mai via, sono qui tra noi e questo libro.



#### Giovanna Zoboli

# Il regalo perfetto del signor Coniglio

«Doppiozero», 27 marzo 2024

La ricerca di un dono per una persona cara e il personaggio dell'aiutante magico al centro del libro illustrato edito da Adelphi

Il signor coniglio e il regalo perfetto, scritto da Charlotte Zolotow e illustrato Maurice Sendak, appena uscito per Adelphi, tradotto da Lisa Topi, per la collana I cavoli a merenda, è un delizioso libro illustrato fondato su due temi che ricorrono con insistenza nella letteratura per l'infanzia: la ricerca di un dono per una persona cara e il personaggio dell'aiutante magico, entrambi dichiarati in quello che senza dubbio è un titolo meraviglioso.

Il coniglio è bianco e snello, un po' umano nei modi galanti: grazie alle lunghe orecchie supera in altezza la bambina. La bambina, con un giacchetto e una gonnella rosa, porta un cappello di paglia, molto adatto alla campagna, ambiente in cui si svolge la storia.

Il libro comincia con l'incontro della bambina con il coniglio: lei scende lungo un viottolo e, alla curva, ecco il coniglio comodamente seduto su una pietra. Siccome questo è un libro per lettori esigenti, il testo comincia senza far perdere loro tempo:

- «Signor Coniglio,» disse la bambina «mi serve aiuto». «Aiuto? Se posso, te lo darò senz'altro, bambina» disse il Signor Coniglio.
- «E per mia madre, Signor Coniglio» disse la bambina.
- «Tua madre?» disse il Signor Coniglio.

- «È il suo compleanno» disse la bambina.
- «Tanti auguri a lei!» disse il Signor Coniglio. «Che cosa le hai regalato?».
- «Ecco, è per questo che mi serve aiuto,» disse la bambina «non le ho ancora fatto un regalo».
- «Non hai un regalo di compleanno per tua madre?» disse il Signor Coniglio. «Sei proprio nei guai, bambina».
- «Devo trovare qualcosa che le piaccia» disse la bambina.
- «Qualcosa che le piaccia mi sembra un bel regalo» disse il Signor Coniglio.

Non c'è dubbio che si tratti di un dialogo bellissimo. Non sappiamo se questo coniglio e questa bambina si conoscessero già, quando si trovano alla curva dello stradello, qualcosa fa pensare di sì, ma qualcosa di no. Questa incertezza, magistralmente resa dall'autrice e dall'illustratore, rende la storia solo più affascinante e a nessuno interessa accertare quella che si potrebbe chiamare verità, se non fosse un ininfluente dettaglio. Una storia è bella per come è raccontata, e questa lo è benissimo. Infatti, il libro, nel 1962, quando uscì, fu premiato con la Caldecott Medal Honor Book, il più alto riconoscimento statunitense per libri illustrati per ragazzi. La giuria sicuramente era al corrente che l'arte di fare regali è cosa di pochi

e dunque si può avere bisogno di un coniglio bianco per sbrigarsela. Pochissimi, infatti, non solo sanno comprendere quel che piace agli altri, ma persino che il miglior presupposto per fare un regalo riuscito è che «qualcosa che le piaccia è un bel regalo». Pare assurdo, ma se proviamo a rammentare quanto cose perfettamente sbagliate abbiamo ricevuto in regalo nella nostra vita, intuiamo quanta verità risieda nelle parole di questo misterioso Signor Coniglio. Misterioso come tutti gli aiutanti magici che giungono inaspettati su questa terra, sotto forma di personaggio di libro o di creatura.

Qualche giorno fa, in una serie di incontri presso alcune scuole, ho incontrato diverse classi di prima elementare. Con i bambini durante gli incontri a un certo punto ho parlato proprio di aiutanti magici. I bambini che pure erano stati attenti per tutto il tempo, in questo momento si sono come accesi, una luce negli occhi, i corpi all'improvviso non più capaci di stare nei banchi. Quasi tutti volevano dirmi quale fosse il loro aiutante. Per alcuni una tigre, un orso, un cavallo di pezza; per altri un vero e proprio cane o un gatto. Per altri un lenzuolino. Per altri ancora un libro e il personaggio che conteneva. Questo aiutante, per i bambini a volte appariva sotto forma di quello che gli psicologici chiamano oggetto transazionale; a volte sotto quella di un amico immaginario, creatura fino a non molto tempo fa ritenuta foriera di problemi e oggi interpretata come straordinaria risorsa psicologica infantile; a volte come presenza protettiva e inattesa, come quella che appare all'improvviso nelle fiabe, per esempio le colombe che aiutano Cenerentola a separare le lenticchie buone da quelle cattive. La cosa certa è che tutti i bambini sanno di cosa si tratta. E sanno che non c'è niente di strano in un coniglio che parla ed è più alto di te per tutta la lunghezza delle orecchie. Se gliene parli, vogliono accertarsi che tu l'abbia conosciuto davvero. Ma per amore di verità, non per malfidenza. Vogliono sapere chi sia e come l'hai incontrato. E poi dirti del loro, di aiutante.

Il bellissimo dialogo di Il signor coniglio e il regalo



perfetto prosegue per tutto il libro, costruendo a poco a poco questa storia fatta di niente, sempre più esatta, brillante, profonda. La bambina che, come tutti i bambini, vuole aiutare l'aiutante magico (un aiutante magico presta aiuto esclusivamente al proprietario o alla proprietaria di un cuore gentile), aiuta il Signor Coniglio ad aiutarla a capire che regalo trovare per la mamma. Gli rivela così che alla mamma piace il rosso.

«Rosso?» disse il Signor Coniglio. «Non puoi mica regalarle il rosso».

«Magari qualcosa di rosso?» disse la bambina.

«Uhm, qualcosa di rosso...» disse il Signor Coniglio.

«Cosa potrebbe esserci di rosso?» disse la bambina.

«Be',» disse il Signor Coniglio «Esistono mutande rosse».

«Oh no,» disse la bambina. «Non posso regalarle delle mutande».

«Di rosso ci sono i tetti» disse il Signor Coniglio.

«Ne abbiamo già uno» disse la bambina. «Non voglio regalarle un tetto».

«Un uccellino?» disse il Signor Coniglio. «Un bel cardinale rosso».

«No,» disse la bambina «a lei gli uccelli piacciono sugli alberi».

«Un camion dei pompieri» disse il Signor Coniglio. «No,» disse la bambina «non le piacciono i camion dei pompieri».

«Be,» disse il Signor Coniglio «allora delle mele?» «Ottimo» disse la bambina. «Ottima idea. Le piacciono le mele. Ma ci vuole qualcos'altro».

Dopo di che il libro, procedendo con altri dialoghi siffatti a proposito di altri tre colori – il giallo, il verde e il blu –, giunge alla fine, concludendosi con il regalo perfetto.

Credo che Charlotte Zolotow, autrice di libri per bambini, nel corso della sua lunga vita ne ha scritti oltre novanta illustrati da nomi importanti, debba molto al più famoso coniglio bianco della storia della letteratura. Entrambi vivono in campagna, entrambi sono misteriosi, entrambi parlano di preferenza a bambine educate, intelligentissime ed eleganti. Entrambi giudicano il mondo da un punto di vista decisamente personale. Sono conversatori fuori dagli schemi, che scelgono con acume le proprie interlocutrici ideali e spingono la logica a vette di incantevole, misurato umorismo, che saranno apprezzate dai bambini, in particolare dalle bambine. Molti adulti si chiederanno cosa ci si trovi in una storia del genere che non si sa bene di che parli. Di colori? Di regali? Di mamme e di figlie? Non è sospetto un coniglio così galante?

Charlotte Zolotow, che ebbe un'infanzia molto travagliata e verso il mondo interiore dei bambini non aveva alcuna condiscendenza, ma al contrario un vero e proprio genio, ha concepito questi dialoghi come doveva fare Mozart quando componeva le sue sonate: melodie impeccabili e stupefacenti, imprevedibili e armoniose, costruitissime e perfettamente spontanee che, come è proprio della vita emotiva dell'infanzia, saltano con naturalezza dalla gioia

pura alla malinconia sottile, dalla tenerezza infinita alle turbolenze del cuore, dalla più nera cupaggine alla più scatenata allegria. Del resto, Zolotow aveva avuto una insegnante sopraffina quanto a comprensione di cosa sia un libro illustrato destinato ai più piccoli: come si pensi, come si scriva, come si illustri. Il suo primo impiego in editoria, àmbito in cui lavorò per cinquant'anni, giungendo a dirigere una etichetta propria di grande successo, la Charlotte Zolotow Books presso Harper & Row (ora Harper Collins Publishers), fu come assistente di Ursula Nordstrom, la più grande editor della storia della letteratura americana per ragazzi che, sempre per Harper, scoprì i migliori talenti della propria epoca e fece con loro libri memorabili che hanno segnato tappe imprescindibili nella storia della letteratura illustrata, per esempio Where the Wild Things Are, Nel paese dei mostri selvaggi, di Maurice Sendak di cui Nordstrom scoprì il talento quando ancora era uno sconosciuto giovanotto, facendolo lavorare in coppia con Ruth Krauss, altro genio, dando vita a quelli che sono ancora annoverabili fra i più bei libri per bambini di sempre.

In questa storia sublime che fa della passeggiata di un coniglio e di una bambina il minuscolo e ben nascosto teatro di un'educazione sentimentale di rara profondità, tutto giocato sulla sapienza della parola, di dialoghi che portano a galla la necessità infantile di riflettere sulle cose del mondo a partire dagli eventi apparentemente più piccoli e insignificanti, mettendo in luce la capacità di pensiero dei più piccoli, il loro bisogno di dire a modo proprio la giustizia, l'amore, l'equilibrio e la verità, troviamo accesso a una dimensione luminosa, vitale anche per il lettore adulto, purtroppo sempre più offuscata da una cecità radicale verso il senso profondo delle vite, delle cose, scambiato per irritante, trascurabile inezia.

«Devo trovare qualcosa che le piaccia» disse la bambina. «Qualcosa che le piaccia mi sembra un bel regalo» disse il Signor Coniglio.

## Ermanno Paccagnini

# Una genealogia in sei tomi. Si parte da Berlino

«la Lettura», 31 marzo 2024

L'ambiziosa impresa di Pier Paolo Di Mino accumula materiali eterogenei: un epos affollato di immagini ma ben scandito

Dalla teologia a socialismo e anarchia, passando per de Sade e *Justine*; e, prima ancora, dalla teologia a de Sade attraverso la Bibbia, e in particolare attraverso le figure di Abramo e soprattutto di Sara (e il pensiero corre a *Il sacro amplesso* di Mario Brelich): è questo il percorso disegnato dal monumentale *Lo splendore* di Pier Paolo Di Mino, il cui sottotitolo *I. L'infanzia di Hans* par preannunciare un progetto narrativo articolato (pare) in sei volumi.

Il romanzo si dà con una serie di stanze narrative, nelle quali entri ed esci senza quasi accorgertene, risalendo - una volta nato il protagonista del titolo – alle origini di questa storia, per ridiscenderne con cadenza biblica da Albero di Jesse («un'esatta genealogia della sapienza umana» per Preparazione evangelica di Eusebio di Cesarea), giungendo infine al «re». E che qui suona, per i protagonisti, a partire da metà Ottocento: Gustav con Clea generò Joseph, dedicandosi interamente a «prepararlo»; Joseph con Martha generò Klaus e Karl salvo – accolta in casa Rose col figlio del peccato per le insistenze di Clea, che quel bimbo ha fatto nascere – farsi padre putativo di questo bambino uscito «il ventiquattro marzo del millenovecentoundici in una piccola baracca alla periferia di Berlino» che «è come una grotta», e che le due donne decidono di chiamare «Johannes come l'evangelista, che è il più bello di tutti»; un Hans che si mostra subito «sempre intelligente; curioso di tutto», un autentico «labirinto di domande, davvero impegnative» sulla vita.

I passaggi genealogici sono narrativamente scanditi anche dall'affacciarsi d'un misterioso «libro azzurro, rilegato in tela» senza titolo né nome d'autore e sul cui «dorso era impresso un nodo dorato»; lo stesso inizialmente apparso «sull'architrave della casetta in mezzo al bosco», dove Joseph al ritorno dal suo girovagare trova a vivere la madre Clea, vedova. Un libro che «contiene tutta la storia dell'uomo», ma che si offre in sole pagine bianche a chi non è destinato a sfogliarlo; mentre invece, consultandolo, Gustav vede «tutte le immagini del mondo» che tornano «a scorrere, tutte insieme», scorgendovi «infine un bambino che nasceva, ed era bellissimo [...], dentro una baracca, e sua madre è gonfia di paura e fa un patto con Dio», e non avendo allora «più dubbi su quanto dobbiamo fare». Quel libro che suo figlio Joseph comprerà presso un libraio berlinese che «sembra non avere età» per farne dono a Hans.

Un romanzo di simboli; di «parole per formare immagini o per raccontare storie»; e di tante «persone ognuna delle quali deve fare la sua parte, anche se non può capire». Con le due genealogie dei fedeli di Abele e fedeli di Caino che quel libro azzurro vogliono per contrastare i protagonisti sopra ricordati, i quali vengono invece fatti rientrare nella genealogia di «Set, ossia Mercurio, il terzo fratello», e che attraverso Odisseo, Eraclito e Gesù giunge ad Artù, discepolo di Merlino, «figlio di un diavolo e di una santa»; ossia la genealogia dei «veri re».

I protagonisti sono accompagnati da «ombre», in certo qual modo preannunciate dalla voce che rassicura Rose durante il parto e che si riveleranno spiriti-guida: una Vergine Maria che non disdegna la pipa per Clea; o la lussuriosa Sara che guida Gustav alla perdizione. Guide presenti anche come personaggi reali, come la bellissima figura di Hermine, dal personalissimo leggendario dei santi, che sa leggere «i segni e capisce i significati con fiuto e sguardo sottile», e che, dismesso il girovagare da venditore ambulante anche da vedova e appresa l'arte delle erbe, si presenta, mandata da Dio, a casa del disperato Franz Schurman per far nascere Clea. Una Hermine che a sua volta ha come spiriti-guida Athanasius Kircher e Ippocrate. Ma pure il giovane anarchico Gérard de Nerval (omonimo del poeta romantico), «un visionario, un mistico» per il quale «il mondo è solo un'illusione [...] che va smantellata. Anche con le bombe. Soprattutto con le bombe» e che vede in Gustav «un eletto, un santo nato per la distruzione»; un Gustav - cresciuto odiando Dio proprio ascoltando «la storia di Abramo, più spaventosa di quella di Giobbe» per via di un Dio che, «in un modo o nell'altro, non lascia scampo a nessuno. Né agli animali, né agli uomini» - che va liberato da Sara che, approfittando di quello stato d'animo, è entrata «nella sua vita» quale guida al male e oggetto di fantasie per i suoi «bisogni fisiologici», sino a divenirne succube.

E lo stesso Gustav per Joseph, cui trasmette la sua trasformazione in «cristiano e socialista, anche se, con il tempo, sempre più socialista e sempre meno cristiano, e, alla fine, solo socialista. Ma socialista lo ero diventato soltanto a parole. L'importante è venuto dopo. E cioè la sofferenza». E infine Joseph per Hans, il quale (e torna il Qohelet) «di suo ha le

sofferenze che nutrono l'intelligenza»: e «con Hans è una questione di socialismo vero».

E sono solo alcune delle notevoli figure disegnate da Di Mino, perché stanno poi quelle contrastive come Ginzburg e Huttel con le loro genealogie e vari personaggi alcuni anche reali (penso a Friedrich Reck quale cugino di Gustav).

Ma pure, autentici personaggi, le parole: che dialogano e bisticciano con le loro contrapposizioni di significati e interpretazioni, accompagnate spesso da immagini luminose come ad esempio, per la fede, quella di «un gatto che cammina di notte e va verso il giorno», e che ben si addice ai movimenti dei personaggi del romanzo. Parole quali socialismo, bene («il socialismo e il bene sono un'arte»), male, cristiani, giustizia, libertà, Dio, distruzione, necessità, speranza (Joseph è la «speranza», in un mondo nel quale «gli uomini non sanno nemmeno che esiste»), paura, vuoto e altro ancora. E ovviamente lo «splendore» del titolo, al quale «senza questa lotta, non si può arrivare».

Un dialogo col lettore diretto e indiretto, tra cospicui e affascinanti richiami a una bibliografia tanto vasta e variegata da farsi a sua volta personaggio con proprie parole; e pure citazioni anche facilmente riconoscibili: quasi a ricreare una sorta di «lingua chimerica e filosofica», alchemica, quale quella del Polifilo, richiamata in epigrafe e alle pagine 547-48. Una ricchezza che si depone anche in una gran varietà di soluzioni stilistiche, dal dibattito argomentativo al racconto d'un sogno, dal dialogo alla preghiera, dalla narrazione commossa alle subdole proposte di qualsivoglia tipo, alle ricostruzioni biografiche ora più piane e ora frenetiche (con qualche perplessità per certi insistiti risvolti splatter nel Gustav violento e omicida).

Anche se è vero che tutto avviene nel segno della raccomandazione di Hermine: «Inventare storie puoi farlo senza preoccupazioni, e senza paura di esagerare. Quanto all'inventare e ascoltare storie non hai limiti».

#### Gianni Bonina

## Il grado zero del romance

«Doppiozero», 31 marzo 2024

La portalettere di Francesca Giannone segna la consacrazione del romance, col suo linguaggio familiare e elementare, come primo genere letterario in Italia

Un romanzo che da marzo dell'anno scorso figura tra i primi dieci più venduti in Italia merita ogni alloro, ancor più perché opera di una esordiente. Epperò *La portalettere* di Francesca Giannone (Nord) può servire come metro per misurare l'invalente gusto del pubblico. Che si va sempre più affinando nella consacrazione del romance come primo genere letterario. Una volta detto «intimista» o «intimo» per distinguerlo 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 va facendo strada di una narrativa italiana di genere prodotta da donne e a loro destinata.

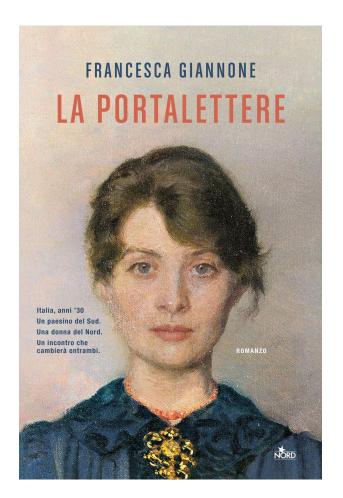
Il trend è sostenuto innanzitutto proprio dalla Editrice Nord che ha pubblicato la Giannone ma anche Stefania Auci con i suoi Florio, Alessandra Selmi dei Crespi e Daniela Raimondi di *La casa sull'argine*: tutte saghe familiari scritte da autrici, di prolungata e amena lettura e allo stesso tempo di tipo variamente storico e a sfondo sociale, ma principalmente di tono amoroso. L'intento è dunque di fare un tout de même di quella che nel Novecento (ma soprattutto nell'Ottocento) è stata una rigorosa tripartizione, così fondendo intimista, storico e sociale in un patchwork che è innanzitutto un ibrido ma anche un uovo di Colombo: vuoi vedere che il segreto

del buon romanzo era proprio là dove la tradizione teneva separati i generi?

La rottura della regola ha la stessa forza dirompente della violazione del canone aristotelico di narrazione circa l'unità di tempo, spazio e azione che ha aperto le porte al teatro moderno, fatto salvo il dato che il precetto aristotelico professava l'inderogabilità dell'unità mentre il nuovo sistema sintetizza i generi in unità contro il credo della distinzione. Che questo fatto nuovo venga dalle donne costituisce una conquista di portata storica sulla quale riflettere.

Le donne autrici dunque, regine della narrativa del nostro tempo. Se si guarda alla Sicilia (la terra dei dioscuri della letteratura anche europea, Pirandello e Verga, che hanno battezzato il romanzo borghese l'uno contrapposto a quello sociale dell'altro) si scopre come, dopo la grande stagione di Sciascia, Bufalino, D'Arrigo, Consolo e Bonaviri, oggi la letteratura è solo femminile: da Agnello Hornby a Giuseppina Torregrossa, da Silvana La Spina a Silvana Grasso, già di una generazione indietro, la scena è dominata da autrici da hit parade quali Alessia Gazzola, Cristina Cassar Scalia, Nadia Terranova, Stefania Auci, Catena Fiorello, Viola Di Grado, Costanza DiQuattro, Simona Lo Iacono, Tea Ranno. Scomparso Camilleri, non c'è al momento un

solo scrittore isolano che faccia sentire la sua voce, diversamente che sul piano nazionale. Dove tuttavia la presenza femminile è significativa, perché tengono la classifica provate autrici e nuove risorse: da Silvia Avallone a Chiara Valerio, da Chiara Gamberale a Michela Murgia, da Federica Bosco a Viola Ardone, da Erin Doom a Felicia Kingsley, da Hazel Riley a Bianca Marconero. La differenza tra autori e autrici è in ciò, che i primi frequentano più generi, perlopiù il thriller, mentre le seconde si sono ancorate a uno solo: appunto il romance. Entro il quale anche autori come Federico Moccia, Fabio Volo e Andrea De Carlo si sono in tempi diversi esibiti con pari esiti, ma nella specie del contemporary romance rivolto al reale quotidiano.



Diciamo romance e intendiamo un molteplice gruppo di sottogeneri - paranormal, young, regency, chick - nel quale l'intimismo, cioè il rosa, prevale sempre mentre gli altri due grandi temi (storico e sociale) si disputano in seconda battuta la prevalenza diegetica in osservanza al nuovo spirito di unità. E se nel suo ultimo titolo, Grande meraviglia, Viola Ardone reitera la sua istanza di emancipazione libertaria della donna, prigioniera stavolta di una struttura, il manicomio, che è metafora della società, trovando nel surrogato di un amore paterno il principio attivo, Silvia Avallone in Cuore nero porta Bruno e Emilia, inseguiti entrambi da un male da espiare, in un luogo atopico dove il loro amore sorgivo è catarsi di una colpa, così come Chiara Valerio in Chi dice e chi tace stabilisce a Scauri la rappresentazione di un poliziesco in cui l'amore è dato dalla corrispondenza di amorosi sensi che lega una donna avvocato e un'amica la cui morte accidentale le appare sospetta, mentre intanto Gazzola e Cassar Scalia ravanano il giallo di tresche e amorazzi in salsa camilleriana e la Lo Iacono rovista nella microstoria per rialbeggiare perdute storie d'amore.

Ad ogni modo dove non c'è il «discorso amoroso» appaiono l'introspezione, lo scavo di interiorizzazione spinto fino alla psicomachia, la vocazione propria della scrittura femminile di raggiungere i recessi dei nervi coperti e fare vibrare i sentimenti più profondi e nascosti, sia pure a volte con espressioni linguistiche che costituiscono un limite ma pure una cifra. Ma mai il romance si snatura lasciando il posto al più realistico novel, l'altro côté del modello narrativo moderno, di tradizione anglosassone e non spagnola come il primo, molto più caro al pubblico maschile, più frequentato dagli autori, tuttavia oggi in secondo piano per via della invalente supremazia della donna scrittrice e lettrice.

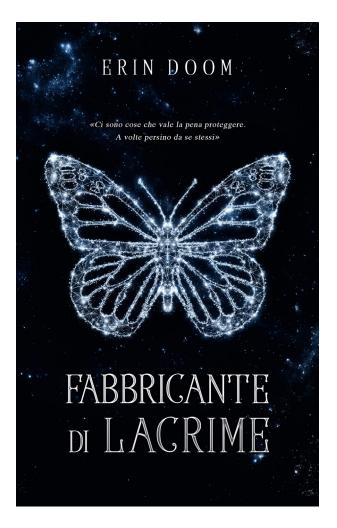
Prendiamo *La portalettere* della Giannone, titolo detentore della palma del maggior successo insieme con un altro sensazionale long seller, *Fabbricante di lacrime* di Erin Doom, figlia come altre autrici dei social e della piattaforma Wattpad: poteva costituire

un formidabile novel ma è divenuto il romanzo simbolo del romance, ancora più perché mosso a perentoria confutazione del principio di unità tenendo ben lontani i generi per esaltare oltremisura il tono più genuino dell'intimo, deprivandolo di ogni refluenza storica e sociale. La materia offerta dalla fabula si prestava infatti a un grandioso affresco realistico dell'epoca, attraversata com'è da res gestae quali il fascismo, la Seconda guerra mondiale, il movimento contadino votato all'occupazione delle terre incolte, la ricostruzione postbellica, la nascita della Repubblica. Tali fatti rimangono però come rumori di fondo mentre è il privato a dominare: al punto che non c'è un solo protagonista che venga chiamato alle armi o sia coinvolto nei convulsi rivolgimenti che incalzano fuori Lizzanello, il borgo dell'autrice eletto a teatro di un mondo piccolo alla maniera di quello, sempre degli anni Trenta e tolto il giallo, di Andrea Vitali: dove il racconto procede per fatti minuscoli e ordinari, cesellando bozzetti di vita quotidiana in una prospettiva doviziosamente minimalista.

Lo stesso clima dato dall'arrivo di una forestiera ligure in un paesino pugliese ben si offriva a una rappresentazione sociale che revolvesse dalla coscienza collettiva i motivi di un confronto sospeso tra scontro etnografico fatto di rifiuto e processo di integrazione basato sull'accoglienza. Niente di questo si trova invece nel romanzo, i cui tempi di avanzamento diacronico sono scanditi dai soli fenomeni di costume quali sono le trasmissioni radiofoniche, le canzoni del momento, l'arrivo del telefono. La storia e il sociale rimangono dunque estranei a un intreccio concepito nel solo spirito dello scambio amoroso e destinato ad avere una trasposizione televisiva nella forma inevitabile dell'adattamento teatrale, giacché le azioni sono limitate entro il raggio corto di un minuscolo paese d'entroterra, le scene sono perlopiù al chiuso e i dialoghi alla Un posto al sole tengono il posto della narrazione.

L'andamento lento, privo di colpi di scena e di sussulti (tanto che dell'attività da sindaco di Carlo

Greco, occasione ghiotta per entrare nel ventre del paese, non viene riportato un solo atto che non sia l'iniziativa relativa all'utilizzo di un edificio, ma unicamente perché interessa a Anna, la protagonista), segue il corso di una comune esistenza dove nascita, matrimoni, malattia e morte scandiscono le tappe della condizione umana. E non a caso la serie tv in preparazione è già stata accostata a L'amica geniale, tratta dal romanzo di Elena Ferrante, l'autrice che con Sveva Casati Modignani e Anna Premoli divide il titolo di artefice originaria del nuovo gusto letterario e con la quale la Giannone, arrivata adesso, ha molto in comune quanto ai procedimenti narrativi, all'invenzione letteraria e



# «Romance puro e al grado zero.»

allo stile piano, facile ed analogico, fatto di periodi paratattici senza soverchie proposizioni subordinate, ideale per un mercato mass cult: quello che oggi piace tanto all'editoria perché incrementa le vendite e rende la narrativa parente della sceneggiatura nonché ancella del cinema, benché esperita a totale discapito della letteratura. Camilleri ha fatto da ecista del nuovo mondo.

Ridotti l'elemento storico e quello sociale ad echi remoti, La portalettere finisce allora per essere un romanzo intimista alla vecchia maniera, in leggera controtendenza a esperienze del tipo della Auci e della Selmi, della Ranno e della Lo Iacono, e si affianca a esempi di romance spogliato di ogni primigenio contenuto epico o picaresco per derivarne un remake alla Liala e un riammodernamento del fotoromanzo. Narra e si occupa soltanto di storie d'amore capaci di far sospirare spiriti appassionati ed evocare i languori svenevoli ed estenuati del Primo romanticismo di Prati e Aleardi al quale il romance guarda, compreso anche quello di una Erin Doom che lo farcisce di dosi di fantasy, da una cui costola in realtà esso nasce.

La trama è una sarabanda aggrovigliata e a volte torbida di rapporti amorosi che serpeggiano tra Carlo e Anna, don Giulio e Giovanna, Nicola e Carmela, Antonio e Carmela, Carlo e Carmela, Lorenza e Daniele, Giacomo e Lorenza, Lorenza e Tommaso, Roberto e Maria, senza contare quello in nuce tra Antonio e Anna che fa da basso continuo e si risolve in un nulla di fatto per un litigio sopra le righe, le cui ragioni non giustificano un odio definitivo, ma voluto dall'autrice per profilare un finale melodrammatico e soprattutto melenso, scrivendo il quale la Giannone ha detto di aver versato lacrime di commozione. Può darsi che anche le lettrici cedano al larmoyant, nei modi del più stucchevole umore alla

Amedeo Nazzari, ma difficilmente possono anche emozionarsi oltre che commuoversi, giacché manca quell'agon necessario a un romanzo che dalla complicazione arrivi poi allo scioglimento. Non ci sono antagonisti e la sola avversità che possa portare a uno scontro è data dalla possibile relazione tra Daniele e la cugina di primo grado Lorenza, senonché l'autrice sceglie di risolverla troncando il legame. Il romanzo scorre dunque come un fin troppo placido Don, retto dall'espediente tipico del romance, cioè i trope, meccanismi narrativi di reiterazione dello stesso svolgimento, e si costituisce come una saga focalizzata sulla figura di una donna realmente esistita e trasfigurata in un esempio nobile e edificante del tipo di Rossella O'Hara, come Antonio definisce Anna: piena di iniziative e coraggiosa, anticonformista e comunista, ma molto improbabile, perché un'insegnante così avvertita e volitiva mal si acconcia per tutta la vita al faticoso lavoro del portalettere.

Romance puro e al grado zero, La portalettere segna il rovesciamento del canone posto alla base della differenza con il novel così come la precisò per la prima volta nel 1785 Clara Reeve, secondo la quale «romance è una favola eroica, che tratta di persone e di cose favolose, novel è una rappresentazione di vita di costumi reali al tempo dello scrittore. Il romance descrive, in un linguaggio elevato e nobile, ciò che non è mai accaduto, né probabilmente succederà mai. Il novel presenta, in un linguaggio familiare, un resoconto di cose che accadono ogni giorno davanti ai nostri occhi». Romanticismo prima e Decadentismo dopo hanno ribaltato le proporzioni di partenza, per modo che oggi il novel designa il romanzo che, in un linguaggio elevato e nobile, fa letteratura mimetica mentre il romance, in un linguaggio familiare ed elementare, integra un genere di narrativa giunta al punto in cui l'intimista è da un lato tentato dal sociale e dallo storico e da un altro appiattito sulle forme della soap opera. La portalettere ne è il romanzo portabandiera.

#### David Fear

#### «Non è una lezione di Storia, ma un avvertimento.»

«Rolling Stone», 20 febbraio 2024

Jonathan Glazer racconta l'orrore dell'Olocausto mettendo in scena la vita quotidiana di un comandante di Auschwitz e della sua famiglia

Jonathan Glazer era, per sua stessa ammissione, un po' smarrito. Lo sceneggiatore e regista di *Sexy Beast – L'ultimo colpo della bestia* e *Under the Skin* ha inseguito per anni un'idea informe per un film, incerto sulla direzione da prendere con la storia o su cosa volesse dire sull'argomento. «Non era nemmeno un'idea, in realtà» dice il regista, ripensando alla sconcertante quantità di letture e ricerche che hanno occupato gran parte dei suoi anni Dieci, seduto in un piccolo ristorante di New York. «Era più una sensazione. Stavo inseguendo una sensazione.» Sapeva solo che il soggetto su cui voleva fare un film, il veicolo per questa vaga emozione che non riusciva a definire o articolare, lo aveva perseguitato fin da ragazzo. E lo perseguitava ancora.

E così che Glazer si è ritrovato in Polonia, a vagare sul luogo di uno dei più grandi omicidi di massa del Ventesimo secolo. E poi ha visto la casa.

«Era la casa della famiglia Höss» racconta Glazer. Rudolph Höss era il comandante di Auschwitz; la casa era quella dove lui, sua moglie Hedwig e i loro figli vivevano durante la Seconda guerra mondiale, a circa cinquanta metri da uno dei forni crematori. «Ho visitato la casa e il giardino, che non è esattamente come era allora. Ma esiste ancora. E stando lì, in quello spazio, ciò che mi ha colpito è stata la vicinanza al campo. La casa condivideva un muro

con Auschwitz. Tutto accadeva proprio lì, dall'altra parte di quel muro. È il fatto che un uomo vivesse lì e crescesse lì la sua famiglia...» Glazer fa una pausa, ancora scosso dal ricordo. «Come si fa? Come deve essere nera l'anima...»

La zona d'interesse, il tentativo di Glazer di catturare l'orrore dell'Olocausto dal punto di vista di Höss
e di sua moglie – interpretati da Christian Friedel
(Babylon Berlin) e Sandra Hüller (Anatomia di una
caduta) –, trascorre la maggior parte della sua durata all'interno di quella casa, seguendo la routine
quotidiana dei suoi occupanti che organizzano feste
di compleanno, curano i fiori che sbocciano e chiacchierano con i vicini. Nel frattempo, uno sterminio
di massa sta avvenendo proprio fuori dal loro cortile.
Per loro, tutte le urla, gli spari e la vista del fumo
nero che si alza nel cielo sono semplicemente il loro
ambiente quotidiano.

È l'immaginazione più agghiacciante dell'inimmaginabile a memoria d'uomo, resa ancora più terribile dal fatto che, come il romanzo di Martin Amis del 2014 da cui il film di Glazer prende in prestito il titolo (la frase si riferisce al perimetro intorno a Auschwitz dove vivevano gli amministratori del campo), costringe gli spettatori a vivere il campo dal punto di vista impietoso di uno dei suoi amministratori. Questo aspetto era una delle poche cose che

sapeva di voler fare quando ha iniziato a pensare di realizzare un film sull'Olocausto, un argomento che lo affascinava. Glazer attribuisce questa fascinazione, per così dire, al fatto di aver visto le foto della Notte dei cristalli e dei campi in uno dei numeri di «National Geographic» di suo padre, quando era ragazzo. «Ricordo di aver pensato che in quelle immagini c'erano persone vere» ricorda il regista. «Le persone che venivano picchiate per strada, che venivano messe sui treni, che i soldati trovavano nei campi quando le liberavano... sembravano i miei parenti. Mi somigliavano.»

Tuttavia, quando ha iniziato a considerare seriamente il modo in cui avrebbe potuto cercare di rendere il genocidio sullo schermo, Glazer ha guardato «il mondo sempre più oscuro che ci circonda, e ho avuto la sensazione di dover fare qualcosa riguardo alla nostra somiglianza con i carnefici, piuttosto che con le vittime. Quando si dice: "Erano dei mostri", si dice anche: "Noi non potremmo mai essere così". È una mentalità molto pericolosa».

È stata l'idea di affrontare in qualche modo questa atrocità - che tanti artisti, scrittori, opinionisti e critici culturali hanno cercato di sviscerare e/o rendere nell'àmbito dell'arte e della letteratura - in un modo diverso ma profondo a far nascere le prime conversazioni su un possibile progetto tra Glazer e il suo produttore di lunga data, James Wilson. «Non avevamo ancora finito Under the Skin» ricorda Wilson in un call su Zoom «quando me ne parlò per la prima volta. Ci siamo scambiati molti libri, abbiamo discusso molto su cosa si potesse dire che non fosse già stato detto. Non voleva fare un altro, tra virgolette, "film sull'Olocausto". Jon ha un filtro molto piccolo, quando si tratta di fare qualcosa che non è mai stato fatto prima. Ma nessuno di noi due sapeva cosa sarebbe stato quel qualcosa».

Glazer stava cercando un modo scomodamente soggettivo di guardare a questo atto di barbarie quando, nel 2014, gli capitò di leggere su un giornale un'anteprima del libro di Martin Amis *La zona d'interesse*, da cui scaturì quello che Wilson definisce



«il momento di rottura dell'atomo che si verifica in tutti i nostri film». Non si trattava di molto più di un paragrafo, dice il regista, ma si riferiva a due aspetti su cui aveva riflettuto molto: la prospettiva e la complicità.

«La storia è raccontata dal punto di vista di un comandante nazista immaginario» dice Glazer «e io avevo già deciso che volevo raccontare la storia non di coloro che erano all'interno del campo, ma di coloro che lo gestivano. C'era un grande coraggio nel libro, nel senso che si impegnava a esprimere con forza quella mentalità in un modo estremamente scomodo. C'era un triangolo amoroso, che... beh, non ci interessava. Ma quando ho iniziato a leggerlo, il romanzo è diventato il nocciolo della mia storia. Era solo una scintilla, ma una scintilla molto, molto importante».

Tuttavia, Glazer non voleva semplicemente adattare il libro. Le sue ricerche gli rivelarono che il protagonista del romanzo era basato sul vero Höss. Glazer ha iniziato così ad approfondire chi fosse quest'uomo. «Höss è passato dall'essere un nome tra tanti nei libri di Storia a un essere umano che era un padre, un marito e un vero credente in quello che faceva» dice. «Continuavo a chiedermi: "Come posso raccontare questa storia?". Onestamente, l'ultima cosa che volevo fare era passare tutto il mio tempo a pensare a lui». Una pausa. «E invece è esattamente quello che ho fatto negli anni successivi.»

Mettendo insieme «tre righe, due parole, un paragrafo, qualsiasi cosa», Glazer cominciò a porre al centro del racconto la famiglia Höss, iniziò a capire che si trattava di «creature dell'orrore non pensanti, borghesi e carrieriste» che avevano semplicemente normalizzato il male. Tuttavia, non era ancora sicuro di dove avrebbe voluto andare a parare. Il regista iniziò a viaggiare in Polonia, e fu durante una

«Volevo che gli spettatori si rendessero conto di essere come sommersi» conversazione con Piotr Cywiński, direttore del Museo statale di Auschwitz-Birkenau, che si trovò nuovamente costretto a lottare con la solita questione: qual è l'intento di questo film?

«[Cywiński] mi disse: "Perché lo stai facendo? Perché vuoi farlo?"» ricorda Glazer. «Gli ho risposto: "Non ne ho idea. È per questo che sono qui". Mi consigliò allora di andare a Auschwitz, e... sarò sincero, ho sempre avuto paura di andarci. Ma lui mi disse: "Vai e ascolta. Se ascolti, in un modo o nell'altro lo scoprirai".»

Una volta arrivato lì e vista la casa, Glazer ha avuto la sensazione che anni e anni di ricerche sul tema lo avessero condotto in quel luogo. Aveva il suo punto di partenza.

Il risultato sarebbe stato qualcosa che non solo raccontava minuziosamente la banalità che c'è dietro la banalità del male, ma guardava all'Olocausto in un modo che rifiutava l'immaginario solitamente associato a questi film. «Siamo diventati desensibilizzati a queste storie» osserva Glazer. «È impossibile mostrare quello che è successo all'interno di quelle mura. E secondo me non si dovrebbe nemmeno provare a farlo.» (C'è solo una scena che si svolge effettivamente all'interno di Auschwitz, e la macchina da presa rimane sul primo piano di Höss.) Invece, La zona d'interesse utilizza la suggestione e il suono - ciò che il regista definisce «male ambientale» - per evocare come gli esseri umani possano considerare l'uccisione metodica di altri esseri umani come un rumore di fondo nelle loro vite piuttosto che una tragedia profonda. Mentre le pittoresche scene domestiche si svolgono in giardini soleggiati e in sale da pranzo splendidamente progettate, il suono dei cani che abbaiano, degli spari e delle urla si intreccia con la colonna sonora. L'autore ha anche deciso di far iniziare il film con una lunga sequenza di schermo nero, accompagnata solo dalla colonna sonora atonale di Mica Levi. «Volevo che gli spettatori si rendessero conto di essere come sommersi» spiega Glazer, riferendosi al vuoto che accoglie gli spettatori prima di passare alla famiglia Höss che fa un picnic in riva al lago. «Era un modo per sintonizzare le orecchie prima di sintonizzare gli occhi su ciò che si sta per vedere. C'è il film che si vede, e c'è il film che si sente.»

E quando si è trattato di girare all'interno della residenza degli Höss – una perfetta ricostruzione della casa originale – Glazer ha deciso di nascondere quasi una decina di cineprese in varie stanze, e poi ha chiesto al suo cast di recitare le scene in riprese continue mentre lui filmava tutto contemporaneamente, in modo che sembrassero vecchi filmati catturati da telecamere di sorveglianza e ciò che Wilson definisce «una casa del Grande Fratello piena di nazisti».

«Christian [Friedel] me lo ha ricordato di recente» dice Hüller, al telefono qualche settimana dopo la mia chiacchierata con Glazer. «Alcune riprese sono durate fino a quarantacinque minuti, andavamo continuamente avanti e indietro. Non si sapeva cosa si stesse riprendendo, e da quale angolazione. La troupe e i monitor erano in un edificio separato, quindi se non ci dicevano di tagliare, ricominciavamo una scena e finiva per essere completamente diversa.»

L'idea era quella di creare un'esperienza immersiva in cui le performance potessero trasformarsi nella vita di persone che svolgono la loro routine quotidiana, e che il cast fosse libero non solo di esplorare gli ambienti, ma anche di calarsi nella noiosa e banale vita di tutti i giorni, in contrasto con l'orrore che sta letteralmente accadendo fuori dal loro cortile. «Si potrebbe paragonare al teatro, ma con il teatro devi almeno guardare verso il pubblico» aggiunge Hüller. «Qui invece succedeva tutto intorno a te. Una delle prime cose che ho detto a Jonathan è stata: "Non voglio interpretare Hedwig. Non mi interessa". E la sua risposta è stata: "Questo non è un biopic. Si tratta di creare un collegamento tra il

### «C'è il film che si vede, e c'è il film che si sente.»

passato e il presente". Le cineprese in casa mi hanno aiutato in questo senso.»

Un concetto che Glazer sperava di rendere esplicito anche con il finale del film, in cui si viene momentaneamente catapultati a Auschwitz nel Ventunesimo secolo; un flashforward disorientante che, a suo dire, è nato dalla sua esperienza di girovagare per il parco una mattina, e di notare gli addetti alle pulizie che raccoglievano i rifiuti e passavano l'aspirapolvere davanti ai reperti. «Era come se stessero curando delle tombe» racconta Glazer. «Sai, Höss è morto da tempo. È cenere. Ma il museo, e l'importanza di questi musei, è ancora lì.»

Sono testimonianze di ciò che è avvenuto, dice, e mentre Glazer spera che *La zona d'interesse* venga accolto anche in questo modo, ammette che tutto quel fissare l'abisso gli ha fatto male. «A casa ho scaffali stracolmi di libri su questo argomento» confida «e sono contento di essermene liberato e di essermi lasciato alle spalle la realizzazione di questo film. È stato un bel viaggio, ma per niente facile».

«Ma quel sentimento che stavo inseguendo... ora so cos'è» continua. «È un film nato da un profondo senso di rabbia. Non ero interessato a fare un pezzo da museo. Non volevo che la gente avesse una distanza di sicurezza dal passato e se ne andasse senza restare turbata da ciò che aveva appena visto. Volevo dire che no, no, no: dovremmo sentirci profondamente insicuri per questa sorta di orrore primordiale che ci riguarda tutti.»

«Ero determinato a non fare un film sul passato, ma sull'oggi» aggiunge a bassa voce. «Perché questo non è un documento. Non è una lezione di storia. È un avvertimento.»

«È un film nato da un profondo senso di rabbia.»

#### Sabina Minardi

# Che disastro una società che si accontenta di appunti e dispense

«L'Espresso», 28 febbraio 2024

Quattro studenti su dieci preparano gli esami senza mai aprire un manuale. E li superano. Così un sapere sempre più frammentato e fragile si fa strada

Poco differenzia più l'umano dall'artificiale, nell'epocale gioco di specchi che guida l'addestramento dell'Ia. Appartiene ancora all'uomo la capacità di cogliere i nessi di causalità e di estrapolare dal sapere, in modo intenzionale e consapevole, strumenti capaci di rispondere a esigenze nuove e impreviste: quella scintilla tra sinapsi che, più efficacemente dei modelli probabilistici, consente, pur con disponibilità di dati e velocità di elaborazione ridotte, di reagire all'ignoto. Frammentata, parcellizzata, miniaturizzata, la formazione universitaria si sta liofilizzando: tra corsi formato mignon e studio ridotto in pillole, in sintesi della sintesi. Un sapere così minimo da poter essere condensato in una dispensa, in una raccolta di appunti, in un caos di mappe concettuali: in fogli squadernati di sbobinature di prima o di ennesima mano. Lo ha appena dimostrato l'Associazione italiana editori con la ricerca intitolata Le abitudini di studio all'università, affidata a Talents Venture e dedicata agli strumenti di studio dei giovani universitari. Risultato: più di 4 studenti su 10, interpellati sui materiali utilizzati per preparare l'ultimo esame, hanno dichiarato di aver fatto a meno di libri e di prodotti digitali editoriali. Ritenendo sufficienti appunti propri o di colleghi, riassunti scaricati dal web, slide, quiz, correzioni di prove d'esame precedenti. Materiali non strutturati, spesso progettati dai professori come supporto complementare. Che finiscono, invece, per essere l'unica fonte di studio.

Ma non era la realtà che abitiamo la terra della complessità? Un'epoca di problemi inediti, di accelerazioni tali da mettere alla prova paradigmi galileiani, aristotelici, positivisti? Insomma, se anziché affrontare le sfide in arrivo sperimentando nuove pratiche e teorie, sminuzziamo il sapere in un mosaico di tessere, basterà l'assemblage finale a comporre solidi e competenti professionisti?

«Ignorando il principio secondo cui conoscere è agire, la maggior parte degli individui postmoderni attua un cortocircuito di tutto il lavoro di conoscenza necessario, per assumere invece un'attitudine passiva che consiste nel domandare subito soluzioni e risposte» scrive il filosofo e psicoanalista argentino Miguel Benasayag in *Cinque lezioni di complessità* (Fondazione Giangiacomo Feltrinelli). Come dargli torto: se gli esami si sono sgretolati in sottoesami, anticipi ed esoneri che danno crediti evitando di sostenere l'intera verifica a fine corso; se lo sguardo degli studenti si è accorciato sul brevissimo periodo – il giorno dell'esame – lo studio andrà di pari passo: sarà, appunto, a misura di dispensa.

«Questa eccessiva semplificazione in una fase formativa importantissima preoccupa non solo perché si perde una competenza più completa, ma anche per il venir meno della capacità di affrontare un testo nella sua interezza» nota Maurizio Messina, vicepresidente dell'Associazione italiana editori e presidente del Gruppo accademico professionale: «Un libro richiede tempo, concentrazione, fatica, autonomia. Il rischio è che i ragazzi escano dall'università senza aver acquisito un metodo: non hanno imparato a imparare».

I libri spaventano? Apriamoli, invece, «per scoprire che quello sgomento possiamo attraversarlo, ci somiglia. Non è incapacità o fragilità. Nessuno capisce niente all'inizio, poi si studia, si parla, si ascolta, ci si confronta, si osserva, si sbaglia. E certe volte non ci si capisce comunque» esorta la scrittrice Chiara Valerio sulla «Repubblica». Sulla comprensione dei testi, del resto, l'Italia tra i maggiori paesi europei ha già un triste primato: solo il 24,8% dispone di livelli elevati di analisi di ciò che legge: ben 11 punti percentuali ci separano dalla Norvegia e 10 dalla Francia e Germania (Sfida al futuro, libro bianco per i 150 anni di Aie). «È molto preoccupante la formazione su materiali semplificati, senza controllo» prosegue Messina: «La formazione in Italia si sta sempre di più divaricando tra pochi campus d'eccellenza, rilevanti anche nelle classifiche internazionali, e tutti gli altri atenei con pochi studenti (e il tema demografico sarà sempre più serio per l'intera società nei prossimi anni), che abbassano l'asticella. Colpisce che siano i docenti a spingere sull'uso di materiali non editoriali». I dati d'iscrizione all'università parlano chiaro: saranno pure in crescita, ma la media italiana di laureati resta solo del 27% rispetto a una media europea del 45%. «Siamo diventati analfabeti del nostro tempo. Più aumenta la capacità di creare connessioni cerebrali, attraverso l'educazione e l'apprendimento, più aumenta la capacità di creare sistemi complessi. Ma serve il valore della conoscenza» mette in guardia un divulgatore amato come Piero Angela nel volume La meraviglia del tutto (Mondadori), appena giunto in libreria grazie al suo storico collaboratore, Massimo Polidoro: «Per capire i dettagli prima bisogna aver afferrato il contesto, il concetto generale, è necessario

riuscire a vedere il paesaggio per intero. È solo allora che i dettagli vanno a collocarsi nei punti giusti e a integrarsi in uno schema mentale generale. Altrimenti sarebbe come vedere una partita di calcio dall'interno della scarpa di un calciatore, mentre ciò che serve è anche un altro occhio, che dalla tribuna consenta di avere un'idea d'insieme del gioco, della sua dinamica, in modo da poter capire il senso della partita». La metafora chiarisce l'idea. Ma il sospetto è che anche qui si inseriscano il presentismo e la tentazione di considerare ogni investimento finalizzato soltanto al qui e ora: non l'impegno per strutturare una formazione che duri anche in futuro. E il costo dei libri? Dall'indagine non emerge come un fattore decisivo di scelta. La domanda che guida è: funziona o non funziona? E il libro soccombe.

«Gli appunti hanno tutto ciò che serve per superare l'esame: è questa la motivazione espressa degli studenti. La loro facilità di utilizzo è tra le altre principali ragioni. Ma soprattutto per la maggioranza degli studenti un ruolo fondamentale lo giocano i professori: il fatto che questi materiali siano suggeriti da loro è la prima ragione di scelta» chiariscono Pier Giorgio Bianchi, Ceo, e Carlo Valdes, responsabile dell'attività di analisi dati di Talents Venture, che ha svolto l'indagine su mille studenti tra i 19 e i 30 anni. Sottolineando anche la marginalità d'uso delle risorse digitali: il 78% preferisce studiare sulla carta. E se proprio ricorre al digitale, poi stampa. «A guidare le scelte, dunque, sono i professori» proseguono: «E questo ribadisce l'importanza del loro ruolo. Ma anche la difficoltà di catturare l'attenzione dei ragazzi. I professori sanno che gli studenti preferiscono materiali sintetici, hanno bisogno di sentirsi affiancati nel loro percorso. Questi testi ridotti potrebbero essere una precisa scelta strategica per conquistarli allo studio». Ma così facendo, non stiamo trattando l'università come un esamificio, la competenza come prodotto di una negoziazione e assecondando una cultura dell'affermazione che vieta di mettere i ragazzi di fronte a insuccessi e difficoltà? Tom Nichols della Harvard Extension

School, in un saggio di qualche anno fa dal titolo La conoscenza e i suoi nemici. L'era dell'incompetenza e i rischi per la democrazia (Luiss University Press), metteva in guardia da uno studio che «si trasforma in incursioni ripetute in un buffet educativo perlopiù imbandito con l'equivalente intellettuale del cibo spazzatura e una scarsa supervisione degli adulti a garantire che gli studenti scelgano un'alimentazione sana anziché rovinarsi lo stomaco». Ammettiamo pure, cioè, che i social stiano colonizzando l'attenzione generale, che gli schermi stiano erodendo la capacità di concentrazione, che di fragilità sociale si debba tenere conto, ma allora: chi insegna più il valore della conoscenza? Chi addestra senso critico, capacità di connessioni: chi arma i ragazzi di quegli attrezzi mentali che gli consentiranno di proseguire da soli, fuori dalla scuola e dalle aule universitarie, in un apprendimento che dura tutta la vita?

«È esattamente questo il problema: nessuno instilla più il valore della conoscenza» interviene Massimiliano Valerii, direttore generale del Censis e saggista: «Viviamo nel primato degli schermi, cellulari e tv. E poiché ogni mezzo ha le sue peculiarità, le reazioni che provocano sono emotive, inducono alla formazione di pregiudizi, a differenza del libro che attiva riflessioni e connessioni utili a un giudizio. Questa indagine va inserita in uno scenario più generale nel quale studiare sugli appunti è persino una cosa accettabile. Ancora più grave è il modo in cui oggi ci si informa e ci si forma. Proprio mentre stavamo colmando il digital divide un altro solco si è tracciato: il digital press, l'esclusione dalla nostra dieta quotidiana di libri e giornali, della carta stampata. Così perdiamo spirito critico».

Intanto la bignamizzazione investe l'intera società. Come segnala pure l'avanzata di collane editoriali dedicate ai saperi minimi, ai fili essenziali della conoscenza, vittime di superficialità e smemoratezza. Come Tessere, lanciata da Treccani Libri su argomenti come le tabelline, il teorema di Pitagora, la fotosintesi. Volumi dai formati accessibili, come Vele di Einaudi; tascabili su Darwin o su Kant

come quelli della Piccola Biblioteca Morale di e/o. «Lo studio era l'investimento sociale più redditizio» aggiunge Valerii: «E il sacrificio dava un rendimento, sia in termini di riconoscimento sociale che di guadagno, perché allo studio si attribuiva un valore. Oggi siamo nel ciclo dei rendimenti decrescenti: per quanto ti impegni, la conoscenza non darà un rendimento correlato. Basti pensare che il 34% dei laureati svolge lavori per i quali basterebbe un titolo di studio inferiore. Conseguenze? Da una parte delusione e abbandono, dall'altra la stratificazione di titoli di studio, nell'illusione di essere più competitivi sul mercato». Come si reagisce? «Io credo che la conoscenza sia il modo migliore per essere più attrezzati ad affrontare il mondo che sta arrivando. Un tempo c'erano percorsi prestabiliti. In questo contesto conta solo la conoscenza. Ai giovani dico perciò: ribellatevi, ma ribellatevi studiando. L'obiettivo non deve essere quello di sfangare l'esame, ma di crescere in spirito critico, il mezzo più potente per decifrare il mondo.» Anche la Conferenza dei rettori delle università italiane è decisa ad approfondire la questione: «Sarà utile replicare l'indagine per fare valutazioni più sottili e per estenderla a più atenei e a un campione più significativo» interviene Alessandra Petrucci, rettrice dell'Università di Firenze e delegata Crui per la didattica: «Questa ricerca ci parla di modalità nuove di studio. Suggerisce ai docenti la necessità di utilizzare strumenti alternativi per favorire lo studio, modalità immersive, simulazioni digitali di prove dal vivo. Se temo un abbassamento delle competenze? No: le basi si costruiscono in molti modi, la cosa principale è oggi riuscire ad accendere la curiosità dei ragazzi, a coinvolgerli, affinché anche dopo irrobustiscano la loro formazione. Il docente deve sentire la responsabilità che dal suo insegnamento non dipende solo una scelta professionale ma anche il rapporto con la formazione futura». Con quegli aggiornamenti, ripassi e rattoppi che dureranno tutta la vita. Come benevolmente previsto un tempo dal maestro Alberto Manzi in tv, nel suo corso di istruzione popolare per il recupero dell'adulto analfabeta: non è mai troppo tardi.

# Esprohiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve





La reputazione racconta la storia della boutique romana Joséphine – «scritto a grandi lettere nere con l'accento vezzoso che ci sembrava segno di grande distinzione» – attraverso la voce di Barbara che, ormai donna adulta, rievoca gli avvenimenti del 1983 quando, smarrita nelle domande senza risposta della giovinezza e nella tesi di laurea da scrivere, viene assunta da Marie-France: «Mi stancavo da morire senza sapere come, perdevo tempo in ogni maniera possibile; da qualche parte dentro di me forse era il modo per convincermi che ero giovane, che avevo tutta la vita davanti. E certo, l'avevo; ed ero pronta a sprecarla tutta quanta».

Per presentare al lettore i personaggi Gaspari predilige una serie infinita di frasette che li rende caricature: Barbara è l'adolescente sfigata senza gusto per l'abbigliamento – «E io non mi vestivo, mi infagottavo, mi bardavo, mi nascondevo in bozzoli informi» – che arriva a Roma «piena di belle speranze e buoni propositi e soprattutto spropositatamente innamorata»: «Io vivacchiavo e lavoricchiavo, e come l'ago smagnetizzato di una bussola avevo difficoltà a puntare in una qualsiasi direzione, per cui mi affannavo a cambiare orientamento di continuo»; Marie-France è la titolare francese della boutique pariolina ed «era una di quelle persone che non si comportano mai come ti aspetteresti, con il dubbio vantaggio di metterti di fronte alla labilità, all'incostanza, al capriccio e talvolta alla stupidità delle tue speranze», che non dichiara mai la sua vera età né fornisce informazioni sul suo passato, offrendo alle sue conoscenze «un certo tipo di racconti che tendono a fare della realtà quello che un forno fa di un soufflé: darle volume, respiro, renderla soffice, spumeggiante e indimenticabile», convinta che «oltre alla morte aleggiava un'altra minaccia, una spada di Damocle che pesava su chiunque, però infieriva più crudelmente sulle donne: l'età, che portava con sé il temutissimo declino verso la bruttezza»; Marta è la collega coetanea che «aveva buon occhio per la moda e soprattutto per gli affari. Avere a che fare con lei significava, alternativamente, spesso nel corso di una stessa giornata, trovarsi in presenza di una bella ragazza, di un cowboy solitario, e di uno spietato uomo d'affari»; di Giosuè il lettore intuisce l'omosessualità, la fede religiosa e il carattere puntiglioso «ogni

volta che buttava li uno di quelli che Marie-France chiamava *i semi della zizzania*; sfarfallando le mani all'aria, borbottando a mezza voce».

Gaspari ricorda spesso al lettore l'importanza della tragedia che sta raccontando ma si dimentica sempre di narrarla: «Ancora mi domando, quando ripenso a quello che sarebbe successo, alla deflagrazione che distrusse tutto, al destino che Marie-France proprio non meritava – ma è mai accaduto a qualcuno, di guadagnarsi un destino su misura? –, se non ci fosse stato qualche presagio, qualche avvertimento che per leggerezza o per errore non abbiamo colto»; se l'intento dell'autrice è mantenere alta l'attenzione di chi legge creando un'articolata suspense, il risultato è maccheronico e il lettore bofonchia esasperato «Forse adesso mi farà leggere quello che è successo», trovando nelle pagine spunti narrativi attinti dalle cronache romane che l'autrice non riesce a trasformare in storie: una ragazza scomparsa il cui volto è sui volantini che tappezzano Roma, uomini ingiacchettati che rapiscono adolescenti con la promessa di farle venditrici di cosmetici, «Diciamo un Girolimoni per dire un mostro. Anche se quello, l'originale, poi alla fin fine era innocente».

La reputazione prosegue accennando a lettere anonime che minacciano vendetta, svastiche disegnate sul muro, un nido di passionarie nascosto sotto un maglioncino, bisbigli dei passanti, il negozio che si svuota di clienti, il collega ebreo accusato di circuire ragazzine – «Traffici poco seri? Giosuè gli si avvicinò con un sorrisino a fior di labbra, con un'aria, in verità, appena strafottente; ma era il massimo di rassicurazione, comprensione, confidenza a cui potesse piegare il suo viso, che anni di sarcasmo avevano modellato come l'acqua nei secoli modella, per microscopiche erosioni, le rocce di un canyon»; i protagonisti scelgono di non parlarne fra di loro e l'autrice ritiene decisione ragionevole imitarli, lasciando il lettore in balia di dubbi e supposizioni fra i pensieri sempre più poveri e vuoti di Barbara, sospesi fra l'annuncio della storia che ci sarà e la storia che non c'è e immersi nel poco strutturato raccontino della calunnia – «Un fiume nasce [...] dal confluire di innumerevoli ruscelli e torrenti di montagna in un unico letto sassoso, che si rafforza e si gonfia di quelle acque fresche, noncuranti del destino che le spinge a scivolare a valle, a ingrossarsi fino a far saltare argini e ponti. Non diversamente nasce una calunnia».

Mancano poche pagine alla conclusione del libro e il lettore è annoiato ma improvvisamente l'autrice ha fretta di concludere e aggiunge storielle che nemmeno questa volta approfondisce, insistendo con le sue frasi a effetto: due ragazzi in motorino lanciano una bottiglia incendiaria all'interno del negozio, arrivano i pompieri, Barbara è sconvolta: «E allora io, chissà perché, mi misi a correre, a correre come una disperata, senza nemmeno vedere la strada, senza pensare. Tanto più nessuno badava a me»; il lettore invoca il colpo di grazia e finalmente arriva: la Barbara del presente, «Dato che il mio lavoro non solo era noioso, ma mi impegnava tutto il tempo», ha assunto «una signora di origine peruviana che faceva le pulizie anche al Salve Regina, casa di riposo per vecchie artiste» e quella le parla di un'anziana appena deceduta. Dalla dichiarazione «anche le perle sa nascono dall'irritazione» Barbara riconosce la vecchia datrice di lavoro, decide di partecipare al suo funerale ma non ci riesce – «Dovevo semplicemente attraversare la strada, un movimento che avevo ripetuto milioni di volte, cosa ci voleva? E invece, come se fossi legata da un filo invisibile ai tronchi degli alberi che con le radici avevano divelto qua e là l'asfalto del marciapiede, cominciai a camminare al loro stesso passo, dall'altro lato del viale, lenta come se fossi anch'io parte del corteo; ma non lo ero».

All'ultima pagina il lettore si ritiene al sicuro, certo di averle ormai lette tutte in questo libricino: un accenno all'antisemitismo, uno alla pedofilia, un altro all'omofobia, una calunnia capace di rovinare vite qua, una «collera invisibile del pettegolezzo» là, una sommaria critica all'ideale di bellezza, la studentessa in crisi che diventa adulta irrisolta – e sbaglia, perché alla lista adesso si aggiunge il vecchio cane di Marie-France

che, evidentemente parente del più famoso Argo, «uggiola», «tendendo il guinzaglio rosa shocking in mano a Isa, nel tentativo di slanciarsi verso di me. Ma è molto probabile che fosse solo un'impressione».

«La calunnia non conosce innocenti, lo sapete?» ha chiesto più volte l'autrice nel corso della zoppicante narrazione e il lettore stanco vorrebbe dirle che no, non lo sapeva e non lo sa neppure adesso ma, dopo aver letto *La reputazione*, pensa di poter rispondere con precisione all'unica domanda che si è posto durante tutta la lettura: «Quousque tandem, Gaspari, abutere patientia nostra?».

Ilaria Gaspari, La reputazione, Guanda

#### ALTRI PARERI

«[...] una molotov che mescola letteratura e moda, attualità e filosofia, in un trionfo stilistico, dove le parole provano a trattenere il senso di una realtà che ci sfugge, di una verità che si tace e bisogna indovinare tra le righe, come le taglie che le clienti di un negozio non dichiarano mai, e le commesse devono capire a occhio.»

Luca Mastrantonio, «Corriere della Sera»

«È il piacere che guida Ilaria Gaspari, quando scrive le sue storie: il piacere di esplorare vicende che la intrighino, la divertano, la sfidino. Il piacere di affrescare scene, di apparecchiarle e farle vivere dei personaggi che lei modella e muove con grande piacere (e rieccoci!). Succede anche in questo suo atteso nuovo romanzo, *La reputazione* (Guanda): tutto giocato sul senso del gusto, del disgusto (dell'assenza di gusto) e su un pettegolezzo; in dubbio serpeggiante che non sia tutto oro quello che luccica, e che anzi, quel luccichio serva solo a sviare lo sguardo da loschi traffici.»

Silvia Cannarsa, «Il Libraio»

La misura del racconto è un piccolo miracolo, un luogo della letteratura dove "piccolo" non diminuisce la quantità del miracolo ma la rende esatta.

In questo libro di racconti, scritto da una lettrice di racconti, poi, ci sono altri piccoli miracoli, storie inventate e raccolte all'incrocio tra l'umano e il divino, in quel punto della strada, cioè, in cui le storie quotidiane appaiono eroiche, quelle eroiche sono naturali e il destino non è altro che una delle possibili variazioni del caso.

[...] A svelare l'intersezione basta un tradimento, subìto o inferto, da sé e dall'altro; tradisce chi non riesce o non vuole aderire alle circostanze.

La scrittura di Valeria Parrella ritorna al racconto e l'autrice tenta di riproporre il «piccolo miracolo» dello spazio ridotto della narrazione con dodici storie che descrivono il tradimento, ritenendo questa dimensione la più adatta al suo proposito: se tradire è processo veloce e rapido è l'incontro delle realtà diverse che lo determinano sovrapponendosi per pochi istanti, Parrella crede di fermare questo incrocio con un'istantanea di parole che, catturando il momento, le permetterà di consegnare al lettore la più nitida fra le immagini.

I protagonisti dei racconti hanno quasi sempre voce femminile – in prima e in terza persona – e il tradimento che attraversano è carnale, di consuetudini, di circostanze, di ruoli imposti dall'esterno, di sé stessi e, anche quando è subìto, si intravede nei personaggi una labile forma di consapevolezza che l'autrice prova a convertire in analisi.

In «Mamma» la protagonista, moglie e madre, contesta entrambi i ruoli opponendosi al marito che a quelli l'ha relegata - «Era successo tutto nello stesso giorno, il giorno in cui mio marito, l'artista, aveva preparato dei segnaposti per il pranzo su cui aveva scritto il nome di tutti, tranne il mio. O meglio: il mio segnaposto c'era, ma lui ci aveva scritto "Mamma". Ora, si capisce che se lo scrive un figlio, d'accordo, ma se lo scrive un marito»: la donna tradisce il marito e il tempo che passa smettendo di tingersi i capelli e finendo nelle braccia di un semisconosciuto giovanotto cui, nel momento di passione, quando lui la avverte che «Puoi dire solo tre parole», lei vorrebbe replicare usandone quattro – «Ma non l'ho trovata più: l'ultima non c'era più, era sepolta nella sabbia, da qualche parte lì intorno, così ne ho dette solo tre: "Potrei essere tua..."»; in «Piccoli miracoli» l'innamorata ha perso la passione che l'ha legata al suo amato – «Fu chiaro che ci saremmo messi assieme perché ci dicemmo per tutto il tempo che ci saremmo messi assieme, e perché scopavamo tutto il tempo. Scopavamo pure quando non ci vedevamo e stavamo a tante città di distanza, perché da quando avevamo scopato ci pensavamo sempre» – abbandonando la carnalità di «Cosa altro è una storia d'amore se non farsi cinquecento chilometri per una scopata?», Parrella festeggia la protagonista che ha elaborato la rottura: «Non so che fine abbia fatto, sono stata brava a perderlo negli anni, farne svanire le tracce, non c'è stato neppure bisogno di sostituirlo, solo accettare di vivere l'insuccesso». In «Passare» Franco deve eseguire l'autopsia su una donna, «sospirava perché il corpo che aveva davanti, composto nel rigore della morte, era la statua di marmo più bella che avesse mai visto» – «la sfiorò e decise che non si poteva incidere il marmo con il bisturi». La morta Fiorella passeggia nei sogni di chi l'ha conosciuta ed «era viva, apriva gli occhi blu, e le gambe, e si faceva fare l'amore»; tutti mantengono il segreto del sogno e Parrella ritiene tradimento non confessare la verità del desiderio - «Sofia era stata l'unica a toccarsi, da sveglia, senza sensi di colpa, senza orrore dopo che Fiorella in quel sogno le aveva leccato la fica. Però neppure lei lo disse a nessuno».

L'autrice insiste con la contrapposizione della dimensione femminile a quella maschile, credendo di rafforzare la prima indebolendo la seconda: in «Didone» la versione contemporanea della cartaginese abbandona Enea scrivendogli una lettera e dipingendolo uomo codardo – «La lettera sta per finire, Enea, come va? Ti posso vedere: ti alzi, ti destìni altrimenti, guardi l'orizzonte fuori dalla finestra, mediti un gin tonic, e pensi che quell'orizzonte è per te, sta lì per te, sta aspettando te. È tuo. È invece no, l'orizzonte è di chi lo raggiunge, non di chi rinuncia. È tu rinunci, Enea»: la Didone di Parrella subisce il tradimento dell'uomo che le preferisce la ragion di stato e l'autrice si affanna a presentarla forte e consapevole, ma il risultato è una donnetta isterica, che fonda la sua sicurezza sull'offesa al maschio – «Tu l'hai fatto per non scegliere, tu lo fai per rinunciare. Che di questo davvero sei già re incoronato d'oro: della rinuncia». In «Il premio» il vedovo Alessio assume la contadina Grazia come bambinaia di sua figlia Marta – e la sposerà per evitare maldicenze circa la loro convivenza: Grazia non è colta ed è sgraziata in mezzo alle signore ricche, ma «riusciva in quello che ad Alessio era negato per distrazione: sapeva guardare e ogni volta che si fermava su una parola di Marta, su un suo gesto, lei non vedeva solo la bambina, ma in quella forma con trecce e vestina alle ginocchia vedeva anche una ragazza e poi una donna».

La voce femminile resta fuori solo dal racconto «E allora?», dove il sindaco si fa sostituire da un comico che gli assomiglia e prova a vivere da comune cittadino e l'immagine poco convincente e tanto sdolcinata è

di un uomo che tradisce la serietà del suo ruolo: «Se c'è qualcosa me lo deve dire *la città*. Questa era l'unica sua certezza: il sindaco si fidava della sua città, per quanto assassina fosse.

E questo non è poco, la fiducia non è mai poco. Ogni tanto vedeva qualcosa che non andava. Spesso, per la verità, vedeva qualcosa che non andava, e pure da privato cittadino avrebbe alzato la voce: invece da sindaco aveva paura. Ma non era per il suo travestimento, no: da sindaco aveva paura. Questo era, non c'è altro da spiegare, la paura non si spiega: ti fermi e rinunci. E lui si fermava, e rinunciava».

Giunto alla fine della lettura, il lettore riprende in mano i vecchi racconti di *Mosca più balena* per guardare meglio alla scrittura dei nuovi: se le protagoniste invecchiando sono diventate più consapevoli, poco responsabile è rimasta la scrittura di Parrella che, abbandonata la dimensione dialettale dell'esordio, qui cammina in un gregge di frasi senza pretese e noiose perché sempre esageratamente pianeggianti e incapaci di conferire ritmo a quello che racconta – il lettore allora invoca Guappetella che almeno ricorderebbe a Didone che non si costruisce un impero sulle lagne e, ascoltate le sue pene d'amore, le consiglierebbe «Fatte mettere a casa 'nfaccia»; al cospetto dell'amante di «Compleanno» che crede ci sia «un segreto, negli amori clandestini, che resta segreto anche agli amanti stessi: ed è l'ingombro e la gloria dell'altra vita» oggi la scugnizza sentenzierebbe «E tu ti rovini per così poco? Ce ne sta pe' tutt'e ddue» e alla scrittura dei dodici racconti direbbe che questa volta non arriverà nessun suocero che «offrì il braccio» e «sussurrò: "Signora"».

Valeria Parrella, Piccoli miracoli e altri tradimenti, Feltrinelli

#### ALTRI PARERI

«È di una riflessiva gioia la prosa di Parrella. [...] Leggendo i testi di Parrella ci si rende conto quanto il racconto breve sia un genere nobilissimo perché la qualità della scrittura (nuda) è tutto e si lavora senza la rete di protezione della trama (il vestito del re). E poi, *Piccoli miracoli* sono la continuazione ideale di *Mosca più balena*, il libro d'esordio della scrittrice, sempre, libro dopo libro, in crescita.» Wlodek Goldkorn, «L'Espresso»

«[...] nessuno è tanto ostinato quanto Valeria Parrella nell'affermare che c'è bisogno di un altro libro di storie brevi. Questa ostinazione è motivata, ancora più per noi che per lei, dalla lucentezza dei racconti, dalla nitidezza con cui tratteggia in poche pagine storie che, come richiede il genere, lascino fuori molte informazioni e tengano dentro solo quelle che servono; nessuno probabilmente è capace quanto lei di far vedere tutto quello che non c'è.»

Francesco Piccolo, «la Repubblica»

# Ginsto qualche parola

a cura della redazione

Alle tre e tredici di notte Shy si mette in spalla uno zaino pieno di pietre e abbandona Last Chance, un collegio per «badly behaved boys in the middle of bumblefuck nowhere». La meta è lo stagno delle anatre della scuola. Cosa ci va a fare nel «bluey still nothingness» quest'adolescente intrattabile, arrabbiato col mondo, con un curriculum di trasgressioni da lasciare allibiti? Nel breve tragitto, la testa di Shy è un gorgo di voci e ricordi - «sense-jumbled memories» –, un inferno di litigi familiari, esercizi terapeutici, racconti dei compagni «very disturbed», rimproveri perfidi – «Admit you love the drama, Shy», «Shy likes to self-sabotage» - con il sottofondo della consolatoria drum and bass - «it promises, and it delivers. He's secure in the sound».

Ondeggia il virtuoso espressionismo di Max Porter in questo polifonico monologo interiore, manca però, e dispiace, la poesia del suo incantevole esordio *Il dolore è una cosa con le piume*.

Max Porter Shy
Faber





«Selvatico» e «incolto» recidono il laccio mortale con il presente-futuro; raffreddano l'evoluzione a tutti i costi, sfracellano il precipizio precipitandolo; rallentano l'assalto all'autocolonizzazione (uguale esclusione), che è vile impadronimento. Non c'è bisogno di addomesticare e di sancire confini umani. Bastano piccoli giacigli. «Il selvatico, l'incolto, non è il caos: è la vita che si organizza, [...] che rinasce continuamente nei dintorni di quell'organizzazione che chiamiamo "cultura"». L'incolto ha memoria e rispetto. È manifesta rigenerazione.

Dovremmo scoltivare il nostro *brainframe*, sembra dirci Favole: «La civiltà richiede sempre qualche barbaro che funga da contraltare». Selvatico non si oppone a civilizzato. «Incontrollato» è cosa buona in natura: vuol dire «non sorvegliato», liberato. Cosa ce ne faremo della wilderness senza umani? Meglio scendere – questo è Lakoff – dalla metafora mortificata e scoltivarci per inselvatichirci – incolti e più puri.

Adriano Favole *La via selvatica* Laterza