

retabloid

ottobre 2024



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2024

«I libri ti cambiano. Sono come una resa dei conti.»
Antonio Moresco

Il copyright degli Atomi, del racconto, degli
articoli e delle foto appartiene agli autori.
Gli Atomi delle pp 7-10 sono i selezionati della
call #17 – Modificazione. Il racconto di p. 11
è il vincitore di 8x8, just one night 2024.
La foto di copertina è di Oblique.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Gli Atomi

Pietro Bocca, <i>Mayday</i>	7
Lucia Cherubini, <i>Brandelli</i>	8
Marcello Guardo, <i>Piccolo futuro</i>	9
Sonia Lisco, <i>Di noi cosa resta</i>	10

Il racconto

Marta Fornasiero, <i>Enrosadira</i>	11
-------------------------------------	----

Gli articoli

# <i>Famiglia e legami</i>	
Massimo Marino, «Corriere di Bologna», 3 ottobre 2024	13
# <i>Il marketing fa bene ai libri?</i>	
Davide Coppo, «Rivista Studio», 3 ottobre 2024	15
# <i>A Belfast si parla irlandese</i>	
Patrick van Ijendoorn, «Internazionale», 4 ottobre 2024	18
# <i>«Un'altra versione di me stesso scrive i miei libri.»</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura», 6 ottobre 2024	22
# <i>Calasso e l'uomo senza il sacro, eterno turista</i>	
Luigino Bruni, «Avvenire», 7 ottobre 2024	26
# <i>Perché non possiamo non dirci coreani: dietro il premio Nobel di Han Kang</i>	
Matteo Moca, «Domani», 10 ottobre 2024	29

# <i>Benvenuti in Corea del Nobel</i>	
Elena Stancanelli, «la Repubblica», 11 ottobre 2024	31
# <i>Iovenitti: «Un classico esportato dalla Corea».</i>	
Giulio D'Antona, «La Stampa», 11 ottobre 2024	33
# <i>Silenzi e piccole fortezze, il Nobel Han Kang e la sua traduttrice aquilana Lia Iovenitti</i>	
Alessio Ludovici, laquilablog.it, 12 ottobre 2024	34
# <i>Tutte le storie sono storie d'amore</i>	
Antonio D'Orrico, «Finzioni», 12 ottobre 2024	36
# <i>«Mi piacerebbe far commuovere anche le stelle.»</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson», 13 ottobre 2024	44
# <i>Traduttrici invisibili</i>	
Franco Nasi, «doppiozero», 16 ottobre 2024	48
# <i>Vette di cristallo. La scalata verso l'indipendenza</i>	
Sarah Barberis, «d», 19 ottobre 2024	52
# <i>Impegnata e progressista, la nuova estetica del romanzo antifascista</i>	
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 19 ottobre 2024	54
# <i>Come esportare la letteratura romana grazie ai traduttori</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 24 ottobre 2024	57
# <i>Octavia Butler: impara o muori</i>	
Nicoletta Vallorani, «doppiozero», 24 ottobre 2024	59
# <i>Amico mio, ottimista riluttante</i>	
Claudio Magris, «Corriere della Sera», 26 ottobre 2024	64

# <i>Quello che dobbiamo a Angela Carter</i> Giuliana Misserville, «il manifesto», 27 ottobre 2024	66
# <i>Vivere al tempo dei Troubles</i> Stefano Friani, «Robinson», 27 ottobre 2024	69
# <i>Dentro l'America tra realtà e visione</i> Guido Caldiron, «Robinson», il manifesto», 29 ottobre 2024	71
Lo sfuggito # « <i>We all read like hell!</i> » <i>How Ireland became the world's literary powerhouse</i> Kate McCusker, «The Guardian», 20 agosto 2024	74
Esordiaro/confermario a cura di Lavinia Bleve	77
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	84

Pietro Bocca

Mayday

Chiederò a tutti dove finisce l'ombra degli aerei.

Poi vorrò sapere quanto dista la fusoliera dal livello del mare, mentre plana inclinata, di fronte al corridoio verde che dal giardino porta in casa tua. Controllerò se sulla fisionomia del volo e sulle traiettorie incidano il *narrow body* di un Boeing 757-300, il *regional* di un Bombardier Crj-1000; se è cosa comune che un corpo volante possa coprire il sole, a una certa angolazione. Mi informerò sull'inquinamento acustico dell'atterraggio. A occhio nudo, dalla finestra della tua stanza. In seguito acquisterò un biglietto per un volo di linea, noleggerò una macchina per raggiungere un'altra città, più a nord, per atterrare nel verso giusto – per calibrare la mia ombra su di te. Lascerò il serbatoio dell'auto pieno, come da istruzioni, e in quella città mi imbarcherò dentro un corpo metallico, l'ennesimo guscio, diretto prima verso il cielo e poi, nella parabola più comune delle cose, verso il terreno, in corrispondenza dell'aeroporto poco distante da qui; qui dove adesso un motore ci sorvola planando, e ci sorprende in una foto di classe alle spalle, la mia schiena sommata alle schiene dei tuoi nipoti, di Serena, dei tuoi figli – io, come Antonio e Laura. Degli altri nipoti che non hai conosciuto.

Di te rimane l'acacia saligna che hai piantato nel giardino. Siamo davanti al vialetto: le bouganville sono morte, ora questa è casa di Antonio, d'estate l'affitta. Dice che ospita inglesi e tedeschi, e che prendono il sole in giardino; intanto la nostra foto di classe trema per la ruspa. Le tue radici hanno sollevato il cemento, chiamano il Comune per sradicarti, provano a picconare le tue estensioni biologiche, dopo averti spogliata e abbattuta con metodo. A mezzogiorno hanno concluso il lavoro; gli operai vanno via col cammino pesante.

Laura si volta e si copre dal sole, con lo sguardo cerca Serena.

«A settembre potremmo tornare.»

Serena annuisce, è finita. Bacio Laura e saluto Antonio, con tutta la famiglia. Poi ciascuno si mette in viaggio, il vialetto si svuota – e si libera ovunque un odore d'incendio.

Pietro Bocca (Milano, 1998) è critico dei media e storyeditor. In passato ha collaborato con alcune case di produzione televisiva di Roma. Ha pubblicato racconti e articoli per riviste letterarie tra cui «Malgrado le Mosche» e «micorrize». Oggi collabora stabilmente con «layOut magazine» e lavora presso Wildside.

Lucia Cherubini

Brandelli

Dai miei nonni la spezzatura del maiale si faceva in inverno, poco prima del mio compleanno. La festa cominciava con due spari; i lavori duravano tutto il giorno e a sera, sul tavolo, non restava altro che una manciata di pezzi. Mi ricordavo bene i maiali da vivi, perché sgattaiolavo spesso dietro casa per affacciarmi sul loro recinto; non potevo avvicinarmi troppo perché il nonno diceva che un maiale mangia qualsiasi cosa, se può mangia anche una persona. Sul greppo era cresciuto un fico storto che allungava i rami fino a terra: i frutti mi incollavano le mani di lattice, li stringevo nel palmo sudato e gridavo *Ninooooo!* con tutta la voce che avevo. Sentivo i tonfi dei fichi nel fango, poi i maiali arrivavano grufolando allegri e io squittivo di gioia e terrore. Che le cose morte non somigliassero a quelle vive l'avrei capito per davvero a dieci anni, al funerale dello zio Azelio. Se ne andò in silenzio esattamente come aveva trascorso gli ultimi vent'anni, non gli cadde nemmeno il bastone. Eppure quando mi allungai a guardare dentro la bara dissi ma questo è il morto sbagliato. Sembrava si fosse sgonfiato, navigava nel vestito scuro come se ci fosse finito per caso, anche le scarpe erano troppo grandi. Poi vidi le orecchie: era come se gli avessero attaccato quelle di un altro, due morbidi pampani di vite che si staccavano da un acino rugoso. Mi tornarono in mente quelle dei maiali, che sventolavano sui testoni mentre si avventavano sui fichi, poi quel che restava sul tavolo dei nonni. Brandelli di vita senza senso.

Lucia Cherubini è nata in provincia di Siena, la città in cui vive e studia da dieci anni. Dopo la laurea in Medicina si è specializzata in Psichiatria, al momento sta concludendo la formazione in Psicoterapia familiare.

Marcello Guardo

Piccolo futuro

«Siamo uomini.»

Ce lo diciamo all'ombra, quando il sentiero ci offre tregua dal caldo. Soffiamo le parole attraverso il respiro e ridiamo con la lingua pensando a un passato, uno dei tanti che non abbiamo vissuto insieme.

D'estate abbiamo sfidato le onde del mare con la forza delle nostre gambette; ci siamo arrampicati in pizzo a uno scoglio afferrando i granchi con i piedi; mi sono aggrappato alle tue ossa per non cadere in acqua, oppure sono caduto, ma stretto a te.

Ci siamo toccati le vene, ci siamo graffiati, infamati; sono morto ammazzato per nascere a te gemello, cambiando forma per viverti a fianco, anche se poco.

Ho confrontato le mie ferite con le tue; ne ho studiate le forme per leggermi sulla tua pelle; ho riso sotto le lacrime, ubriaco per la spuma sui nostri palmi bruciati.

Usciamo dall'ombra per riprendere il cammino. Non faremmo un passo senza tenerci la mano; ma dopo tanta strada, non arriveremo mai insieme. Vorrei staccarmi da te, andare via da solo, non badare agli occhi pieni di sale, al sudore sulle ciglia. Mi dico che sei solo carne, ma non ho il coraggio di morderti.

Alla sera mi parli come si parla a un uomo; mi chiedi dove siamo, impaurito, senza pudori. Non ho risposte nella mia bocca; solo un piccolo futuro nascosto, un bosco al lato del sentiero. Saremo bambini insieme, amico mio. Ci ameremo disordinatamente. Getteremo tutto a terra e poi, per gioco, andremo a riprenderlo gattoni.

Marcello Guardo (1996) è palermitano di nascita, figlio illegittimo dell'Etna. Nel 2019 si laurea in Scienze della comunicazione all'Università di Catania. Dopo essersi formato alla Scuola Holden, diventa sceneggiatore per Biennale Architettura 2022. Ha pubblicato su «Voce del Verbo». È autore al montaggio per un noto programma televisivo a Milano. Sta per terminare il suo primo romanzo.

Sonia Lisco

Di noi cosa resta

Mery ci dà la notizia dopo il turno del pranzo, mentre laviamo i piatti. Alina brucia sempre le cipolle e a noi tocca raschiare, con la radio accesa che elenca gli incidenti sulla A4. Mery si dispera senza piangere, come fanno le donne adulte. Viveva con Anna in un tugurio pieno di muffa e candele: d'estate ci aprivano la porta mezze nude e noi portavamo vino acidulo, formaggio e grissini. Leggevamo gli oroscopi senza crederci, ma poi calcolavamo gli ascendenti. Era la mattina del primo dell'anno e indicavano il cartello CEDESI ATTIVITÀ sulla vetrina del bar sotto casa, stringendosi le mani gelate. Abbiamo firmato il contratto ubriache di sambuca e chicchi di caffè. Abbiamo comprato quattro salopette uguali, per dipingere le pareti come nei film, e all'inaugurazione offrivamo tequila agli sconosciuti. Uno di questi ha infilato la lingua nel cuore di Anna e ogni sera veniva al bar solo per vederla ridere di nascosto. Fumavamo in cucina, con le spalle pesanti di sonno, e l'odore delle sigarette si mischiava all'arancia per gli aperitivi; mentre gli occhi di Anna diventavano piccoli come bacche mature e il suo piercing al labbro spariva. Poi il biglietto diceva: mi prendo una pausa, e Mery contava i capelli bianchi sulla sua frangetta corta. Siamo rimaste in tre, con i doppi turni per coprire le spese, i giorni di chiusura ridotti a zero, come la nostra fame, stregate dal potere saziante delle patatine. Mery gratta via le cipolle: di noi cosa resta, chiede senza voce, e noi significa lei e significa Anna, e le nostre salopette lise dai lavaggi a sessanta gradi. Anna non esce più la sera; la scritta sul bastoncino dice «incinta» e non serve che torni: Luca vuole che venda la sua quota e al resto ci penserà lui. Mery impasta i ricordi insieme al sapone e alle croste di olio. Restano sul fondo, ostinate e scure.

Le lascia in ammollo, poi gira la chiave: oggi chiudiamo prima, e forse anche domani.

Sonia Maria Lisco (Bari, 1994), dopo aver studiato in Germania e Danimarca, ha conseguito un dottorato di ricerca in Filosofia a Padova, dove attualmente vive e conduce un laboratorio di pratiche filosofiche per persone adulte. È ricercatrice indipendente e consulente in ambito bibliometrico.

Marta Fornasiero

Enrosadira

editing di Flavia Vadrucci

Sono partito dalla pianura tre giorni fa, era ancora buio. Superato il bacino artificiale di Pontesei mi ha accolto l'alba: l'umidità del fondovalle non era ancora risalita e il gruppo del Bosconero si stagliava nel cielo terso. Oltre i faggeti e i boschi di conifere, la vegetazione si diradava e con lei l'unico riparo dal sole di agosto.

Ora, nonostante sia mezzogiorno, non smetto di tremare. Dal sentiero rimasto in alto arrivano improvvise delle voci. Mi scortico la gola cercando di attirare l'attenzione, ma le mie grida non riescono a superare il balzo di roccia: il vento le respinge, i muschi le assorbono.

La montagna non fa preferenze: ha ingoiato il mio amico Raul, esperto alpinista, caduto per cento metri dalla parete della Tofana di Rozes; la moglie del panettiere di Dont, scivolata nel torrente Maè mentre andava a funghi; il vecchio Virginio, di ritorno dal cimitero di Damos, vicino al ponte di Rualan.

Io sono rimasto bloccato su questo terrazzamento, dove i pensieri si inseguono in tondo come corvi. Il loro gracchiare mi risveglia dall'ennesimo torpore a cui mi sono abbandonato. Quando mi riprendo, la luce è strisciata silenziosa su nuovi costoni. Ho i dorsi delle mani lacerati, la camicia strappata e non trovo il cellulare. Se non avessi avuto lo zaino, mi sarei spaccato la schiena. Ho razionato da subito l'acqua e il cibo, ma ora sono finiti: prima la frutta fresca, per ultime le mandorle. Scavando a fondo nella tasca sul cinturone lombare, ho trovato una bustina di sali minerali, un residuo di cioccolato e anche le caramelle per il mal di gola. Non ho lasciato nulla. Due giorni fa ho fissato la cerata ai rami di due arbusti vicini: la rugiada che ho raccolto non basta che a bagnarmi le labbra, non so se sarà sufficiente per arrivare a domani.

Il sole ha cambiato ancora posizione e illumina una lama che non avevo mai visto, una fessura, un gruppo di camosci che si inerpicano sulla roccia nuda. In lontananza le pale di un elicottero fanno vibrare l'aria. Dovrei disporre alcuni di questi massi chiari in modo da creare un segno riconoscibile dall'alto, ma non riesco nemmeno a spostarmi per pisciare. La gamba mi fa troppo male. Non ho il coraggio di controllare se l'osso è a vista: finché è coperto dalla tela è protetto dalle infezioni, o almeno spero. In attesa dei soccorsi, ho improvvisato una steccatura con i bastoncini da trekking e due strisce di tessuto. Stanotte ho ingoiato a secco le ultime due pastiglie di ibuprofene. Voglio solo un po' di tregua dai dolori che mi trafiggono tutto il corpo, macinato dai sassi e dai rami contro cui ho sbattuto più volte mentre rotolavo giù. Mi ha trattenuto un albero tutto storto e rinsecchito, e inizio a maledire le sue radici robuste.

La montagna, quando è generosa, restituisce i corpi, più spesso li custodisce, coprendoli di pietre o rami, nascondendoli nel sottobosco o, in quota, tra i ginepri e i pini mughi. Alcuni vengono trovati dopo settimane, altri rimangono lì, concime per genziane e crochi.

Prima ho visto Teresa. Quando nostra figlia era piccola, le raccontavo che le anguane invidiose avevano preso la mamma con loro nel profondo del bosco. È lei che colora le nostre Dolomiti di rosa, aggiungevo, per dirti quanto ti vuole bene. Allora mi credeva: aspettavamo insieme l'*enrosadira* tenendoci per mano. Adesso sa che le vette che all'alba e al tramonto si accendono di rosso e viola non sono altro che un effetto ottico.

La gamba si è gonfiata, devo strappare la stoffa. Quando vedo le schegge bianche, il sangue rappreso, la pelle tesa e trasparente come budello di maiale, vomito. Il vento allontana il fetore. L'ansia che ero riuscito a tenere a bada mi azzanna alla gola. Quanto potrò resistere? Apro la camicia per favorire il respiro e le dita incontrano la catena d'oro a maglie strette con appesa la sua fede.

È sera. Tutto si fa rosa ancora una volta: le cime, le nevi perenni. Vorrei che fosse un messaggero di Teresa. La notte qui è così silenziosa che puoi sentire i pochi fili d'erba crescere, le stelle stridere, le tue cellule morire. Se mia figlia fosse qui, se potessi parlarle un'ultima volta, sarei finalmente in grado di dirle cosa è successo davvero otto anni fa.

Quel giorno avevamo attraversato il bosco di larici fino alla forcella delle Sasse, tra ghiaioni di dolomia e prati scoscesi. A mia moglie piacevano i rododendri, le rose di montagna; non era mai stanca di indicarmeli, di fotografarli. Arrivati a una cengia, ci capitò quello che chi frequenta la montagna dovrebbe mettere in conto. Mentre la aiutavo a superare un passaggio più esposto, il terreno sotto di lei aveva ceduto ed era rimasta appesa alla mia mano. Sdraiato con le punte rinforzate degli scarponi conficcate nel suolo, le urlavo di restare aggrappata, di cercare un appiglio. Il vuoto, però, ci reclamava entrambi.

Ho l'anello stretto nel pugno. Ricordo il giorno in cui gliel'ho messo al dito e quello in cui gliel'ho tolto. *Per sempre*, avevamo fatto incidere all'interno, ma otto anni fa non ho avuto il coraggio di seguirla.

Si è fatto buio e cerco di tenermi riparato dalle raffiche improvvise. Ho posato la testa su un cuscino di muschio e osservo le nuvole aprirsi, le stelle accendersi. Quando individuo la Via Lattea, mi prende un sonno infestato di ricordi.

La sogno di nuovo. Il tempo sembra sospeso. Eccola, ancora giovane, gli occhi un lago alpino colmo di riflessi verdeazzurri. Sei tu? Sento il profumo della sua pelle, il suo alito sull'orecchio, un calore che scioglie qualcosa che avevo dentro. Teresa scuote la testa, perde consistenza, si fa di neve, il vento spinge i minuscoli cristalli verso di me.

Mi sveglio con un sorriso storto sul viso bruciato dal sole. Sono solo un lichene, ormai. Un elicottero sorvola questa parte di montagna. Il rumore delle pale si avvicina, diventa sempre più assordante. I due anelli riuniti riflettono la luce mentre li tengo sollevati davanti al viso: potrei usare i bagliori dell'oro per segnalare la mia posizione, invece mi rannicchio sotto i rami come un animale selvatico. L'elicottero piega di lato, va verso il Pelmo; non tornerà.

Devo solo accettare di passare oltre. Dopo tanti sentieri, albe e inverni, la morte non mi spaventa più: questa volta non mi salverò.

Massimo Marino

Famiglia e legami

«Corriere di Bologna», 3 ottobre 2024

Intervista a Ena Marchi, curatrice delle opere di Georges Simenon per Adelphi. «Non è un vero scrittore di gialli. Era considerato torbido.»

Da quasi 35 anni Ena Marchi cura le edizioni di Simenon per la casa editrice Adelphi. In concomitanza con l'uscita di *Malempin* (Adelphi, traduzione di Francesco Tatò), un *roman dur*, come chiamò le sue storie senza Maigret l'autore belga, veri e propri noir che scandagliano, scorticano, il comportamento e l'animo umani fino a mostrarli «nudi», domani sarà a Carpi per la Festa del Racconto. Dialogando con lo scrittore e critico argentino Pablo Maurette, parlerà del fenomeno Simenon, autore di centinaia di opere, con un bilancio di oltre settecento milioni di copie vendute.

Di cosa discuterete?

Di molte cose. Simenon è un universo sterminato. Sicuramente ricorderemo come sia stato percepito, sia in Italia sia nei paesi di lingua spagnola; di quanto sia difficile tradurlo, nonostante la sua sembri una scrittura semplice, lineare, che bisogna stare attenti a non rendere troppo letteraria. Un argomento sarà il suo rapporto con gli editori...

Ci spiega?

Era molto vigile, oculato. Ci teneva a vedere i conti, a controllare le tirature. Rompe con Gallimard perché l'editore gli obietta che il mercato non riesce ad assorbire quattro-cinque romanzi all'anno. Rifiuta una prima proposta italiana, alla fine degli anni

Venti, perché riguarda solo alcuni titoli, mentre lui cerca un «contratto quadro», un impegno per tutte le opere. Arriva da Mondadori negli anni Trenta e ci rimane per cinquanta anni.

Come viene accolto da noi?

Non in modo entusiastico. Non è un vero scrittore di gialli. I suoi romanzi nel ventennio fascista sono invisibili alla censura: troppe allusioni sessuali, troppi delitti e suicidi. Era considerato «torbido». Nel Dopoguerra, tra letteratura postresistenziale e avanguardie, è difficile imporsi per un narratore puro come lui. Con il successo dei Maigret della Rai con Gino Cervi i suoi romanzi sono dimenticati.

Quando riacquista il posto centrale nella narrativa del Novecento che oggi ha?

Quando Simenon decide, negli anni Ottanta, di lasciare Mondadori e accetta la proposta di Roberto Calasso di passare a Adelphi. Sono tempi nei quali cadono i muri tra letteratura alta e bassa e si recupera la narratività. La critica lo scopre con romanzi quali *La neve era sporca* o *L'uomo che guardava passare i treni*. I lettori vengono letteralmente catturati.

All'inizio pubblicate solo i «romans durs». E Maigret?
Maigret arriva quasi dieci anni dopo ed è subito un

grande successo, anche grazie alla cura editoriale, con copertine con immagini di grandi fotografi coevi agli anni in cui è ambientata la storia.

C'è qualche intellettuale che sdogana Simenon?

Goffredo Parise si chiede: ma dove eravamo che non ci siamo accorti di quanto grande era questo scrittore? Goffredo Fofi contribuisce. Ma sono soprattutto i lettori a decretarne la «rinascita».

I Maigret avete finito di pubblicarli. Ora, a fianco ai «romans durs», state mandando in libreria i racconti.

Simenon ha inventato molti investigatori seriali. Pensava che con personaggi definiti, che ritornano, si risparmiasse tempo. Una delle prossime uscite nella serie «gialla» avrà per protagonista un giudice investigatore».

In «Malempin» il dottore protagonista, al capezzale del figlio malato, ripercorre il proprio passato.

«Simenon ha inventato molti investigatori seriali. Pensava che con personaggi definiti, che ritornano, si risparmiasse tempo.»

Malempin Simenon lo amava: è incentrato su un rapporto padre figlio al presente, a Parigi, e proiettato nel passato di Malempin, in un paesino di provincia. C'è una madre terribile. Il personaggio e l'autore si rispecchiano nella propria infanzia. Malempin scrive, al capezzale del figlio, ricorda, apre finestre di memoria.

La famiglia resta uno degli scenari preferiti di questo autore.

La famiglia per lui è il luogo dove si sviluppano tensioni, rancori, odi, fratture, mai ricomposti. Simenon è quasi un antropologo della famiglia borghese.



Davide Coppo

Il marketing fa bene ai libri?

«Rivista Studio», 3 ottobre 2024



Dallo hype per Sally Rooney ai book club di vip e moda al lancio di nuove case editrici, domande e risposte sulla promozione della letteratura

È passata una settimana dall'uscita, in Inghilterra e negli Stati Uniti, di *Intermezzo*, il quarto romanzo di Sally Rooney, e anche in Italia ci siamo detti che **non avevamo mai visto** un'attesa così tesa e spasmodica per un libro di «literary fiction», come si dice nell'ambiente (vale a dire: non stiamo qui considerando la saga di Harry Potter). I nostri feed di Instagram, per diversi giorni, sono stati invasi (e forse anche fuori dalla piccola bolla di lettrici e lettori forti) da foto e video della copertina del libro, e diverse librerie italiane hanno ordinato e distribuito l'edizione originale, in attesa di quella italiana – che uscirà il 12 novembre, per Einaudi. Le librerie Waterstones, in Inghilterra, hanno fatto delle vere e proprie veglie, una cosa un po' religiosa, il giorno precedente all'uscita, e a una di queste ha partecipato Rooney stessa tipo santone, che ha letto in anteprima dei passi del romanzo.

In quei giorni è uscito un **articolo**, su «Esquire Us», intitolato *Are You Cool Enough for the Latest Sally Rooney Novel?* e che ho visto girare molto. Nell'articolo si leggono le parole di Sheila O'Shea, di ruolo director of publicity and marketing per Farrar, Straus and Giroux, l'editore americano di Rooney, che dice: «Non abbiamo mai fatto una cosa del genere». Intende, soprattutto, l'invio di ben 2500 copie gratuite a giornalisti e influencer, o book influencer, e personalità che avrebbero potuto amplificare per bene, tramite

diversi canali, la promozione del libro. Chi è abituato ai numeri dell'editoria italiana ha deglutito con fatica: 2500 copie gratuite sono un numero enorme. Nelle Instagram Stories o nei video TikTok delle librerie Waterstones vedevamo, poi, anche magliette bianche e blu, come la copertina dell'edizione Uk di Faber and Faber, e le immancabili tote bag. Un merch raro per un libro letterario (e di una letteratura considerata alta), che però non ha superato in quantità quello utilizzato per il libro precedente di Rooney, *Dove sei, mondo bello?*, uscito nel settembre del 2021.

In quell'occasione, negli Stati Uniti, vennero preparate non soltanto le tote bag del libro, ma anche un *bucket hat* («cappello da pescatore»), un ombrello, e perfino un carretto (un'Apecar, per la precisione) cosponsorizzato dalla newsletter AirMail che vendeva libri e tutto il resto del materiale promozionale. La versione premium di questo Rooney-kit veniva consegnata ai più meritevoli tra gli influencer in un cofanetto di cartone anche quello tutto a tema copertina-di-Rooney (non vorrei scordare: dentro c'erano anche cartoline e matite). Anche per un altro libro molto spinto, ovvero *L'ospite* di Emma Cline, l'editore Random House Books, nel maggio 2021, preparò un lancio in grande stile. Quindi non solo le solite copie staffetta (spedite prima dell'uscita ufficiale) ma anche una confezione

di crema solare, un paio di biscotti della panetteria Tate's Bake Shop, e un paio di occhiali da sole coordinati con la copertina. Tutta questa roba, naturalmente, era a tema con la trama.

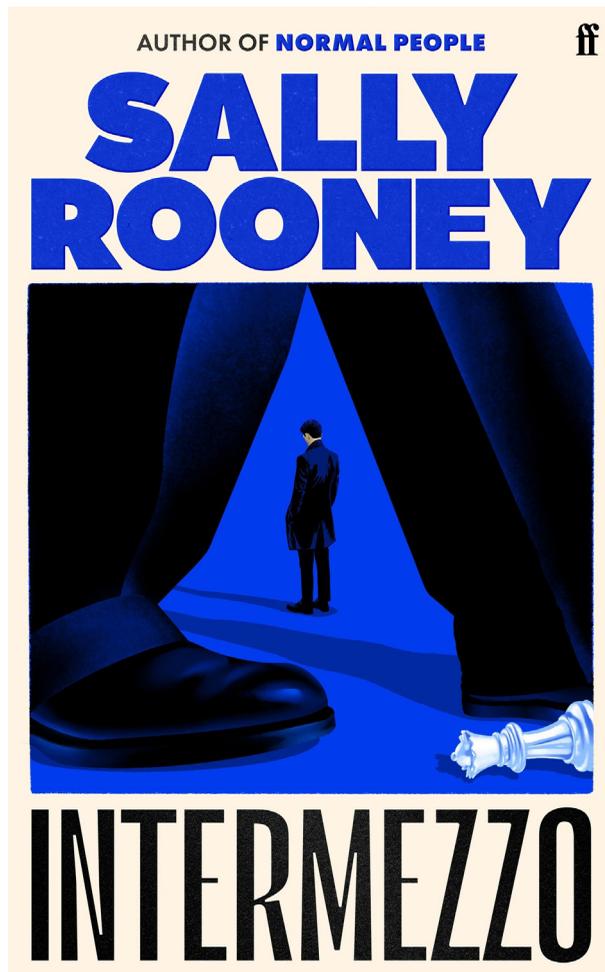
In Italia, per fare un paragone, abbiamo ricevuto, noi a «Rivista Studio» oltre a diverse altre persone, una bella scatola per raccontare e celebrare la nascita di **Mercurio Books**, un nuovo editore che stiamo apprezzando molto per l'originalità del catalogo (qui una recensione di *Alla gola*, di Henry Hoke, nei nostri libri del mese): c'era una copia staffetta di *Vorrei essere qui* di M. John Harrison, una tote bag, una piccola torcia personalizzata, un quaderno per gli appunti e una matita, tutto molto nero e molto

dark, in linea con l'estetica di Mercurio. È un caso un po' diverso, rispetto a quelli di Rooney e Cline: in questo caso si sponsorizzava la nascita di una casa editrice, e non di un singolo libro.

Quali sono i pro, e quali i contro di questa «commodification» del libro? Sempre in quell'articolo citato poco sopra di «Esquire» si legge il principale rischio di queste operazioni: «Un libro che diventa virale contribuisce a un problema crescente nel mondo dell'editoria libraria: un piccolo gruppo di nuovi titoli dominano le classifiche, conducendoci su una china scivolosa che porta a una monocultura». E in un pezzo proprio uscito per AirMail nel 2023, lo scrittore Louis Cheslaw diceva che «oggi più che mai, le persone stanno comprando gli stessi – pochi – libri». Naturalmente, il problema è che pochissimi libri riescono a ottenere il trattamento «premium» che Rooney o Cline hanno avuto, in termini di promozione pubblicitaria e di marketing.

Negli ultimi anni sono anche aumentati moltissimo i Celebrity Book Club, cioè club del libro promossi da persone con un enorme seguito di pubblico. Non parlo di quello di Oprah Winfrey, ormai veterano, ma per esempio di quello di Reese Witherspoon, e di Belletrist di Emma Roberts, ma anche di Service95 di Dua Lipa, di cui sono fedele lettore. Qui la domanda si ribalta: quanto fa status per queste celebrità, mostrare di essere interessate ai libri? È posizionante per loro, o per il loro pubblico? Lascio la domanda aperta, ma non lo è davvero. Non per snobismo: sono convinto che Dua Lipa sia una grande lettrice, ma non occorre un qualcosa in più, per organizzare un book club? Se dovessi organizzare un club del cucito (dico cucito perché sto prendendo lezioni in queste settimane), mi dico, penso che dovrei conoscere qualcosa in più del punto dritto e del punto a zigzag. Ugualmente con un club della geografia: non dovrei essere un esperto viaggiatore, oppure esploratore?

Per quanto riguarda l'Italia, durante l'ultima Design Week a Milano ricordiamo il grande successo del **Miu Miu Literary Club**: due giornate per parlare di libri al Circolo Filologico, con diverse autrici italiane



e internazionali (Jhumpa Lahiri, Sheila Heti, Claudia Durastanti, Viola Di Grado, per dirne quattro) e un programma di letture, performance e tavole rotonde su due autrici del passato: Alba de Céspedes e Sibilla Aleramo. Il momento letterario, voluto fortemente da Miuccia Prada, è stato curato dalla scrittrice Olga Campofreda, e ha attirato centinaia di partecipanti in lunghissime code anche lungo le vie del centro di Milano. Per parlarne ho contattato Campofreda, che ha spiegato: «Un obiettivo interessante che ha raggiunto il Miu Miu Literary Club, e che era è stato specificatamente richiesto dalla signora Prada, è stato quello di creare uno spazio di conversazione e di confronto a partire dai libri. La creazione di questo spazio di pensiero, che rifletteva su argomenti come l'identità femminile e la creatività nel mondo delle donne, era volto a prendere atto di un'identità femminile che sta cambiando. Quello spazio, del Miu Miu Literary Club, è stato molto utile: ha rallentato la velocità delle informazioni per creare un passo più lento, quello del confronto e della conversazione, del pensiero critico. È stato fatto qualcosa di molto più profondo della semplice feticizzazione dell'oggetto-libro».

Quello della feticizzazione è un argomento che aveva sollevato curiosità e molte polemiche nell'aprile 2022, dopo la pubblicazione di un [articolo](#) del «New York Times» intitolato *Searching for the Notorious Celebrity Book Stylist*. Era dedicato a questa nuova figura, il book stylist appunto, ovvero colui o colei che sceglie i titoli con cui vip o influencer che vogliono «bookwasharsi» (?) farebbero bene a farsi vedere in giro. Campofreda, a proposito, dice: «Uno dei lati negativi di questo processo è quello di trasformare il libro in un oggetto, e questo conduce a degli atteggiamenti di *performative reading*. Quindi non tanto la lettura e l'assimilazione di concetti, quanto semplicemente il mostrare il libro come un tempo si faceva con i vinili, che si compravano per esporli e per moda, senza magari possedere nemmeno il giradischi. Mi sembra che oggi stia succedendo la stessa cosa con l'oggetto-libro».

C'è un ma: «Dall'altro lato bisogna però pensare che esiste un atteggiamento, fuori dalla bolla dei lettori forti, di inibizione o imbarazzo, per chi non è cresciuto abituato a essere circondato da libri. Spesso non ci si avvicina alla lettura perché non ci si sente a proprio agio, e credo che rendere un libro trendy in qualche modo possa aiutare ad avvicinarsi alla lettura come attività, non solo come performance». È d'accordo anche Carlotta Sanzogni, che cura la comunicazione del Libraccio e possiamo definire book influencer oltre che fondatrice del book club Zero Sbatti: «È un buon segnale vedere un libro trattato come un prodotto, cosa che facciamo fatica a fare, soprattutto quando a quel libro vogliamo riconoscere un valore letterario. In Italia i numeri sono talmente bassi, quelli relativi alla lettura e all'acquisto dei libri, che è tutto buono. Il marketing, anche su un titolo solo, può avvicinare dei lettori deboli a un mondo che spesso ancora spaventa». Portare i libri fuori dalle librerie, insomma: è un'operazione interessante, ed è un'altra cosa che aveva fatto proprio Miu Miu nell'estate del 2024: il 7 e l'8 giugno, in diverse città del mondo, aveva affittato delle edicole per distribuire gratuitamente dei libri. Nel caso di Milano, presso l'Edicola Milano di via dei Giardini, si potevano prendere *Una donna* di Sibilla Aleramo, *Persuasione* di Jane Austen e *Quarant'anni proibito* di Alba de Céspedes.

Un'ultima recente operazione interessante, segnale di un marketing che si può impostare tutto sui libri e sul loro contenuto e meno su magliette e cappellini, è *Il libro dei libri Ne/oN*. Un'antologia di 448 pagine con i primi capitoli di tutte le uscite del 2024 del nuovo imprint di Edizioni e/o dedicato alla narrativa fantastica e di genere. È stato distribuito come omaggio al Salone del libro di Torino, ha creato un grande entusiasmo e lunghe code allo stand dell'editore (e su NetGalley). A settembre è stato annunciato il nuovo *Libro dei libri Ne/oN 2025*. Ci sono molti modi, di fare marketing con i libri. L'obiettivo di chiunque, però, dovrebbe essere la diffusione, o detta in modo meno elegante: vendere. In questo senso, la speranza è che si sia appena iniziato.

Patrick van Ijzendoorn

A Belfast si parla irlandese

«Internazionale», 4 ottobre 2024

Corsi gratuiti, film e canzoni in lingua celtica, e una rinnovata attenzione istituzionale. In Irlanda del Nord il gaelico sta vivendo un'inattesa rinascita

Una trentina di persone sono riunite un giovedì sera al Points, un pub nel centro di Belfast, la capitale dell'Irlanda del Nord. Accanto alle pinte di Guinness spumeggianti e ai quaderni per gli appunti, sui tavoli marrone scuro ci sono dei soldi del Monopoli. Sul palco c'è la giovane insegnante di lingua Aoife Nic Giolla Cheara. Quando dice *deich*, alcuni sollevano una banconota da dieci sterline. *Maith thú*, è la risposta, «bene» nell'irlandese dell'Ulster, la lingua che qui Cheara insegna a un gruppo di principianti. «È meraviglioso fare conoscenza con il nostro patrimonio culturale in questo modo» dice Rosie Machugh, ventidue anni, studente di sociologia, che insieme alle sue amiche ed ex compagne di scuola Rachel e Niamh segue per la prima volta questo corso gratuito di gaelico. «A scuola i docenti ci consigliano di studiare francese o spagnolo come seconda lingua, ma il gaelico ha un significato particolare per me. È bello imparare la lingua della nostra isola, che è stata a lungo repressa. Un tempo gli scolari irlandesi venivano addirittura puniti se parlavano gaelico.»

The Points è uno dei diversi locali di Belfast in cui si tengono corsi d'irlandese: per essere precisi irlandese dell'Ulster, il dialetto del gaelico tipico dell'Irlanda del Nord. In tutta la regione è parlato in 43 scuole materne, 35 scuole elementari e due scuole

superiori. Una differenza notevole rispetto a cinquant'anni fa, quando c'era solo un istituto che lo insegnava, il Bunscoil Phobal Feirste, dove c'erano appena nove alunni.

Questa scuola elementare era stata aperta da un gruppo di genitori nel 1971, nel periodo dei Troubles (gli scontri tra i repubblicani cattolici e i protestanti filobritannici dell'Ulster, durati dalla fine degli anni Sessanta al 1998), ma è stata riconosciuta ufficialmente solo nel 1984.

Per circa diecimila irlandesi del Nord il gaelico è la prima lingua, ed è conosciuto più o meno bene da 228.600 persone su una popolazione totale di 1,9 milioni. Quando un autobus pubblico entra in un quartiere repubblicano e cattolico, le fermate sono annunciate anche in irlandese oltre che in inglese. E i cartelli con i nomi delle strade sono bilingui. Il celtico sta tornando in voga anche nelle istituzioni: dopo un'accesa battaglia, nel 2022 ha ottenuto lo status di lingua ufficiale dell'Irlanda del Nord. All'inizio di quest'anno si è parlato irlandese perfino in tribunale: non succedeva da tre secoli.

I PIONIERI DELLA DIASPORA

Le tre studenti del Points sono fan dei Kneecap, un gruppo hip hop che canta in gaelico ed è diventato portabandiera delle rivendicazioni linguistiche locali

e della lotta per la riunificazione irlandese. Al cinema è appena uscito un film sulla storia della band, e le facce dei musicisti troneggiano sui cartelloni pubblicitari e le fiancate degli autobus cittadini. La stampa descrive i Kneecap come «il futuro dell'Irlanda del Nord» o, come dicono i cattolici, «il Nord dell'Irlanda». Il nome del gruppo fa riferimento alla vecchia abitudine dell'Ira (esercito repubblicano irlandese, un'organizzazione militare clandestina nata negli anni Trenta per liberare l'Irlanda dal dominio inglese, responsabile di azioni terroristiche contro i protestanti e i soldati britannici) di sparare alle ginocchia di chi era considerato un traditore della causa.

Il gruppo è stato fondato sette anni fa, dopo un incidente. La sera prima di una manifestazione per la lingua gaelica *Móglai Bap*, uno dei cantanti, e un amico avevano scritto su un muro di Belfast la parola *cearta* («diritti»). Sono stati inseguiti dalla polizia. «Io sono scappato, ma il mio amico è stato arrestato» racconta *Móglai* «e si è rifiutato di parlare inglese durante l'interrogatorio». A causa di quel rifiuto è stato chiamato un interprete da una scuola irlandese. Era *Dj Próvaí*, che sarebbe diventato il cervello musicale del gruppo.

Il corso per principianti al *Points* fa parte di una più ampia rinascita del gaelico e dell'identità irlandese. Nella Repubblica d'Irlanda oggi è una lingua obbligatoria nel sistema educativo. E sempre più spesso le persone della diaspora irlandese seguono corsi di gaelico. Due anni fa *An cailín ciúin* (*The Quiet Girl*) è stato il primo film in lingua irlandese nominato all'Oscar. «Se una lingua vuole sopravvivere» ha detto in quell'occasione il regista *Colm Bairéad* «deve essere rappresentata nel sistema culturale».

Anche le altre lingue celtiche stanno vivendo una rinascita. Nel parlamento britannico nel 2023 tutti e sei i deputati eletti in Cornovaglia hanno prestato giuramento in cornico, una lingua praticamente estinta. Il rappresentante delle isole Ebridi scozzesi ha invece giurato in gaelico scozzese su una Bibbia scritta in quella lingua. Anche i deputati dello Sinn

«Se una lingua vuole sopravvivere deve essere rappresentata nel sistema culturale.»

Féin, un partito repubblicano e cattolico attivo sia in Irlanda del Nord sia nella Repubblica d'Irlanda, avrebbero giurato in gaelico, se non fosse che boicottano per principio i lavori della camera dei comuni.

In Irlanda del Nord la questione del gaelico è più delicata che altrove, perché metà della popolazione è su posizioni repubblicane e nazionaliste mentre l'altra metà sostiene l'unione con la Gran Bretagna. «Per i nazionalisti l'inglese è simbolo della dominazione britannica» dice *Siobhra Aiken* del dipartimento di studi irlandesi e celtici della *Queen's University* di Belfast. «Nel corso dei secoli l'inglese è diventato la lingua ufficiale, mentre il latino è rimasto la lingua parlata nella chiesa cattolica. L'irlandese era la lingua del popolo ed è lentamente scomparso.»

Per gli abitanti di una terra di emigrazione, inoltre, l'inglese era un «passaporto» per costruirsi una nuova vita in paesi come gli Stati Uniti e l'Inghilterra. *Aiken* fa notare che la prima riscoperta dell'irlandese avvenne a New York, dove gli immigrati irlandesi di Brooklyn alla fine dell'Ottocento fondarono un giornale bilingue, proprio come avevano fatto i polacchi e i russi. La seconda fase di rinascita c'è stata dopo l'indipendenza irlandese nel 1921. In Irlanda del Nord, rimasta sotto il dominio britannico, l'irlandese diventò la lingua della resistenza nazionalista.

Sono questi gli argomenti della conversazione con *Aiken* nel bar dell'organizzazione *Glór na móna* («La voce della torbiera») nel quartiere di *Gaeltacht*, un'area dove si parla comunemente il gaelico irlandese. Il caffè viene servito da una donna di nome *Léann* (per esteso *Leigheann*), che significa «imparare» o «studiare». «È stato mio padre a chiamarmi così. Durante i *Troubles* è stato in carcere. E in cella

i prigionieri irlandesi studiavano il gaelico e lo parlavano tra loro per non farsi capire dai secondini.» Per questo il gaelico è stato soprannominato *jail-tacht*, ovvero «lingua del carcere». Questa storia è raccontata nel film sulla band hip hop Kneecap, in cui Michael Fassbender interpreta il ruolo del padre di Móglaí Bap, un dissidente dell'Ira in latitanza. Bap è l'unico dei tre ragazzi della band ad aver imparato il gaelico in famiglia. Una frase di suo padre è diventata lo slogan del gruppo: «Ogni parola in gaelico è una pallottola per la libertà irlandese». «Il gaelico è cruciale per la decolonizzazione» spiega Bap, il cui vero nome, Naoise, fa riferimento a un personaggio della mitologia celtica.

Il trio appartiene alla «generazione della pace», cresciuta dopo l'Accordo del venerdì santo del 1998, che mise fine ai Troubles, introducendo un sistema di condivisione del potere politico tra la comunità cattolica e quella protestante. Il successo della band è indissolubilmente legato alla battaglia per la lingua irlandese. Nel 2017 il leader dello Sinn Féin Martin McGuinness si dimise dall'incarico di vicepremier. Tra i motivi della sua scelta c'era la decisione della premier Arlene Foster, del Partito unionista democratico (Dup, protestante e filoinglese), di tagliare i fondi alle gite scolastiche per partecipare a corsi di lingua in Donegal, la contea nordoccidentale della Repubblica d'Irlanda dove si parla comunemente gaelico.

Sette anni dopo la situazione politica è cambiata: oggi per la prima volta è lo Sinn Féin a tenere le redini del governo in Irlanda del Nord, con la prima ministra Michelle O'Neill. Secondo il cantante dei Kneecap Mo Chara non bisogna chiedersi se, ma quando ci sarà la riunificazione di tutta l'Irlanda. In questo processo la lingua ha un ruolo chiave. «Un paese senza una lingua è un paese senz'anima. Prendi il nome Belfast, per esempio: in inglese non

«Un paese senza una lingua
è un paese senz'anima.»

significa nulla. Viene dal gaelico *Béal Feirste*, estuario del fiume Farset. A noi sì che dice qualcosa.»

Dopo alcuni incidenti che hanno alimentato polemiche – come lo slogan Get the Brits out («cacciate i britannici») scandito durante la visita del principe William – la band è stata paragonata al gruppo punk dei Sex Pistols. «La nostra musica è provocatoria, ma mette la società davanti a uno specchio» dice DJ Próvaí, che per la sua militanza nei Kneecap ha dovuto rinunciare al lavoro da insegnante. Poi fa notare che la band porta alla luce un tema molto importante: «Ogni quaranta giorni muore una lingua indigena. La nostra battaglia linguistica è universale».

Ma è anche una lotta che suscita resistenza nella parte protestante di Belfast. Ian Paisley Jr, figura di spicco del Dup e figlio del noto pastore protestante che per decenni è stato l'uomo più influente della comunità unionista, non l'ha presa bene quando ha saputo che il film sui Kneecap era stato finanziato anche con i soldi dei contribuenti. I consiglieri del Dup lottano contro «l'irlandesizzazione» dei nomi delle strade. Quest'estate, nei quartieri benestanti del sud di Belfast, il cartello bilingue con il nome di Cranmore Gardens è stato vandalizzato. Quando si è votato per decidere la questione, è finita esattamente in parità tra i favorevoli e i contrari all'insegna bilingue.

«Io non vedo il problema» dice Thomas Hughes, uno dei consulenti linguistici del comune. «La parola Cranmore viene da *Crann Mór*, che significa "grande albero". Non mi sembra una presa di posizione politica.» Se il 15 per cento degli abitanti di una via desidera aggiungere il nome in gaelico, il comune si mette all'opera. Il lavoro di Hughes, che ha venticinque anni, è cercare nomi e traduzioni: un impegno destinato ad aumentare ora che a causa dei costi il comune non intende più procedere per singole strade, ma per interi quartieri. Nei prossimi mesi la proposta sarà discussa in alcuni incontri pubblici. E potrebbe portare cambiamenti a Lanark Way, una strada di collegamento tra il quartiere

repubblicano di Falls Road e l'unionista Shankill, nome che deriva dal gaelico *Seanchill*, cioè «vecchia chiesa». La strada è divisa dal Muro della pace, il cui ingresso è chiuso ogni sera. Secondo il progetto sul lato cattolico la segnaletica sarà in entrambe le lingue, mentre su quello protestante continuerà a essere solo in inglese.

BUFFI MALINTESI

Negli ambienti protestanti non tutti sono ostili al gaelico. «Non c'è nulla da temere» dice l'attivista Linda Ervine. «Una volta il gaelico era parlato da persone di entrambe le comunità.» Alla East Belfast Mission, un'organizzazione di quartiere nell'Est unionista della città, Ervine racconta che esistono dei buffi malintesi sul tema della lingua. «Alcuni unionisti credono a torto che il nome Belfast sia un riferimento al cavallo “bello” e “veloce” del re Guglielmo III d'Orange.» Il re inglese, acerrimo nemico dei cattolici, è considerato ormai da secoli un semidio dagli unionisti. Come il suo cavallo bianco. In qualità di manager del progetto linguistico Turas, Ervine è la mente dietro la prima scuola materna e primaria in lingua gaelica nella parte protestante della città, la Scoil na seolta («scuola delle vele»). «La comunità unionista comincia a rendersi conto che l'interesse verso la lingua non è necessariamente un fatto politico» dice il direttore dell'istituto Aodán Mac Séafraidh, cresciuto da cattolico nel baluardo unionista di Carrickfergus. «La lingua arricchisce il legame della gente con il luogo in cui vive.» Ciò non toglie che nel quartiere ci sia una certa resistenza all'arrivo di un nuovo istituto dove prima c'era la scuola in cui ha studiato il cantante Van Morrison. A protestare è il gruppo d'azione unionista Let's Talk Loyalism. «In questa parte della città il gaelico è la prima lingua dello 0,02 per cento della popolazione e a Orangefield, dove vogliono costruire la scuola, è addirittura lo 0 per cento spaccato. Non c'è domanda» affermano.

Per ora la scuola, che aprirà quest'autunno, ha ventotto iscritti. La classe della materna è già avviata e al

momento si tiene in una chiesa presbiteriana. *Fáilte*, «benvenuti», dice Ciara Moore, ventisei anni, che con due colleghe si occupa di sette bambini. Sulle uniformi spiccano le gru gialle del cantiere in cui è stato costruito il Titanic. «Io insegnavo in un quartiere cattolico» dice la maestra «e quando ho detto ai colleghi che sarei andata in un istituto misto a Est, nessuno mi ha creduto: si sono chiesti in che guaio mi stessi cacciando».

Moore, il cui partner viene da un ambiente protestante, parla solo gaelico in classe, nella speranza che i bambini lo imparino automaticamente, giocando. Durante il pranzo solo una bambina di quattro anni parla gaelico. Ha il padre cattolico e la madre protestante, spiega Moore.

Nelle scuole nordirlandesi il gaelico è salito al secondo posto tra le lingue straniere più studiate, dopo lo spagnolo, ma prima del francese e del tedesco. Secondo la linguista Siobhra Aiken ci sono due ostacoli a un'ulteriore diffusione della lingua in ambienti unionisti. «Londra ha deciso che gli studenti delle superiori non sono più obbligati a studiare una lingua straniera, il che è tragico, considerata la già scarsa conoscenza linguistica nel paese. E poi c'è carenza di insegnanti.»

Quest'ultimo fattore è confermato anche da Cheara, l'insegnante del Points. «La popolarità del gaelico nella diaspora ha scatenato un esodo di insegnanti verso l'estero, dove spesso sono pagati meglio.» Sua madre, per esempio, che in passato aveva dato lezioni a due ragazzi dei Kneecap, ha insegnato gaelico in Medio Oriente. Eppure Cheara non ha ambizioni simili. «Assistere alla rinascita del gaelico qui in Irlanda del Nord è emozionante. Quante più lingue imparano le persone, meglio si capiscono. Soprattutto qui.»

«La lingua arricchisce
il **legame** della gente
con il luogo in cui vive.»

Vanni Santoni

«Un'altra versione di me stesso scrive i miei libri.»

«la Lettura», 6 ottobre 2024

Intervista allo scrittore australiano Gerald Murnane, sulla sua scrittura, sull'ipotetica candidatura al Nobel per la letteratura, sui suoi luoghi mentali

È ormai da un lustro che il nome di Gerald Murnane, australiano classe 1939, spunta tra quelli dei favoriti per la vittoria del Nobel per la letteratura, e tra i suoi estimatori vanta del resto due autori che il Nobel l'hanno vinto, come J.M. Coetzee e Jon Fosse, oltre a scrittori meno titanici ma comunque di elevata consapevolezza letteraria come Ben Lerner o Teju Cole; tuttavia, il suo resta un nome da iniziati. Nel nostro paese, Murnane è stato portato in libreria dalla casa editrice indipendente Safarà, non nuova a scoperte o riscoperte dai recessi più oscuri della grande letteratura, con i suoi primi tre libri, *Tamarisk Row* (1974), *Una vita tra le nuvole* (1976) e *Le pianure* (1982), più il memoir *Qualcosa per il dolore* (2015), tutti tradotti tra il 2019 e il 2024.

Proprio in questi giorni, la bibliografia murnaniana disponibile nella nostra lingua si arricchisce del massiccio (540 pagine) *Corpi idrici*, edito da La nave di Teseo nella traduzione di Elena Malanga, che raccoglie tutta la narrativa breve prodotta dall'autore nella sua lunga e perlopiù misconosciuta carriera. Varrà la pena dire che dopo la morte della moglie Murnane si è ritirato nel remoto villaggio australiano di Goroke, senza internet né altri collegamenti col mondo esterno: questa stessa intervista è stata ottenuta inviando le domande alla sua agenzia letteraria, che le ha a sua volta stampate su carta e gliele

ha fatte pervenire tramite posta ordinaria, dopodiché Murnane ha risposto con la sua macchina da scrivere, ha reinviato le risposte all'agenzia dall'ufficio postale di Goroke, e solo a quel punto l'agenzia ha scannerizzato i fogli scritti a macchina e ce li ha inviati via mail.

*Mr Murnane, prima di tutto grazie per il suo tempo. Come abbiamo detto, i lettori italiani la conoscono attraverso i quattro libri succitati, più la raccolta di racconti appena uscita per La nave di Teseo. Che quadro della sua opera generale (composta da diciassette libri più un archivio/memoir inedito) emerge da questi testi? I primi quattro libri pubblicati finora da voi non sono un buon campione del mio lavoro complessivo, per la banale ragione che i primi tre sono appunto i miei primi libri. Tuttavia, questa nuova uscita, *Corpi idrici*, amplierà di molto la prospettiva del lettore italiano sulla mia opera. Non solo perché si tratta di racconti molto diversi l'uno dall'altro, che abbracciano buona parte dei miei temi, ma anche perché sono stati pubblicati nel corso della mia intera vita – e, in Australia, come tre libri a sé stanti, usciti a distanza di molti anni.*

Dove colloca il suo lavoro con la prosa breve rispetto ai romanzi?

Fin dall'inizio della mia carriera ritengo che le cose che scrivo non meritino di essere chiamate «romanzi» o «racconti»: a parte i saggi, che sono in effetti «saggi», il resto è semplicemente narrativa di lunghezza variabile. Ciò che conta è che l'autore dei saggi è il Gerald Murnane in carne e ossa, mentre l'autore della narrativa è *una versione di costui*.

A un certo punto della sua carriera si è preso una pausa di dieci anni. Che cos'era successo?

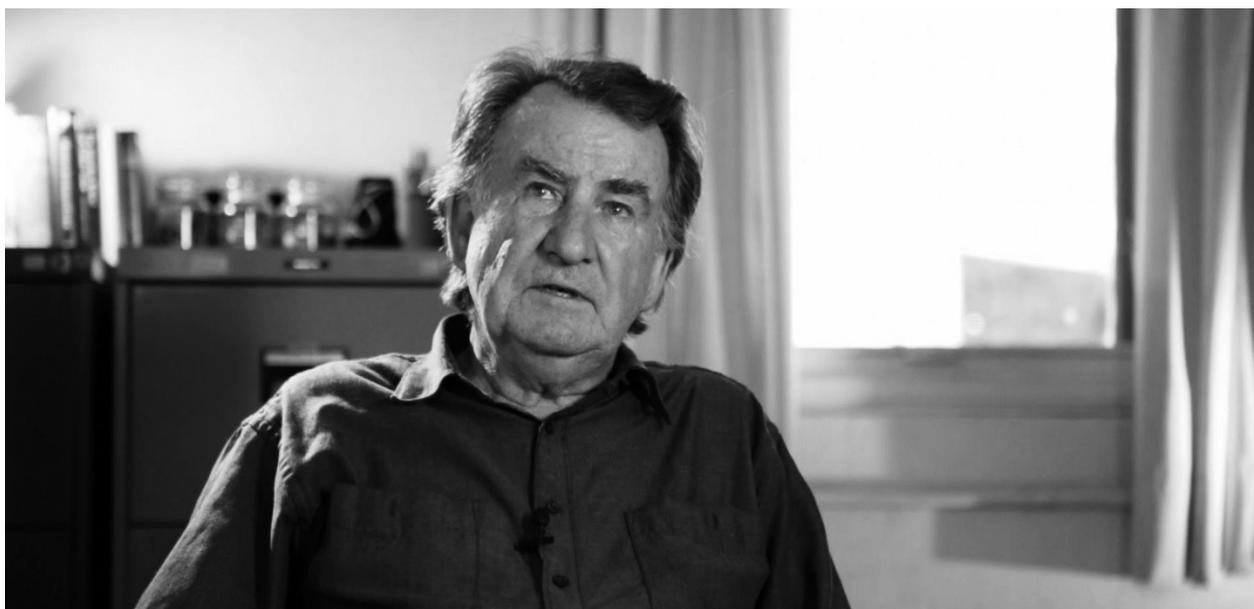
Per molti anni ho tentato di scrivere un testo molto lungo intitolato *O, dem gloden slippers*, ma non sono riuscito a finirlo perché non riuscivo a inquadrarne la struttura generale. Oltre a ciò, il mio sesto libro, *Emerald Blue*, fu del tutto ignorato dagli editori... Non voglio dire che questa situazione mi avesse gettato nella disperazione, ma di certo ero molto scoraggiato. Così per diversi anni ho deciso di scrivere solo per i miei archivi personali. Questo finché Ivor Indyk della Giramondo Publishing di Sydney si è interessato a me. Così, all'età di sessant'anni, ho trovato finalmente un editore ben disposto nei miei confronti, e ho ripreso a scrivere narrativa.

Dalle sue interviste passate emergono relazioni complicate con gli editori, sia circa la loro volontà di pubblicare i suoi lavori, sia circa la loro volontà di cambiarli durante l'editing.

Alcune mie dichiarazioni passate sono state fraintese. È vero che ho avuto problemi con gli editori, ma non era un problema di cambiamenti, quanto di tagli. Le parole che trovate nei miei primi libri sono tutte mie. Ma *Tamarisk Row* fu tagliato di un terzo. Di *Una vita tra le nuvole* fu tagliata addirittura metà. *Le pianure* è la piccola parte di un lavoro molto più lungo che fu rifiutato da due editori. Sono cose che mi hanno reso cauto, e anche un po' insicuro, nella prima metà della mia carriera.

Come si è sviluppata la sua reputazione fuori dall'Australia?

A un certo punto, qualcuno, qua e là nel mondo, ha cominciato a vedere nei miei lavori qualcosa che critici e giornalisti culturali australiani non ci avevano visto. Un accademico svedese di nome Harold Fawkner disse ai suoi compatrioti che *Inland* [del 1988, inedito in Italia, Ndr] era il miglio libro che avesse mai letto. Qualche anno dopo, un editore



americano, Jeremy Davies, fu della stessa opinione. Poi ci fu George Braziller, un editore di New York, che si innamorò delle *Pianure*... Immagino che la carriera di uno scrittore decolli sempre così, solo che nel mio caso ci sono voluti decenni.

E poi sono arrivate le candidature al Nobel, che negli ultimi tempi l'hanno visto pure tra i favoriti.

Cerco di non pensarci, anche se ammetto di essere felice di essere l'unico australiano candidato, anno dopo anno, dato che per la maggior parte della mia carriera, nel mio paese, sono stato considerato un autore marginale. Credo c'entri il fatto che non avevo punti di riferimento nella nostra letteratura nazionale, e quindi ho sempre cercato un modo tutto mio di scrivere i miei libri.

E ha sempre fatto qualche altro mestiere.

Ho fatto molte stupidaggini nel corso della mia lunga vita, ma non sono mai stato così stupido da supporre che il tipo di cose che scrivevo potessero produrre qualcosa di più che qualche spicciolo. E siccome sono stato sposato per quarantatré anni, e abbiamo tirato su tre bambini, ho sempre ritenuto fondamentale che a nessun membro della mia famiglia mancasse qualcosa perché avevo messo la mia scrittura sopra di loro.

Lei è famoso per la sua «staticità»: non prende l'aereo e per la maggior parte della sua vita non ha mai lasciato l'Australia.

Ho viaggiato quanto bastava per i miei scopi. Ho visitato i distretti occidentali e sudoccidentali del mio Stato, Victoria, quindi posso dire di aver visitato circa l'uno per cento dell'Australia. Questi «viaggi», se vogliamo arrivare a chiamarli così, mi hanno fornito gli argomenti per i miei libri. Andare più lontano sarebbe stata solo una distrazione.

«L'entroterra di Gaaldine», incluso in «Corpi idrici», parla di questo...

Sì, e credo che quel racconto intenda affermare che il territorio che più merita di essere esplorato sia

quello che si colloca ai limiti estremi della narrativa: quello che emerge alla vista, e si manifesta nella mente, solo quando leggiamo o scriviamo.

In passato ha affermato che per lei scrivere era faticoso e per nulla divertente.

La verità è che sono a disagio nelle interviste faccia a faccia e questo mi porta a dare ogni volta risposte fraintendibili. Vorrei tanto che tutti i miei intervistatori mi avessero fatto pervenire le loro domande per iscritto, come ha fatto lei... Dunque, detta nel modo corretto, scrivere per me è sempre stato faticoso, ma una fatica svolta nella piena accettazione del fatto che manifestare l'invisibile è un affare complicato. Ma dall'altro lato, rendermi conto, durante la scrittura, che il miscuglio d'immagini ed emozioni che avevo dentro poteva trasformarsi in qualcosa di sensato mi ha sempre dato gioia, così come mi dà gioia scoprire, ogni volta, che la narrativa, quando è riuscita, rivela più significati di quanto l'autore immagini quando si mette a scrivere.

Lei però è considerato un autore che rompe le barriere tra narrativa e non fiction, in particolare il memoir.

Posso dire che *Qualcosa per il dolore* è senz'altro un memoir, perché c'è un narratore che tenta in ogni modo di dire la verità su sé stesso. Ma per ciò che concerne il resto dei miei libri, credo che sia più il fatto che quando scrivo penso alle cose in un modo che è molto simile al ricordarle: le cose che immagino, nella mia mente sono vivide come ricordi, e come i ricordi possono generare un senso di nostalgia, anche se non sono mai accadute a me o a qualcun altro.

Si considera un nostalgico?

Sono come il narratore di «Primo amore», altro racconto incluso in *Corpi idrici*. Come lui non credo nel tempo, ma solo nello spazio, e più precisamente nei *luoghi*: nella mia vita interiore passo di luogo in luogo, e a volte è vero che ho nostalgia di quelli dove

«Non mi limito a passare di luogo mentale in luogo mentale ma sono pure convinto che **la mente stessa sia un luogo.**»

sono stato in precedenza, ma si tratta di luoghi che esistono solo nella mia mente, dunque non so se la parola «nostalgia» si possa davvero applicare a ciò.

Luoghi non di rado pullulanti di corse di cavalli.

Vede, non mi limito a passare di luogo mentale in luogo mentale ma sono pure convinto che la mente stessa sia un luogo. Durante i miei primi diciotto anni, genitori, professori, preti continuavano a dirmi che al limite estremo del pensabile ci sarebbe un luogo chiamato «Paradiso», il cui abitante principale sarebbe un tale chiamato «Dio». Io ci provavo a visualizzare quel luogo, ma ciò che riuscivo a vederci erano invece corse di cavalli: cavalli da corsa e fantini e stallieri a bordopista.

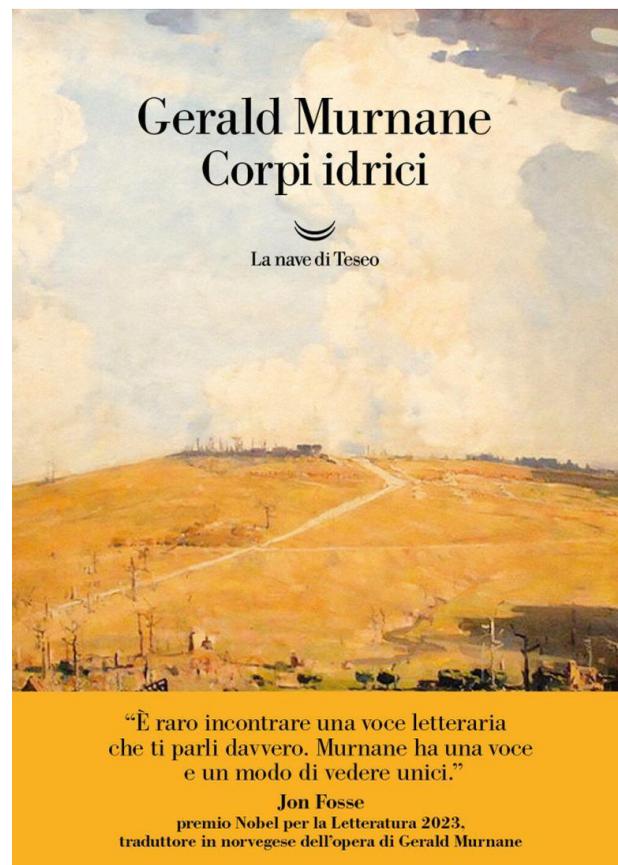
In effetti, tra le caratteristiche più emblematiche del suo lavoro, c'è un modo tutto particolare di esplorare il mondo interiore.

Grazie per questa domanda. Vede, io considero Sigmund Freud, Carl Jung e i loro innumerevoli imitatori, nella migliore delle ipotesi, degli illusi, e nella peggiore dei ciarlatani. Le mie personali, oneste e a volte appassionate investigazioni mi hanno insegnato che il mondo è composto da una parte visibile e da una parte invisibile. Io credo che lo scopo del lavoro dello scrittore sia cercare di suggerire la ricchezza e la vastità della parte invisibile del mondo a coloro che abitano la parte visibile.

È legittimo immaginare che il culmine di questa sua ricerca stia nei suoi misteriosi «archivi»? Si dice che abbiano raggiunto le migliaia di pagine e che abbia dato ordine di pubblicarli solo dopo la sua morte.

Invito i lettori a cercare su Google, in inglese, «The three archives of Gerarl Murnane». E li invito a considerare che, rispetto al resoconto di ciò che troveranno, gli archivi sono cresciuti enormemente. E

li invito a capire che se qualcuno vi avesse accesso, si mettesse a leggerli e leggesse per quaranta ore la settimana, gli ci vorrebbero *molti anni* per farlo. Già trent'anni fa il custode dell'archivio manoscritti della National Library of Australia mi disse che non aveva mai visto una tale massa di testi. Invito i lettori a riflettere su questa affermazione che faccio nel modo più pacato possibile: in futuro, Gerarl Murnane non sarà conosciuto come l'autore di questo o quel libro di narrativa ma come il compilatore del più grande resoconto mai scritto sulle esperienze e sui pensieri di un singolo essere umano.



Luigino Bruni

Calasso e l'uomo senza il sacro, eterno turista

«Avvenire», 7 ottobre 2024



«La primavoltità è solo la sobria constatazione che qualcosa non c'era prima. Sta al lettore decidere che farne.» Si chiude così l'Opera postuma di Calasso

«Non so se gli undici libri, fino a oggi, di cui qui si parla possano aspirare, come *Opera senza nome*, alla primavoltità. Ma non ho ancora trovato un precedente. Continuerò a cercarlo. La primavoltità è solo la sobria constatazione che qualcosa non c'era prima. Sta al lettore decidere che farne.» Con queste parole Roberto Calasso chiude il suo libro *Opera senza nome* (Adelphi), il dodicesimo di una Opera della quale questo volume è molto più di un indice ragionato o di una mappa. È probabile che l'aspirazione a quella forma di originalità che Calasso chiama «primavoltità» – riprendendo un neologismo di Roberto (Bobi) Bazlen, il cofondatore di Adelphi di cui Calasso raccolse giovanissimo il testimone ideale e professionale – non sia rimasta soltanto una aspirazione. Perché Calasso è uno scrittore originale, forse eccezionale, creatore di un stile personalissimo i cui materiali, lavorati con prosa mirabile coloratissima eppur sobria, sono la mitologia greca in dialogo con la letteratura contemporanea (da Baudelaire a Kafka), la Bibbia intera e molti testi sacri orientali; e anche perché ogni opera che sia frutto di creatività autentica e sorgiva è per sua natura primavoltità, anche se lo è in modi e gradi diversi, se è vero che la creatività è tale se introduce l'inedito, che è una sua originale prima volta. Il grado innovativo di Calasso è comunque davvero

notevole. La sua opera somiglia (ed è diversissima) allo *Zarathustra* di Nietzsche, ad alcuni racconti di Borges, a qualche pagina del suo amatissimo Kafka, o a *Le città invisibili* di Calvino, il quale recensendo *La rovina di Kasch*, la prima opera dell'Opera di Calasso, aveva genialmente scritto: «*La rovina di Kasch* parla di due argomenti: il primo è Talleyrand, il secondo è tutto il resto».

Questo libro Calasso lo ha scritto alla fine della sua vita, avendoci lasciato il 28 luglio del 2021, poco tempo dopo il primo e unico colloquio che ebbi con lui nel suo storico studio nella sede dell'Adelphi a Milano, un dialogo su Bibbia e cultura che resta stella luminosa nel mio lavoro. *Opera senza nome* è comunque uno di quei «libri unici» di cui Calasso parlava, quelli che coincidono «perfettamente con qualcosa che è accaduto, un'unica volta, all'autore... e quel qualcosa ha finito per depositarsi in uno scritto» (*Libri unici*). Un'opera che voglia spiegare e commentare undici libri pubblicati in un arco di quasi quarant'anni è per sua natura complessa, anche se i libri fossero quelli di un economista o di un professore di teologia morale. Una complessità che diventa estrema se gli undici libri sono di Roberto Calasso, che ha inventato nuovi generi letterari e ha ridisegnato la forma del romanzo e del saggio; al punto che Amazon «aveva categorizzato *Le nozze*

di *Cadmo e Armonia* come “accessori decorativi per la casa” e *L’innominabile attuale* come “decorazioni per unghie”. Non è necessario aver letto tutta l’opera di Calasso per gustare *Opera senza nome* – sarebbe stato un pessimo libro, e questo Calasso lo sapeva troppo bene. Ci sono, infatti, molti temi e pagine che possono essere compresi e gustati anche da chi si avvicina solo ora all’autore, sebbene leggerlo con sulla scrivania alcune delle sue opere precedenti può aiutare molto in certi passaggi arditi – molto utili sono *La rovina di Kasch*, *L’innominabile attuale* e *Il libro di tutti i libri*.

L’immagine è uno dei temi ricorrenti, intrecciato con la «questione dei serpenti» presente in molte sue opere, in *Ka* (1996), *Rosa Tiepolo* (2006) e poi più ampiamente in *Il libro di tutti i libri* (2019). Già nei primi capitoli del libro della Genesi troviamo il verbo «guardare». Il frutto dell’albero della conoscenza del bene e del male era per Eva «piacevole da guardare», un versetto che Calasso considera «un passo fondatore e protettore della pittura». E aggiunge: «Ovunque dove si tratti di immagini, si incontra il serpente. O il ricordo del serpente». E qui Calasso utilizza serpente e immagine come spago per legare la Genesi con Mosè e l’esodo: «Il gesto di Mosè, quando brandì un serpente di bronzo e intimò agli Ebrei mormoranti di guardarlo – il gesto di Mosè fu la scoperta che il male può essere guarito dalla sua immagine. Anzi, che il male può essere guarito soltanto dalla contemplazione della sua immagine». Il riferimento biblico è all’invasione di serpenti velenosi nell’accampamento del popolo fuggito dall’Egitto, che Mosè sconfisse utilizzando il serpente di bronzo: «Fatti un serpente e mettilo sopra un’asta; chiunque sarà stato morso e lo guarderà, resterà in vita... Quando un serpente aveva morso qualcuno, se questi guardava il serpente di bronzo, restava in vita» (Numeri 21,6-9). Un uso omeopatico dell’immagine – il simile si cura col simile –, non raro nell’Antico Testamento, da Davide a Ezechiele. «Era la scoperta dell’immagine» commenta Calasso, e «fa parte dei supremi paradossi ebraici che quella scoperta fosse dovuta a colui che

«Ovunque dove si tratti di immagini, si incontra il serpente. O il ricordo del serpente.»

sarebbe stato ricordato e celebrato come il nemico delle immagini».

Infatti, la lotta iconoclasta di Mosè, dei profeti e della Bibbia è profondamente legata al rifiuto della seduzione-promessa che il serpente fa alla donna di poter «diventare come Dio». L’Adam non è Dio, non può diventarci perché il suo non-essere come Dio è il suo dato creaturale essenziale. Non è Dio ma è «immagine di Dio», e non deve farsi immagini di Dio per ricordarsi che l’immagine di Elohim sulla terra si trova nell’uomo e nella donna (Genesi 1,27), e lì la sua dignità infinita (Salmo 8). E anche se Calasso qui non ce lo dice, è la stessa Bibbia a sciogliere questo «supremo paradosso» dell’immagine. Secoli dopo da quell’episodio nel deserto, Ezechia, re giusto, decise di distruggere quel serpente creato da Mosè, perché «fino a quel tempo gli Israeliti gli bruciavano incenso e lo chiamavano Necustàn» (2 Re 18,4). Quel serpente di bronzo era dunque diventato un idolo, e la lotta all’idolatria è l’altra faccia della custodia dell’immagine. La Bibbia aveva creato un giorno il serpente di Mose, la stessa Bibbia in un altro giorno lo eliminò. Auto-sovrersione è nota costante dell’umanesimo biblico, che l’ha tenuto vivo.

Molto belle, poi, sono le pagine sul sacrificio. Calasso attraverso la sua opera ha sviluppato una sua teoria del sacrificio, una delle più profonde ed elaborate del Novecento sebbene non sistematica e sparsa in tutta la sua opera: «Il sacrificio non vale ad espiare una colpa, come leggiamo nei manuali. Il sacrificio è la colpa, l’unica colpa» (p. 46). E più oltre specifica: «Il sacrificio è una ferita – e il tentativo di guarire una ferita. È una colpa – e il tentativo di sanarla... Nello stesso istante si ebbero il desiderio e

la ferita. Che non si sarebbe più rimarginata, anche se si doveva tentare di medicarla. A questo servono i riti». Particolarmente suggestiva è la sua semantica del sacrificio: «Il fondamento del sacrificio è in questo: che ciascuno è due, e non uno... L'inganno sacrificale – che sacrificante e vittima siano due persone e non una – è l'abbagliante, l'invalidabile rivelazione su noi stessi, sul nostro doppio occhio. La storia si compendia anche in questo: che per un lungo periodo gli uomini uccisero altri esseri dedicandoli a un invisibile, e da un certo punto in poi uccisero senza dedicare il gesto a nessuno: dimenticarono?». Quindi continua: «Aristotele definiva l'uomo come animale sociale. I veggenti vedici come l'unico animale che sacrifica. Definizioni incontrovertibili, di pari estensione. Ma gli animali sociali se ne trovano non pochi, soprattutto tra gli insetti. Mentre l'uomo rimane senza paralleli, in quanto animale che sacrifica. E, se non compie l'atto, continua comunque a usare la parola e a teorizzarla». Grandi intuizioni, anche per capire il capitalismo. In *La rovina di Kasch* aveva aggiunto: «L'oblio di questa colpa è il fondamento dell'industria», e «l'industria è una officina sacrificale».

Il sacrificio è poi declinato tenendolo in stretto dialogo con la categoria della sostituzione che a sua volta rimanda al concetto di scambio. Ancora in *La rovina di Kasch* aveva infatti scritto: «Si dice che sacrificio sia l'origine dello scambio: ma lo scambio è l'insieme di cui sacrificio è un sottoinsieme: e lo scambio, a sua volta, è inglobato in un'altra categoria, che solo lo rende possibile: la sostituzione». Il grande racconto di Abramo e Isacco sul Monte Moriah, è per Calasso molto importante, perché «non c'è sacrificio che non ammetta la sostituzione». E così, «alla domanda di Isacco sull'animale da sacrificare che non c'era, Abramo aveva risposto: "Elohim provvederà all'ariete dell'Olocausto"... La mossa della sostituzione è il punto decisivo. Sarà l'uomo a sostituire l'animale o l'animale a sostituire l'uomo?... se Abramo avesse chiesto di avere la grazia di sostituire Isacco con un ariete... da quel

giorno Abramo avrebbe potuto attribuire l'iniziativa di aver proposto la sostituzione. E con ciò sarebbe fallito nella prova a cui Iahvè l'aveva sottoposto e si sarebbe rivelato inadatto quale capostipite dei figli di Israele. La sostituzione doveva essere un dono di Iahvè non un'invenzione degli uomini».

Se infatti Abramo fosse stato l'artefice della sostituzione, «da quel momento tutto avrebbe potuto essere sostituito con tutto». Ed è infatti quanto è accaduto con il capitalismo di ultima generazione, dove con l'infinita riproducibilità e quindi sostituibilità di ogni merce, il rito del consumo ha creato la sua versione dell'immortalità, uno dei dogmi della religione capitalista, destinato a diventare perfetto con l'Intelligenza artificiale. La sostituzione di tutto con tutto è una nota della nostra «età dell'inconsistenza», come la chiama Calasso, generata dall'homo saecularis che ha lasciato il sacro per diventare eterno «turista» nel proprio mondo (un'altra sua espressione). In questa nuova età «il sacrificio non è più ammesso», e quindi la domanda: «Dove è finito? Fra le superstizioni?». In realtà è finito nel mondo del business e della grande impresa, il luogo che sta monopolizzando i residui del sacrificio arcaico, sebbene venga presentato come atto libero del lavoratore – di cui molto abbiamo scritto anche su queste pagine.

Seguendo infine la sua analisi della società dell'inconsistenza, ci si imbatte con una frase che da sola spiega molto della dimensione religiosa-idolatrice del nostro tempo: «Oggi, se dovessi definire il presente, la cosa che lo differenzia da tutto è il fatto di aver inventato una mistura micidiale di irreligiosità e bigotteria. Il nostro mondo è profondamente bigotto, ma di una bigotteria laica e religiosa insieme. Il religioso che torna ben poco ha a che fare con quanto è stato». Concludo con un gioiello che non traggio da questo libro ma da *Ka* (1996), una delle sue opere più belle: «Questo lo devi sapere, capirai presto perché. Tu sei mio figlio – e sei nato per riscattare me. I figli nascono per riscattare i genitori».

Matteo Moca

Perché non possiamo non dirci coreani: dietro il premio Nobel di Han Kang

«Domani», 10 ottobre 2024

Scelta dall'Accademia di Svezia per la sua prosa che «espone la fragilità umana». Lo stile di Kang allude e tace. La presa dell'immaginario di Seul sull'Occidente

«È solo un sogno» si legge più volte nel breve racconto «Il frutto della mia donna» ed è proprio una situazione di continua sospensione dal reale ad ammantare le opere della scrittrice sudcoreana Han Kang, nata nel 1970 nella città di Gwangju e poi cresciuta a Seul, insignita del premio Nobel per la letteratura.

Nelle motivazioni si legge che Kang è stata scelta «per la sua intensa prosa poetica che affronta i traumi storici ed espone la fragilità della vita umana», ma dalle sue pagine non ci si deve aspettare una scrittura testimoniale, diretta e lampante, quanto invece una prosa sfuggente, che continuamente allude ai nodi dell'esistenza ma poi si abbandona al silenzio, lasciando al lettore, che difficilmente resiste a questa dolce declinazione dell'indagine della psiche umana, il compito di immaginare l'orrore, di figurarsi il peso e la sofferenza di scelte drastiche o la violenza che può riempire i gesti umani, quelli quotidiani e quelli che invece hanno a che fare con il corso della storia. Per questo il sogno che viene evocato nel breve racconto «Il frutto della mia donna» (in *Convalescenza*, tradotto da Milena Zemira Ciccimarra per Adelphi che pubblica in italiano tutta la sua opera) è un'importante testimonianza del procedere della scrittura di Kang, che con le sue allusioni rende ancor più concreto ciò che viene lasciato taciuto: Kang

racconta di una donna che, per eludere un'esistenza spenta in cui è privata della libertà, procede verso un annullamento di sé nella maniera più assurda immaginabile, trasformandosi in una pianta («presto, lo so, perderò anche la capacità di pensare, ma sto bene. È da tanto tempo ormai che sognavo questo, poter vivere solo di vento, sole e acqua»), via di fuga di «un'anima tormentata», letargo perpetuo in cui però il marito potrà ritrovare, per un istante, l'unione.

L'EMANCIPAZIONE DI YEONG-HYE

Questo racconto è un ottimo viatico all'opera della scrittrice perché sembra anche il nucleo originario del suo libro più famoso, *La vegetariana* (tradotto da Milena Zemira Ciccimarra), racconto di una donna che, improvvisamente, decide di non mangiare più carne mettendo in imbarazzo il marito e il padre, figure maschili che troveranno solo nella violenza una possibile risposta a questa scelta radicale, una vicenda che nuovamente si chiuderà con una sorta di trasformazione immaginifica.

La vegetariana però è anche il racconto doloroso di un tentativo di emancipazione femminile, vulnus della società sudcoreana basata sulla tradizione e in cui il vegetarianesimo quasi non esiste, che in tre atti mette in scena un processo di spoliatura totale.

Non ci si deve ingannare però perché la scelta dell'indimenticabile protagonista Yeong-hye non obbedisce a un desiderio di trovare requie dai sensi di colpa eliminando le proteine animali come spesso accade attorno a noi, ma si tratta piuttosto di testare i limiti dell'essere umano, valutare quanto le scelte radicali possano modificare noi stessi e chi ci sta intorno invitando anche il lettore a riflettere sul significato delle forme più estreme di rinuncia.

Non a caso gli accademici svedesi hanno sottolineato l'arte di Kang nell'individuare «le connessioni tra corpo e anima, i vivi e i morti», lodando il modo in cui la scrittrice affronta «traumi storici e insieme invisibili». Attorno a questo aspetto ruota l'altro grande libro di Kang, *Atti umani* (tradotto da Milena Zemira Ciccimarra), che mostra bene questo approccio nei confronti della realtà: *Atti umani* racconta infatti la rivolta popolare di Gwangju contro la dittatura di Chun Doo-hwan e, in particolare, la giornata del 15 maggio del 1980 quando la protesta

fu soffocata nel sangue dall'esercito sudcoreano, ma lo fa in maniera peculiare, unendo perdita personale e dolore collettivo affidando il racconto a protagonisti diversi, due quindicenni che incontrano la morte, una madre che anche negli anni successivi non si dà pace per aver fatto uscire il figlio dopo il coprifuoco, una ragazza che si occupava di rendere presentabili i cadaveri ammassati in una palestra per le famiglie che andavano lì per riconoscerli, un'operaia e un prigioniero che ancora portano nella mente le violenze subite fino all'ultimo capitolo in cui prende la parola la scrittrice stessa che riporta i suoi ricordi di bambina.

L'IMMAGINARIO DI SEUL

Le vicende raccontate in *Atti umani* rendono bene l'idea della distanza che separa la Corea del Sud dall'Europa perché un fatto che è centrale nella storia del paese è quasi sconosciuto in Occidente: negli ultimi anni però la cultura sudcoreana sta facendo



breccia in maniera decisa anche nel mondo occidentale (anche il premio Nobel per la letteratura spesso si è preso la briga di muovere gli sguardi verso luoghi lontani), in particolare attraverso cinema, serie televisive e musica che tra premi importanti e successi di pubblico si stanno imponendo come punti di confronto imprescindibili per comprendere le oscillazioni del gusto contemporaneo.

Se per il cinema i gioielli provenienti dalla Corea del Sud rispondono a nomi di registi di primo piano come Kim Ki-Duk, divinità a Venezia e a Cannes, autore di capolavori come *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera*, *Ferro 3 – La casa vuota* o, più recentemente, Bong Joon-ho, regista di *Madre* e *Snowpiercer* ma, soprattutto, premiato con il premio Oscar per *Parasite*, sono forse le serie tv di grande consumo e la musica a dare bene la misura di questo successo planetario.

Per le serie il riferimento è ovviamente a *Squid Game*, tragico gioco di sopravvivenza dove più di quattrocento persone si sfidano per conquistare lo straordinario montepremi in denaro, mentre per la musica, il K-Pop ormai globale, la Corea del Sud fa rima con Bts (anche se il video arlecchinesco di *Gangnam Style* di Psy è stato il primo video a raggiungere un miliardo di visualizzazione su YouTube), il gruppo che ha demolito ogni record grazie a una fandom impressionante che oscilla tra empatia, adorazione e isteria.

UN DESIDERIO DI DIALOGO

La fascinazione per ciò che è lontano dalla nostra cultura e dal nostro agire (si legga l'articolo di Michela Murgia sulla caduta di Kim Tae-hyung su un red carpet e sul comportamento dei suoi compagni dei Bts ora in *Ricordatemi come vi pare*, Mondadori) è certamente una delle molle di questo interesse: ciò che affascina è la natura di un linguaggio così diverso,

una differenza che si fa portatrice di qualcos'altro, di un desiderio di dialogo e di nuovi punti di vista.

È anche questo uno dei nodi della ricerca di Kang che nell'ultimo romanzo tradotto in italiano, *L'ora di greco* (traduzione di Lia Iovenitti), indaga cosa significa comunicare attraverso le vite di una donna che, per un evento traumatico e non per la prima volta della sua vita, non riesce più a parlare e a cui è stato recentemente tolto il figlio, e un uomo, che incentra i pochi desideri rimasti su una donna che non può più avere e che sta diventando pian piano, e inesorabilmente, cieco.

I percorsi di questi due personaggi si incroceranno dapprima durante il corso di greco antico del titolo (una lingua scomparsa, anch'essa testimonianza di una menomazione del linguaggio) e poi in una magica notte nel caldo insopportabile di Seul rendendo evidente come ciò che conta più di ogni altra cosa è proprio il linguaggio, bramato dai protagonisti che vivono una parabola distruttrice come ultima ancora per resistere, insieme.

...

Elena Stancanelli, *Benvenuti in Corea del Nobel*, «la Repubblica», 11 ottobre 2024

«Prima che mia moglie diventasse vegetariana, l'avevo sempre considerata del tutto insignificante.» Inizia così il romanzo che ha fatto conoscere Han Kang ai lettori occidentali. Nata in Corea del Sud nel 1970, figlia e sorella di uno scrittore, Han Kang aveva esordito nel 1995 con una raccolta di racconti, ma la svolta nella sua carriera arriva nel 2016. Quando Deborah Smith ne intercetta il talento e la traduce in inglese. Quell'anno *La vegetariana* vince l'International Man Booker Prize e l'anno dopo, nel 2017, il premio

«Da quanto tempo sta seduta così?»

«Buon Dio! Questa giovane sembra uscita da un ospedale psichiatrico.»

Malaparte. L'ho incontrata in quella occasione, a Capri, ospite del premio. Era appena uscito *Atti umani*, sempre per Adelphi come tutti i suoi libri, sempre tradotto (dall'inglese) da Milena Zemira Ciccimarra. Storia di un massacro avvenuto nel 1980 a Gwangju (paese natale di Han Kang) a opera dell'esercito. Una carneficina di giovani studenti che la scrittrice racconta come un'evocazione, filtrata attraverso la luce di candele, con una seconda persona che impone alla scrittura un andamento eccentrico e accusatorio. Un libro dove i vivi e i morti condividono lo spazio e il tempo, gli uni coscienza degli altri. La ricordo come una donna gentilissima, senza età, ineffabile fino alla trasparenza. Ma forse la sovrappongo ai suoi personaggi, e in particolare a Yeong-hye, la ragazza che in seguito a un sogno angoscioso decide di smettere di mangiare carne. È il marito a raccontare la sua storia, un uomo odioso, convinto di aver sposato una persona insulsa e troppo ragionevole, la cui unica eccentricità è il rifiuto di indossare il reggiseno. Fino alla notte in cui, in piedi davanti al frigorifero, dice: «Ho fatto un sogno». Da quel giorno smette di mangiare carne. Proprio come Barteby lo scrivano, Yeong-hye si trincerava dietro un «preferirei di no», reiterato e invalicabile. Fino all'inverosimile, fino alla sparizione, fino, anzi, alla trasformazione.

Tutto quello che scrive Han Kang si sprigiona dai corpi, ma in una maniera che non somiglia all'ossessione identitaria e classificatoria che tiene in scacco la cultura occidentale. Han Kang mette in scena personaggi che costruiscono reti invisibili, linee che collegano il mondo e lo rendono significante non nella singolarità ma nell'insieme. Tutto si tiene, cose, persone, animali, piante. Quello che Donna Haraway – filosofa e autrice del *Manifesto cyborg* – chiama il pensiero tentacolare, filato dagli esseri umani che annodano, filtrano, tracciano, setacciano. Un pensiero che si oppone a quello violento e mostruoso, capace di concepire solo sé stesso. Al contrario compito dell'umano è quello di implicarsi, tracciare la direzione del vivere e morire. «Compostare» dice Donna Haaway, riportando il

vivente alla sua natura di elemento in dissoluzione e trasformazione. Compostare è l'orizzonte di Yeong-hye, che piano piano smette di mangiare qualsiasi cosa, e si abbandona al tocco del pennello del cognato che le dipinge fiori su tutto il corpo, in una scena di un erotismo che mozza il fiato.

«La sua calma accettazione di tutte quelle cose gliela faceva apparire come qualcosa di sacro. Che avesse una natura umana, animale o vegetale non la si poteva definire una persona, ma non era nemmeno esattamente una creatura selvaggia – più un essere misterioso che possedeva le qualità di entrambe». Ed è anche quello che accade alla protagonista del racconto «Il frutto della mia donna» (in *Convalescenza*) che un giorno si accorge di avere sul corpo strani lividi, e di aver perso l'appetito e di fare fatica a respirare. L'unica cosa che desidera è spogliarsi e sdraiarsi al sole, e ricevere acqua, essere annaffiata dall'acqua. Fino a trasformarsi in una pianta.

Ma compostare è anche la collusione tra i sopravvissuti e gli studenti morti nella scuola. «Se avessi potuto sottrarmi alla vista dei nostri corpi, quella carne marcescente ormai fusa in un'unica massa, simile alla carcassa in decomposizione di un mostro dalle molteplici gambe» scrive in *Atti umani*.

La motivazione con cui l'Accademia svedese ha assegnato il premio Nobel per la letteratura 2024 a Han Kang fa riferimento alla sua prosa «intensamente poetica che si confronta con i traumi storici e che rivela la fragilità della vita umana» e alla «consapevolezza unica delle connessioni tra corpo e anima, tra i vivi e i morti». Ma è forse il presidente sudcoreano Yoon Suk Yeol a tradurre ancora meglio lo spirito quando, rivolgendosi direttamente a Han Kang le dice: «Hai trasformato le dolorose ferite della nostra storia moderna in una grande opera letteraria. Hai il mio più profondo rispetto per aver elevato il valore della letteratura coreana».

Il pregio della sua scrittura, come si è detto, che la rende unica e profetica: Han Kang guarda alla realtà come un tessuto connettivo, non come un luogo nel quale figure singole nascono e muoiono. Genera

parentele, come direbbe ancora Donna Haraway, e il modo in cui lo fa è il linguaggio. E lo esplicita nell'ultimo libro che abbiamo letto, *L'ora di greco*, dove un anziano insegnante di greco che sta perdendo la vista incontra una studente che ha smesso di parlare.

«Le capitava di sognare una parola che condensava tutte le lingue dell'umanità. Era un incubo così realistico da lasciare la schiena fradicia di sudore. Una parola che, se qualcuno l'avesse pronunciata, sarebbe esplosa all'istante, espandendosi come la materia al principio dell'universo».

...

Giulio D'Antona, *Iovenitti: «Un classico esportato dalla Corea»*, «La Stampa», 11 ottobre 2024

Il premio Nobel alla scrittrice sudcoreana Han Kang è arrivato come un fulmine a ciel sereno per tutti coloro che aspettavano l'australiano Gerald Murnane, la cinese Can Xue, o magari qualche americano ricorrente, come Thomas Pynchon o Anne Carson. Non è stata una sorpresa per i coreani, però, che da decenni ormai lavorano attorno alla nuova ondata culturale calibrata al millimetro per invadere l'Occidente. È vero, la letteratura è qualcosa che si muove un po' indipendentemente rispetto al resto della K-wave, ma l'importanza che sia una romanziera donna, che fonda il proprio lavoro su temi storici e sociali, a ottenere il riconoscimento più prestigioso è qualcosa di inedito e fresco.

Lia Iovenitti, che per Adelphi ha tradotto dal coreano *L'ora di greco* – ultimo romanzo di Han pubblicato in Italia e il primo a non passare dalla versione inglese, al quale farà seguito *Non dico addio*, il prossimo 5 novembre – vive a Seoul da più di trent'anni e ancora osserva la società coreana e la sua cultura con curiosità appassionata. Conosce profondamente il lavoro di Han e ne porta con orgoglio la voce.

Cosa significa questo Nobel per la Corea del Sud?
Moltissimo, ed era, in un certo senso, atteso. Ho

visto spesso nelle librerie di Seoul allestire spazi dedicati ai «possibili premi Nobel coreani», con Han immancabilmente in evidenza. È una gigante della letteratura e presto o tardi sarebbe emersa comunque, ma va detto che la Corea ha investito con lungimiranza nella promozione e nella traduzione della propria letteratura.

È la K-wave?

Più che della K-wave, Han per me fa parte dei classici, che venendo esportati danno impulso e visibilità a una letteratura che in Occidente era un po' sottovalutata e poco tradotta rispetto, per esempio, a quella giapponese. Poi, ricordo anche che vent'anni fa, quando lavoravo in ambasciata, un diplomatico con una certa tracotanza irrideva la K-wave. Beh, dieci miliardi di fatturato dopo, sono i coreani a ridere. E per fortuna la letteratura sorride assieme a loro.

Quanto è popolare Kang in Corea?

È una star. Non ho mai conosciuto qualcuno che non la conoscesse. Soprattutto per *Atti umani*. Mi è capitato di parlare con persone che si commuovevano solo nel raccontarmi quanto lo avessero amato. L'anno scorso la sua foto e la copertina di *Non dico addio* campeggiavano sui bus di Seoul.

Non male, per una scrittrice...

Fa parte dell'orgoglio artistico coreano. Il Booker Prize per *La vegetariana* ha contribuito enormemente, e tutto ciò che ha risonanza internazionale fa sentire ai coreani di meritare un ruolo globale.

Non tratta temi semplici, però.

La storia, la violenza, la memoria, il patriarcato, il corpo, la lingua, la morte, sono temi che esplora con una precisione chirurgica e poetica. Ma la sua forza è la scrittura: la sicurezza di una parola che non ha bisogno di dimostrare. Solo di darsi. È la mia visione di traduttrice, lettrice, e persona incredibilmente fortunata.

Per averla tradotta?

Per aver incrociato la sua strada, sì.

È difficile?

Tradurre consiste sempre nell'arte di esitare, come dice Susanna Basso dalla raccolta di Ilide Carmignani. Pur con trenta anni di Corea alle spalle, confrontarsi continuamente con dei madrelingua è essenziale. In particolare, in *Non dico addio* interi passaggi sono in dialetto di Jeju: l'equivalente del sardo stretto, per me che sono abruzzese.

...

Alessio Ludovici, *Silenzi e piccole fortezze, il Nobel Han Kang e la sua traduttrice aquilana Lia Iovenitti*, laquilablog.it, 12 ottobre 2024

«Dire che è un grandissimo onore sarà forse banale, ma è davvero così che mi sento.» Lia Iovenitti, aquilana, è la traduttrice del premio Nobel per la letteratura 2024, Han Kang.

Laureata in Lingue e culture orientali, e a Seoul da una vita, Lia ci racconta come si sente a contribuire a far conoscere in Italia una scrittrice così influente. Per noi è anche l'occasione per riflettere sulle connessioni tra mondi, apparentemente così distanti, che lei aiuta ad avvicinare: «Sapere che i trent'anni vissuti in Corea e tutte le mie esperienze personali, professionali, sociali, sono confluite in modo utile in una cosa tanto importante, è stato come "chiudere il cerchio"».

Nata a Gwangju nel 1970, la scrittrice sudcoreana Han Kang è diventata una delle voci più rappresentative della letteratura coreana contemporanea. Lia Iovenitti ha tradotto due delle sue opere e la terza è in uscita il prossimo 5 novembre.

«La domanda al centro di tutto è: **cosa significa essere umani?**»

«I personaggi di Han Kang sono stati paragonati a **piccole fortezze**, spesso isolate in una metropoli o autoisolate.»

I suoi romanzi esplorano traumi, alienazioni, e il delicato equilibrio tra violenza e bellezza. Una scrittura lirica e meditativa, con una forte attenzione ai dettagli, che consente al lettore di immergersi completamente nell'universo emotivo dei suoi personaggi.

Il suo ultimo romanzo, *Non dico addio*, tradotto proprio da Lia Iovenitti, è un altro esempio del suo stile delicato e riflessivo. La storia segue Gyeong-ha, che si ritrova a dover compiere un difficile viaggio sull'isola di Jeju, rispondendo alla richiesta della sua amica Inseon, ricoverata in ospedale. Un romanzo che esplora la fragilità umana, l'amicizia e le ferite profonde, sia personali che storiche, legate all'isola di Jeju, luogo di un altro evento storico tragico.

Chiediamo a Lia quali connessioni ha percepito, come traduttrice, tra quelle storie e l'identità di chi vive in realtà locali spesso isolate, come le nostre province delle aree interne. «I personaggi di Han Kang sono stati paragonati a "piccole fortezze", spesso isolate in una metropoli o autoisolate. È vero, c'è la fragilità – come ben sottolineato nelle motivazioni del Nobel – ma c'è anche e soprattutto la resistenza. La domanda al centro di tutto è: cosa significa essere "umani"?».

Potente, nella scrittrice sudcoreana, è anche il tema della memoria. In *Atti umani*, affronta il trauma storico del massacro di Gwangju, e in *Non dico addio* i tragici eventi di Jeju, quando trentamila civili vennero trucidati con l'accusa di essere comunisti. Un rapporto con il passato diverso dal nostro. Una memoria più attenta ai silenzi e alle cicatrici non dette: «Una delle difficoltà che ho riscontrato è stato proprio tradurre la parola "silenzio": in coreano ci sono termini diversi per dire il silenzio

«Una delle difficoltà che ho riscontrato è stato tradurre la parola **silenzio**.»

delle persone e il silenzio dei luoghi e delle cose, oltre a tutta una serie di ideofoni (onomatopee) che rendono le sensazioni suscitate dal silenzio. Ma in italiano è quasi sempre la stessa parola: “silenzio”. L’altra difficoltà è stata rendere in italiano la sensazione quasi di malessere fisico che il testo originale di *Non dico addio* procura ai lettori coreani, e anche a me! È la storia di un’amicizia ventennale tra due donne che si intreccia con una ferita storica profonda, violentissima, e fino a non molto tempo fa completamente rimossa. Ricordo che quando l’editore mi chiese cosa ne pensassi a una prima lettura, gli risposi – lasciandolo credo perplesso – che le ultime pagine mi avevano fatto “fisicamente male”.

Tradurre, del resto, significa immergersi nella cultura e nella mentalità altrui, e poi riportare il tutto in italiano senza smarrire tono e significato originali. Non è sempre facile mantenere l’autenticità dell’opera senza tradirne l’essenza: «Traducendo, si sta nel punto esatto dove le due culture si incontrano: da una parte, il coreano deve trovare la sua voce e “accoglienza” nell’italiano, e dall’altra l’italiano deve “aprirsi” e anche lasciarsi modificare dal coreano. Non per niente si parla della traduzione come del sistema circolatorio delle letterature del mondo. Per me, fedeltà al testo significa non tanto essere fedele alle singole parole (pure importantissime), quanto alla voce dell’autrice o autore, al registro della scrittura e al ritmo della lettura. La domanda che mi faccio più spesso è: “Sarebbe davvero questa, la sua voce in italiano?”. Per restare più fedele ancora, spesso lascio dei termini specifici coreani in originale traslitterato, senza note e senza “appiattimenti culturali”. Il lettore potrà intuirne il significato o, eventualmente, cercarlo: è un piccolo esercizio antiglobalizzazione!».

Nella tua esperienza, chiediamo infine a Lia, ci sono aspetti della cultura italiana che hai dovuto

temporaneamente «sospendere» per immergerti a fondo nei temi e nello stile narrativo di Han Kang? «In realtà – avendo vissuto in Corea per quasi trent’anni – ho il problema opposto: a volte vengo rimproverata di essere “troppo coreana”, e a volte ho addirittura paura di perdere pezzi della mia lingua madre, sfiorando l’afasia, come la protagonista dell’*Ora di greco*. L’esercizio che mi impongo è quindi di leggere e rileggere più possibile letteratura italiana di qualità».



Antonio D'Orrico

Tutte le storie sono storie d'amore

«Finzioni», 12 ottobre 2024

Essere giovani a Belfast. Il bel romanzo d'esordio del nordirlandese Michael Magee ha riaperto la nostalgia per lo scrittore di culto Robert McLiam Wilson

È stata l'uscita per Mondadori di *Vicino a casa*, il bel romanzo d'esordio di Michael Magee che racconta la vita di un gruppo di ragazzi a Belfast che mi ha riaperto la ferita e ha riaperto il rimpianto di un altro scrittore irlandese, di un suo romanzo che pubblicò sull'essere giovani a Belfast, unità di luogo e azione di una grande tragedia novecentesca, e di un altro suo romanzo novecentesca, e di un altro suo romanzo che invece non pubblicò e forse non pubblicherà mai più.

Per cui la storia che segue è, al fondo, un rito propiziatorio, una danza dell'inchiostro così come si faceva la danza della pioggia, un augurio che presto sia pubblicato quel romanzo mai pubblicato (un romanzo in fin dei conti è una pioggia d'inchiostro), tante volte promesso e non dato. Il romanzo che aspetto da ventotto anni di uno scrittore di cui abbiamo bisogno, oggi specialmente.

EUREKA STREET

Ventotto anni fa usciva un capolavoro, *Eureka Street* di Robert McLiam Wilson, all'epoca un giovanotto trentaduenne di Belfast. Il libro piacque molto, in particolare in Francia. Ma anche in Italia, pubblicato da Fazi, lo accogliamo bene (io soprattutto). E poi continuò a piacere fino a trasformarsi in qualcosa di più di un libro, nel talismano di tante giovinezze.

Eureka Street continua a circolare e a raccogliere nuovi adepti. Il suo autore, invece, ha escogitato un sistema efficace per sparire dalla scena (alla Salinger) pur senza sparire del tutto. Nel senso che assicura una sua presenza, centellinata, discontinua, con sporadici interventi su Twitter e con articoli sulla rivista «Charlie Hebdo» (questi ultimi per una ragione più sentimentale che satirica: l'omaggio alle vittime dell'attentato terroristico del 2015 fatto da uno che per trascorsi nordirlandesi sa, sulla propria pelle, cos'è il terrorismo). Però, in realtà, McLiam Wilson è diventato un clandestino, forse anche di sé stesso, un «compagno segreto» per dirlo con Conrad.

L'incipit di *Eureka Street* («Tutte le storie sono storie d'amore», probabilmente un campionamento da Tolstoj: «Tutte le famiglie felici...») è diventato proverbiale.

Il grande scrittore russo («the old Leo») è citato due volte nel romanzo. Una volta quando McLiam Wilson rivela la sua poetica (come si chiamava un tempo) dicendo che la vita di una persona, persino la più banale, è un racconto che sconfiggerebbe anche il Tolstoj migliore e più voluminoso. Ma lo scrittore a cui nel libro si rende l'omaggio più caloroso non è il vecchio Leo e nemmeno (come uno potrebbe aspettarsi trattandosi di questioni irlandesi) James Joyce, bensì Charles Dickens, al quale nel romanzo

è riservata una specie di serata d'onore, una esibizione speciale come quelle che usavano dare i grandi primattori teatrali giunti al termine delle loro gloriose carriere.

Darei tutte le lectio magistralis e lauree honoris causa, che oggi è di moda impartire o conferire in questo sventurato paese (mi riferisco all'Italia e non all'Irlanda), per una serata d'onore di una volta.

CHARLES DICKENS

The old Charles è stato fondamentale nella vita e nell'arte di McLiam Wilson. Suo padre, un alcolizzato che ogni tanto lo picchiava di brutto, almeno una cosa buona la fece nella sua esistenza, una cosa per cui il figlio maltrattato gli ha sempre portato gratitudine.

Robert aveva sette anni quando il padre gli regalò l'opera omnia di Dickens. Furono i romanzi galeotti che fecero nascere nel bambino un folle amore per la letteratura. Poi ci furono altri romanzi galeotti (di Stendhal, Thackeray, George Eliot) che il giovanissimo Robert, povero in canna, rubava con destrezza nelle librerie tanto che fu necessario prendere provvedimenti. Il settenne Robert fu spedito da uno strizzacervelli e non si è mai capito bene il motivo per cui finì sul divano dello psicoanalista, se perché era un ladro o se perché coltivava letture repute troppo precoci e osé per uno della sua età.

Se il padre regalandogli i libri di Dickens fece scattare la prima scintilla della vocazione di Robert, la madre diede il suo contributo alla causa trasformandolo direttamente in un personaggio dickensiano. I Wilson vivevano a Belfast nel quartiere proletario e cattolico di New Lodge ed erano molto proletari e cattolici come il contesto richiedeva. A quindici anni Robert si innamorò di una ragazza inglese e protestante e la cosa fece scandalo tra i vicini di casa. Una specie di riedizione irlandese di *West Side Story*, il musical di Leonard Bernstein che, a sua volta, era la versione newyorkese di *Romeo e Giulietta*, della faida tra i Montecchi e i Capuleti. Allora la mamma di Robert cacciò il figlio di casa e lui visse come un

barbone per otto mesi. Da personaggio di Dickens in carne e ossa, Robert dormiva nel parco di un castello, però non si lasciò andare alla deriva e riuscì comunque a frequentare la scuola. Anni dopo ricordò così l'esperienza: «Di quel periodo ho una precisa percezione del freddo. Non avrò mai più così freddo, di sicuro».

La sua stagione da homeless gli ispirò nell'89 il primo romanzo, *Ripley Bogle* (Fazi), che ha tutte le stimmate del romanzo d'esordio, un brogliaccio di stile e di tecniche dal quale traspira già un indubbio e cospicuo talento.

ASPETTANDO LA GLORIA

In una storia di Dickens, Robert sarebbe stato adottato da una famiglia di malfattori, di sadici, di sfruttatori di bambini, essendo la poetica dickensiana riassumibile nell'espressione «cadere dalla padella nella brace». Con lui il destino fu più clemente e per una volta la vita fu meglio della fantasia.

La famiglia che lo adottò era sempre una famiglia proletaria, quindi soldi continuavano a girarne pochi, ma era una coppia di persone brave e affettuose e Robert non si stancherà mai di ringraziarle e cercherà di ripagarle dando loro soddisfazioni, motivi di orgoglio. Qualche anno dopo, infatti, lo ritroviamo studente addirittura in un college di Cambridge. Lo molla sul più bello perché il richiamo della foresta si fa sentire: «Comprai una macchina da scrivere per iniziare una tesi su non ricordo quale argomento, e ne venne fuori invece il primo capitolo di un romanzo». Mi piace immaginare che il romanzo fosse *Ripley Bogle*, e che le prime righe battute a macchina ne fossero l'incipit che è, sperimentalmente come tutto il libro, in forma di didascalia: «(Entra un uomo con del denaro. Aspetta. Entra una donna, discinta e appassionata. Scopano. Escono)».

Aspettando la gloria letteraria, McLiam Wilson non se ne sta con le mani in mano. Fa il muratore, il commesso, la guardia giurata. Vende finestre (avrebbe qualcosa da osservare al riguardo lo psicoanalista che lo ebbe in cura settenne?). Vende kilt ed



è l'attività in cui riscuote i successi maggiori (anche qui lo psicoanalista avrebbe qualcosa da dire?). Gira documentari televisivi, uno è sulla storia del baseball in Irlanda, tema che non sarebbe mai venuto in mente a nessuno se non a lui.

Nel 1992 pubblica il suo secondo romanzo, *Manfred's Pain* (*Il dolore di Manfred*, Fazi), libro che poi rinnegherà definendolo «una stronzata». Una cosa che, nemmeno nei momenti di maggiore scoramento e disistima di sé stesso, potrà mai dire di *Eureka Street*. Pubblicato nel 1996, il romanzo prende il titolo dalla strada (inventata, è bravo anche nel ramo toponomastico McLiam Wilson) in cui vive il trentenne Chuck Lurgan, detto Chuckie, un ragazzo con pochi capelli e qualche chilo di troppo. Unico protettore in una compagnia di amici cattolici, Chuckie è uno dei tanti giovani irlandesi senza arte né parte.

Per una tradizione familiare che si perde nella notte dei tempi, ha una singolare mania: prova l'irresistibile desiderio di conoscere persone famose. E spesso ci riesce. Uno dei brani più divertenti del libro è il suo incontro con papa Giovanni Paolo II in visita a Belfast. Ora si dà il caso che Wojtyła sia l'odiatissimo «comandante» dei cattolici e dunque Chuckie, da metodista convinto, da bambino che riempiva i muri di Belfast con sigle tipo Ftp («Fuck the Pope») e Ftnp («Fuck the Next Pope») dovrebbe almeno detestarlo. Però Giovanni Paolo II è una persona famosa e Chuckie, con la sua atavica attrazione per i vip, ricorrerà a tutta la sua astuzia per poterlo avvicinare.

La vita di Chuckie viene rivoluzionata quando conosce una splendida americana dalla tempestosa biografia, che, mi pare di ricordare, sia dotata di

«seni palladiani» (la «senologia» è un'altra scienza in cui McLiam Wilson eccelle). Grazie a lei, Chuckie scopre, vendendo vibratorii per corrispondenza, di possedere il talento dell'uomo d'affari. Diventa così un finanziere di successo e si dà pure alla politica. La fulminea carriera non gli inaridisce il cuore. Sul piano personale, Chuckie riallaccia i rapporti che sembravano essersi irrimediabilmente guastati con la madre. Costei si è accorta nel frattempo di essere sempre stata lesbica e si è fidanzata con una sua amica d'infanzia (Edipo 2.0?). Oggi i romanzi pullulano fino all'inflazione e al ridicolo di metamorfosi di questo tipo, ma allora la mossa di McLiam Wilson fu pionieristica, brillante e originale.

Il carattere del personaggio materno è delineato alla perfezione in poche righe (e con ricorso massiccio alla senologia): «Da ragazza, la madre di Chuckie aveva ammirato estasiata i propri seni, ammaliata dalla loro soda pienezza, da una tale inusitata bellezza. Le sembravano magici». Se pensiamo a come si comportò la madre vera di Robert, queste righe fanno pensare (e avrebbero fatto pensare anche il suo psicanalista di quando era bambino).

UN ROMANZO, DUE CUORI

Come il celebre racconto di Hemingway, *Eureka Street* ha due cuori. L'altro è quello di un altro trentenne, amico di Chuckie e strambo tanto quanto lui, che si chiama Jake, è più o meno orfano e vive nella borghesissima Poetry Street (altra bella invenzione toponomastica) insieme a un gatto campione di infingardaggine. A differenza di Chuckie, Jake è un bel ragazzo, però è sfortunato in amore. Ha idee politiche confuse, ma svolge di buon grado il suo

lavoro di picchiatore professionista pur essendo un pezzo di pane.

Eureka Street è un inno alla vita, un inno ancora più incredibile e commovente provenendo da una Belfast turbolenta e martoriata. Jake, Chuckie e gli altri personaggi del libro (il monello Roche, l'irriducibile Aoirghe, la dolce Mary dai seni pallidi...) vivono immersi in un bagno d'odio. Il terreno su cui sorge Belfast è particolarmente fertile grazie al concime speciale assicurato dalle ossa degli innumerevoli morti ivi sepolti.

I rumori della notte a Belfast sembrano «quelli di un vecchio disco rigato». Poi, a un certo punto, quando il buio si fa più profondo, si leva una brezza fresca che attraversa la città e «sussurra che l'odio è come Dio: non lo potete vedere, ma se combattete in suo nome e credete ciecamente in lui, riscalderà le vostre notti».

Parole che oggi, a ventotto anni da quando furono scritte, suonano ancora più vere in un mondo che sembra diventato una immensa Belfast. E, non a caso, nel 2015 McLiam Wilson scrisse un formidabile articolo sull'Isis, Parigi e Belfast, in cui metteva in guardia dal pericolo di dimenticarsi dell'energia dell'odio. Forse avremmo dovuto dargli più retta.

Eppure, in ossequio a quell'incipit che sembra un comandamento, i personaggi di *Eureka Street* non si arrendono alla desolazione circostante e continuano a cercare, con la disperazione della fantasia e la fantasia della disperazione, l'amore.

Quando lo lessi nel 1996 il romanzo di McLiam Wilson mi divertì e straziò, mi illuminò con la sua intelligenza e mi intenerì con la sua grazia. Non feci in tempo a finirlo e già sentii che i suoi strampalati,

«Seduto davanti a casa, i rumori della notte sembravano quelli di un vecchio disco rigato. Lontani cigolii di vecchie auto usate, il sordo ronzio degli elicotteri sopra le case, la risata di una donna, simile allo stridulo verso di un uccello ostinato.»

dolcissimi eroi mi sarebbero mancati per sempre. La magia si è ripetuta ripercorrendolo adesso. E ora come allora riscriverei la frase che diceva: «McLiam Wilson scrive come un Dio». Un Dio che non è il Dio dell'odio. Una volta McLiam ha detto che lui racconta in modo che la commedia della vita prenda il sopravvento sulla tragedia della morte. È il segno dei grandi scrittori di cui abbiamo sempre più bisogno in un'epoca infestata da prefiche della letteratura.

THE EXTREMISTS

I giornalisti che andavano a trovare come in un pellegrinaggio McLiam Wilson (McLiam è la traduzione in gaelico dell'inglese Wilson, cioè «figlio della volontà») a Parigi, dove si era trasferito dopo il successo di *Eureka Street*, lo descrivevano come simpatico, tabagista (più di tre pacchetti al giorno), gattaro, tifoso di calcio forsennato e bloccato da anni a causa dell'enorme e meritatissima fortuna mondiale di *Eureka Street*.

Quel clamoroso successo e quel non meno clamoroso amore dei lettori, confidava ai visitatori, lo mettevano in imbarazzo (questo basta a dire di che pasta è fatto). Se incontrava persone che gli parlavano bene di Chuckie e Jake (senza sospettare che gli stavano girando il coltello nella piaga), lui si schermiva e consigliava di leggere Tolstoj, the old Leo.

Nel 2015 Stefano Montefiori gli ha scritto una mail chiedendogli un'intervista per il «Corriere». La risposta automatica della sua posta elettronica è stata: «Sì. Buongiorno buongiorno. Sono attualmente sequestrato in un luogo tenuto segreto nella speranza di terminare un romanzo dopo un intervallo di, mmm, qualche anno. Così, può darsi che io non sia in grado di rispondervi in fretta a meno che: 1) Lavoriamo già insieme. 2) Siamo legati da un insieme predominante di indicatori genetici. 3) Mi offrite una somma di denaro indecente in cambio di quasi zero lavoro. 4) Mi fate una proposta grottescamente imbarazzante e vergognosamente sessuale. 5) Voi o il vostro messaggio attivano il mio senso di colpa in

«Belfast è una città a cui è stato strappato il cuore.»

un modo infinitamente prevedibile. Naturalmente, suppongo che mi auguriate buona fortuna. Scusate, Robert». Un messaggio scherzoso certo, ma forse anche melodrammatico in senso pucciniano («un po' per celia, un po' per non morire»).

Nell'intervista (una bella intervista) concessa poi a Montefiori, McLiam Wilson diceva di aver finalmente deciso di fare uscire *The Extremists*, il suo nuovo romanzo di 900 pagine, dalla pubblicazione più volte annunciata a partire dal 2006 e sempre infallibilmente rimandata, procrastinata a data da destinarsi. Da allora sono passati altri, mmm, nove anni e di quel romanzo non si è ancora vista l'ombra. L'intervista, in cui lo scrittore parlava anche di un tentato suicidio nel 2000 e confessava la malinconia di fondo che lo pervade, fu la conferma che si trovava sempre in posizione di stallo come un re degli scacchi, che *Eureka Street*, l'ultimo suo domicilio letterario conosciuto, si è rivelata una prigione dorata dalla quale sembra impossibile evadere, e l'agognato romanzo successivo assume sempre più le sembianze di un fantasma che si aggira (rumore di catene) senza trovare quiete in una nottata che non passa mai.

La speranza è che McLiam Wilson torni presto. La sua voce manca, una voce coraggiosa che è stata liberatoria rispetto a luoghi comuni, a idee ricevute, a riflessi, culturali e politici, condizionati, propri della storia nordirlandese (e anche non nordirlandese). Una voce capace di dire di un martire come Bobby Sands cose mai dette da nessuno: «Prendiamo Bobby Sands, che fuori dall'Irlanda è molto rispettato ed è morto, cosa che mi dispiace. Ma le sue poesie erano orrende, una truffa». Sono cose spinose da dire, ma qualcuno deve pure farlo.

P.S. Ho sempre notato una straordinaria somiglianza tra McLiam Wilson e l'attore Kim Rossi Stuart (per cui volendo fare un film sulla vita di McLiam

«Le persone che conoscevamo se ne andavano in America, in Australia. Richiedevano il permesso di soggiorno per motivi di lavoro e si fermavano lì un anno. Alcuni poi **tornavano**. La maggior parte no.»

Wilson, e sarebbe un bel film, il casting, almeno per la parte del protagonista, è già sistemato).

VICINO A CASA

Anche quest'anno dunque *The Extremists* non è stato pubblicato. A parziale consolazione è uscito l'anno scorso in Irlanda e ora in Italia (pubblicato da Mondadori) un altro romanzo che racconta i ragazzi di Belfast come aveva fatto nel 1996 McLiam Wilson. Si intitola *Vicino a casa*, è stato salutato come uno dei libri inglesi più importanti del 2023 e segna il debutto narrativo di Michael Magee, un trentaquattrenne senza capelli e con la barba, cofondatore della rivista «Tangerine», pubblicazione che, come ha scritto l'«Irish Times» non si sa quanto volontariamente, ha fatto «voltare pagina» alla letteratura irlandese. Nato a Belfast, Magee si è ben presto reso conto di quante difficoltà questo continui a comportare.

A differenza dei suoi personaggi che si abbuffano di internet, Magee frequenta moderatamente Instagram dove posta foto di lui al pub (con bicchieri di birra inquadrati strategicamente in primo piano), oppure a festicciole in casa di amici con cappellini e coriandoli, oppure scatti scherzosi dove prova delle extension biondicce per nascondere la calvizie. La storia raccontata in *Vicino a casa* è la seguente.

Sean Maguire è un bravo ragazzo di Belfast senz'arte né parte. Ha studiato a Liverpool (laurea triennale in lettere), ma poi è tornato a Belfast e ha scoperto che il pezzo di carta gli serve a poco. Abita in una casa dove non paga l'affitto e lo sfratto incombe. È diventato abilissimo a lavarsi a pezzetti in piedi davanti al lavandino. Vive di lavoretti nelle discoteche. Ogni tanto si sballa con gli amici di sempre (coca,

vodka). Una sera la combina grossa a una festa di gente snob, ragazzi di famiglia borghese, tipi che di solito si guarda bene dal frequentare e che, infatti (come forse temeva), lo mettono in mezzo, lo prendono in giro (per il suo accento, la sua goffaggine). Lui sbrocca, ne prende a pugni uno (sapendo che quel che brucia non son le offese: Battisti funziona anche in Irlanda del Nord).

Nel codice d'onore dei ragazzi di Belfast risse così finiscono generalmente senza conseguenze, ma Sean viene denunciato per lesioni personali. Lo attende un processo. Un poliziotto (non si capisce se buono o cattivo) lo mette in guardia e gli consiglia di non prendere sottogamba la vicenda. Potrebbe spalancarsi un baratro.

SEAN E MAIRÉAD

A Sean piace leggere (e scrittori non banali: Knut Hamsun, Milan Kundera) e ambirebbe a scrivere. Mairéad, una amica d'infanzia per cui ha sempre avuto un debole, lo incoraggia a farlo. Anche lei ha problemi abitativi e si fa ospitare di qua e di là. Anche lei è costretta a svolgere mille lavoretti per campare. Di giorno è commessa in una boutique del centro. Di sera fa la ragazza degli shottini, una specie di entraîneuse che gira sulla pista della discoteca portando una guantiera piena di bicchierini colmi di vodka da vendere a quelli che ballano.

Spesso, in quest'ultima veste, è costretta a incredibili acrobazie per evitare che le tocchino il culo o le abbassino le mutande a tradimento col rischio di mandare tutti gli shottini a infrangersi per terra (e le toccherebbe anche ripagarli di tasca sua). Ma Mairéad è una tosta. Sta mettendo nel salvadanaio sterline su sterline per potersene andare a Berlino, il

«Non c'è niente di imbarazzante nel diventare **sdolcinati**.»

sogno della sua vita. Però i suoi amici non credono che ci riuscirà.

Molte cose legano Sean e Mairéad. Provengono entrambi da famiglie disastrose. Ma la famiglia più disastrosa è quella di Sean. Sua madre ha avuto tre figli da uomini diversi. Sean è l'ultimogenito e suo padre è un uomo che ha qualcosa da nascondere, qualcosa di infame. I fratellastri di Sean sono uno buono e uno cattivo (come i poliziotti). Il cattivo si chiama Anthony ed è una mina vagante, capace di mettere a soqquadro locali e case quando è incocainato.

Tutti a Belfast hanno paura di Anthony, ma Sean gli vuole bene perché Anthony gli ha fatto da padre, lo ha protetto e scortato, gli ha perfino regalato il portatile su cui scrivere i suoi racconti. Non posso dirvi perché (perché vi direi troppo), ma il fatto che Anthony faccia da padre proprio a Sean dimostra di quale nobile e generosa pasta sia fatto al di là delle sue folli e teppistiche intemperanze, distruttive e autodistruttive. La madre di Sean, ridotta a fare pulizie in giro per tirare avanti malgrado le sue cattive condizioni di salute (una infezione renale che peggiora giorno dopo giorno), è un bellissimo personaggio. A modo suo è una reduce dei Troubles, dei disordini che per anni hanno sconvolto Belfast. Lei era vicina di casa di Bobby Sands, il martire sempre pianto della causa repubblicana e cattolica, l'eroe che morì in carcere dopo lo sciopero della fame in nome dell'Ira e della rivolta contro la monarchia inglese e contro gli irlandesi protestanti. Il sangue che fu allora versato non si è ancora prosciugato nonostante la pace del Venerdì Santo firmata nel 1998.

La madre di Sean è una pittrice della domenica, pesca qualche foto che la ispira da internet e dipinge quadretti apprezzabili. Qualcuno lo vende ed è un introito importante per le sue povere finanze. La sera cena seduta sul divano guardando la tv. Il menù è sempre uguale (bastoncini di pesce scongelati). Piena di rimorsi e di rimpianti, si chiede di continuo

se è stata una buona madre. Non sempre il valium riesce a sedare le sue paure. Paura che Anthony prima o poi compia qualcosa di irreparabile, che Sean finisca per diventare come Anthony. Le piace molto Mairéad, le piacerebbe che un giorno la ragazza degli shottini e Sean...

E, forse, a questa speranza si lascia andare quando nei rari happy hour che si concede (alle cinque di mattina!) canta in cucina assieme all'amica del cuore Mary la loro canzone preferita: *Killing Me Softly*, che sembra l'invocazione di un atto di eutanasia. La madre e Mary non lo sanno ma Sean, invece, potrebbe saperlo: quella canzone è stata ispirata dal grande scrittore argentino Julio Cortázar, uno che scriveva racconti che magari a Sean piacerebbe scrivere.

PENSIERI FELICI

Mentre il temuto processo per la scazzottata alla festa degli stronzetti snob si avvicina, Sean fa la sua vita di sempre tra alti e bassi. Subisce spesso umiliazioni sul lavoro da parte degli spocchiosi manager delle discoteche. Eppure basterebbe facesse arrivare all'orecchio di Anthony qualche notizia delle angherie patite perché, come un vendicatore solitario, il fratellastro rimettesse a posto i prepotenti. Ma non lo fa sapendo che la furia di Anthony può avere esiti apocalittici. Soprattutto da quando Anto passa ore e ore su YouTube ad abbeverarsi di leggende metropolitane, di panzane complottistiche ed è quindi fermamente convinto che non c'è mai stato alcuno sbarco sulla Luna mentre c'è stato eccome, ma naturalmente è stato insabbiato, un controsbarco sulla Terra di extraterrestri a bordo di un disco volante. I resti dell'Ufo sono custoditi in Nevada, nella famigerata Area 51, e tenuti top secret per inconfessabili (un po' orwelliani?) propositi.

L'equilibrio mentale di Anthony già minato dalla bamba e dall'alcol viene messo a dura prova dalle teorie youtubiste e Sean si preoccupa molto per il

fratellastro. Soprattutto da quando questi gli ha confidato di essere seguito da un elicottero che ogni mattina si alza in volo sopra Belfast per controllare i suoi movimenti.

Intanto Mairéad, dopo aver coabitato per un periodo con Sean, è partita per Berlino. Lui non sa più cosa pensare di lei: gli hanno detto che era una troia, pronta a prostituirsi in cambio di un alloggio per la notte, e gli hanno anche detto che aveva scoperto di essere lesbica. Il processo è ormai imminente e lui non ha uno straccio di testimone che certifichi la sua versione dei fatti, e cioè di non aver pestato a sangue nessuno, ma di essere stato aggredito da quei fottuti snob e di essersi limitato a reagire.

Il cerchio attorno a lui si stringe e lui cerca come Peter Pan qualche pensiero felice. Quando il padre (l'infame) lo portava da bambino al campo di tiro a piattello (specialità di cui il genitore era campione). Oppure quando Anthony, patito di serie tv e convinto che lui sarebbe stato in grado di escogitare un finale migliore per *I Soprano*, gli chiedeva di aiutarlo a scrivere la sceneggiatura di una storia, ambientata negli anni Ottanta in America, con protagonisti mostruose creature che vivono da tempi immemorabili acquattati nel sottosuolo. Si chiamano Cacciatori della Notte e dispongono di superpoteri. Contro di loro si batte un eroico Navy Seal che tenta di scappare assieme alla sua famiglia per rifugiarsi in un bunker a prova di assedio in campagna.

Racconta Anthony a Sean: «Sarà come la prima stagione di *Walking Dead*, capito? Solo che al posto degli zombie ci sono questi mostri che escono solo di notte e sono molto più spaventosi. Corrono su mani e piedi, tutti ingobbiti e urlano. Come quei figli di puttana che inseguono Frodo nel *Signore*

degli Anelli. Urlano in quel modo lì, striduli e assordanti. Non sarebbe una figata?». Insomma, un delirio anche questo, ma forse più innocuo di quello dell'elicottero.

Poi arriva il giorno della sentenza al processo per lesioni personali. Poi Mairéad si fa viva da Berlino. Poi dal passato, dai tempi dei Troubles, riemergono notizie che riguardano ancora il padre di Sean, l'infame (che nel frattempo si è rifatto una famiglia e ha una figlia). Poi Sean lo scrive alla fine un racconto e lo manda a una rivista. E poi e poi e poi...

Non vorrei tanto insistere in un paragone tra Magee e McLiam Wilson al di là del fatto che sono compaesani e raccontano, seppure in epoche diverse, la stessa fetta di mondo. Ovviamente McLiam Wilson è più bravo e sa raccontare la speranza di una vita più bella a costo di inventarsela in maniera addirittura sbruffona.

Magee non si concede (e non ci) concede illusioni e la sbruffoneria presente nel suo libro, quella di Anthony nelle vesti di sceneggiatore di serie tv, è, in realtà, l'ultimo stadio della disperazione. *Vicino a casa* è un romanzo che vale, che vi segnalo di cuore. Faccio i miei complimenti a Magee (con un consiglio: di frequentare di più McLiam Wilson, magari anche andando a trovarlo di persona a Parigi, se gli riesce, e meno Sally Rooney). Infine, facendo i debiti scongiuri, interpreto l'uscita di un romanzo come *Vicino a casa* (per certe sue contiguità non solo di location con *Eureka Street*) come un buon segno. L'augurio che magari il giorno che McLiam Wilson tornerà in scena a riprendere il suo posto di grande scrittore irlandese contemporaneo (come lo elesse anni fa, quando tutto cominciò, la rivista «Granta») sia prossimo. Finalmente.

«In tutte le piccole case di questa piccola città, uomini e donne si affacciano alla finestra a guardare Belfast all'alba, preparandosi alla battaglia che si svolgerà.»

Antonio Gnoli

«*Mi piacerebbe far commuovere anche le stelle.*»

«Robinson», 13 ottobre 2024



Intervista a Antonio Moresco

Verrebbe da chiedersi che tipo di scrittore sia Antonio Moresco, ma poi sorge il dubbio che ogni definizione gli vada stretta: Magmatico? Certo. Incendiario? Sì. Barocco? Assolutamente. Fluviale? Anche. Sanguinante? Nel senso almeno delle ferite che lascia trasparire, soprattutto. Si tratta di un gioco al rilancio tra un aspirante suicida e il resto del mondo. In mezzo, una storia stranissima, dolorosa e formativa, quasi unica. Ma senza un vero destinatario. Un po' come quel piccolo capolavoro che Moresco pubblicò nei primi anni Novanta (e poi aggiornò), *Lettere a nessuno*, dove raccontava, insieme a tante altre cose, le sue penosissime vicende editoriali. Diciamo la verità, uno scrittore così per leggerlo ce lo dovremmo meritare. Il suo ultimo libro, una specie di sabba notturno del nostro presente, è *Canto del buio e della luce* (Feltrinelli), pubblicato qualche mese fa. A novembre uscirà il Meridiano Mondadori di Agatha Christie che ha curato, e un suo libretto dedicato a Leopardi.

Scrivi tanto. Ti dai un limite alla scrittura?

Come chiedermi se vi sia un limite alla vita. Dipende se sei di robusta o fragile costituzione.

Hai immaginato nel tuo ultimo romanzo un mondo in cui la luce progressivamente sparisce. Cosa significa vivere nelle tenebre?

Non ho pensato all'ovvia metafora del male che in

quanto buio sconfigge il bene. La Bibbia e le religioni in genere hanno lavorato su questa immagine. Quello che a me interessava è come realmente noi percepiamo il buio e che relazione conoscitiva stabiliamo grazie ad esso.

Si può conoscere il buio?

Lo puoi affrontare. Farne esperienza. Un teologo direbbe che il buio è quello tra l'ora sesta e l'ora nona, mentre il Cristo spira sulla Croce. Un fisico obietterebbe che il buio non esiste, mentre un narratore di fiabe darebbe al buio la consistenza stessa della paura. Un filosofo attribuirebbe alla luce l'idea di verità e al buio quella dell'errore.

Oggi si parla e si congettura della «materia oscura».

I fisici sostengono che la «materia oscura» compone il novantacinque per cento dell'universo. Una sostanza irraggiungibile che non dà segni di vita, non emette radiazioni. Mi ha sconvolto.

Cosa ti ha sconvolto?

Che le nostre conoscenze al più si riducono al cinque per cento. Ecco perché ho provato a navigare su questo immenso mare di oscurità.

Anche la tua vita è stata piuttosto buia.

Provengo da una famiglia che ha vissuto nei reconditi del buio. Acquattata dentro tane misteriose.

Dieci anni fa, sulla tua disperata genealogia, hai scritto «I randagi».

Che ti è sembrato di quel libro?

La prima cosa che ho pensato è che non avrei voluto essere un tuo familiare. Poi ho capito che parla dell'affetto che ti è mancato nella giovinezza.

Pensi che io abbia saldato un conto sentimentale?

Penso che senza quel libro saresti diverso.

I libri ti cambiano. Sono come una resa dei conti. Sennò che scrivi a fare?

Dove sei nato?

A Mantova. Un'infanzia funestata dalla violenza.

Di chi contro chi?

Principalmente mio padre. Lui contro tutti. Si chiamava Pietro.

E perché tuo padre era violento?

È come se, dopo la guerra e la lunga prigionia, avesse perso il piacere di stare al mondo. Era diventato alcolista, se ne stava quasi sempre muto. Il solo linguaggio che conosceva gli veniva dalla brutalità delle mani, con cui a volte malmenava mia madre. Non era stato sempre così. Ci fu un tempo di vivacità e allegria. Sfrecciava per il paese con una motocicletta senza timore alcuno. Con una vena di provocazione e follia che lo rendeva affascinante.

Hai conosciuto di lui solo il lato brutale?

Quando morì, mia madre mi mostrò alcune carte che documentavano la sua prigionia in India e il periodo successivo che passò in ospedale prima del ritorno a casa. Fu un'esperienza dolorosa dalla quale non si riprese più. Fu sempre mia madre a dirmi che anche in piena estate papà voleva che la stufa restasse accesa in camera da letto. Abituato al caldo torrido dell'India, gli sembrava che Mantova si travestisse d'inverno perfino nel mese di agosto. Passava le giornate a tremare e a battere i denti.

Incredibile a dirsi ma sono stato concepito in quella «fornace».

Hai raccontato che il parto che ti ha messo al mondo fu drammatico.

Sono uscito a fatica a causa della mia testa piuttosto voluminosa. Ancora oggi, quando la notte sogno di soffocare, mi sveglio nell'impressione di aver gridato per il terrore di non farcela.

Temì la morte?

Ho temuto di più la condizione di smarrimento: le incomprensioni, i rifiuti, le attese inutili, gli appuntamenti rinviati, quando una lettera o una telefonata non arrivava, i compatimenti, la progressiva perdita del rapporto con la realtà, la morte delle illusioni.

Questo materiale da perdente ti è però servito. Ne hai fatto, in qualche modo, un punto di forza.

Pensandoci è come se guardassi alla mia precedente vita. Quel fallimento che sembrava annunciarsi a ogni mia decisione, da un lato ha infragilito i miei nervi, dall'altro mi ha trasformato in un cane da combattimento.

Come ne sei uscito?

Se ripenso agli anni della mia prima vita vedo la mia città, Mantova, le esperienze scolastiche catastrofiche, il periodo trascorso in seminario a Bergamo, e quello passato nel palazzo nobiliare dove mia madre era a servizio. Vedo Milano dove mi trasferisco alla fine degli anni Sessanta: la militanza politica in Autonomia operaia, la solitudine nell'esaltazione collettiva, lo sconforto immaginando una società perfetta che non sarebbe mai arrivata.

«Provengo da una famiglia che ha vissuto nei **reconditi del buio**. Acquattata dentro tane misteriose.»

Che decennio è stato?

Non mi pento né mi vergogno di quello che ho fatto. Come tanti altri ho provato anch'io le stesse illusioni di redenzione umana e riscatto. Ho vissuto ai margini; ho lavorato come operaio, facchino, bracciante. Impiegato come portiere di notte. Ho visto il buono e il cattivo. Separato in modo manicheo il bene dal male. E so che se i nostri apprendisti stregoni avessero vinto sarebbero diventati tanti piccoli Pol Pot. Tornai a Milano alla fine degli anni Settanta, scassato da una crisi nervosa. E li faticosamente ho bussato timidamente alla mia seconda vita.

Che è nata grazie a chi o a cosa?

Grazie al fatto di aver conosciuto un'umanità che mi ha fatto crescere come scrittore. La prima cosa che mi consigliarono fu una visita psichiatrica. Andai alle Molinette di Torino. Il medico che mi visitò mi parlò di un articolo che aveva scritto sugli stati depressivi di Cesare Pavese. Pensai ma perché mi parla di Pavese? Gli dissi, e non era vero, che non lo conoscevo. Mi sembrò deluso e a quel punto divenne sbrigativo. Mi prescrisse degli psicofarmaci. Non posso prenderli, gli dissi. Li prenda che la rasserenano. Non voglio essere rasserenato, risposi. E comunque se li assumo mi viene voglia di suicidarmi. Ma allora perché è venuto da me, sbottò spazientito. Uscii più confuso di prima. Tornai a Milano, cominciai a scrivere e a leggere.

Fu questa la cura?

Sentivo rinascere un po' di forze mentali. Scrivevo soprattutto di notte. Per non svegliare la mia compagna mi rifugiavo nel gabinetto. Scrivevo seduto sulla tazza del cesso. E leggevo per la prima volta scrittori, poeti, filosofi che sarebbero diventati come fratelli e sorelle. A loro ho pensato quando ho scritto i primi libri.

Hai raccontato delle difficoltà a pubblicare.

È stato un calvario e una scuola di resistenza: quindici anni di no. Potrei fare la lista tragicomica di

«Ho vissuto ai **margini.**»

tutte le case editrici che in un modo o nell'altro hanno rifiutato i miei primi libri.

Ti sei vendicato scrivendo monumentali romanzi.

Tu scherzi. Vivo in urto totale con l'uso e la dimensione della scrittura che dominano oggi. Se i parametri sono brevità e velocità allora mi considero un alieno.

Che tipo di scrittore ritieni di essere?

Sicuramente diverso da tutti gli altri. Non meglio o peggio. Diverso. Quando mi sono buttato su questa strada – come fosse una questione di vita o di morte, come se fosse l'unica carta che avessi da giocare nella mia vita – ho affidato alla letteratura, allo scrivere e al pensiero un compito enorme, però anacronistico, desueto. Inattuale.

Grande compito in che senso?

C'è una frase di Flaubert che dice: «Il linguaggio è simile a un tamburo rotto su cui battiamo melodie per far ballare gli orsi, mentre ciò che desideriamo è fare musica che commuove le stelle». Vorrei anch'io commuovere le stelle. Ho questa grande illusione. Tutto quello che ho patito non l'ha distrutta. E penso che dentro di me ci siano tutte queste strane e disperate voci dei miei antenati che la scrittura strappa dal buio e porta alla luce.

Sei uno scrittore che non rinuncia alle proprie radici.

Chi ha aperto la porta al tuo primo libro?

Si chiamava *Clandestinità*, rifiutato da tutti. Poi lo inviai per posta, da sconosciuto, a Giulio Bollati. Scopri chi era l'autore e mi scrisse dicendosi onorato di conoscermi e pubblicarmi. Quest'uomo alto, timido, intelligente, colto e raffinato mi aprì la sua porta.

Immagino che ti sarai chiesto del perché di tutti i rifiuti.

Del perché sei stato uno scrittore sommerso, per il quale non userei la parola «incompreso».

«Non sono stato rifiutato solo da oscuri funzionari di case editrici ma anche da eminenti scrittori. Forse perché ho rotto il galateo letterario. Anche dopo che ho pubblicato sono continuate le incomprensioni, le critiche, le derisioni.»

Trovo patetica la parola «incompreso». Preferisco «sotterraneo», descrive meglio ciò che sono. Forse in quegli anni lì c'era un'idea di letteratura debole e io invece affidavo allo scrivere ancora delle cose estreme. Risultavo una specie di randagio. Ero uno scrittore fuori tempo. Non sono stato rifiutato solo da oscuri funzionari di case editrici ma anche da eminenti scrittori. Forse perché ho rotto il galateo letterario. Anche dopo che ho pubblicato sono continuate le incomprensioni, le critiche, le derisioni.

Tuttavia hai perseverato.

Pubblico confortato dal fatto che i giovani mi leggono. Che sono tradotto e apprezzato in Francia, Germania, Spagna. Negli Stati Uniti. Solo in Italia, dove vige il bon ton letterario, vengo considerato un oggetto misterioso.

Un'ultima questione: mi ha stupito la tua introduzione e la cura del Meridiano Mondadori dedicato a Agatha Christie.

La verità è che sono stato e in parte sono ancora un avido lettore della cosiddetta «letteratura di genere».

Appunto.

Guarda che è molto più interessante della letteratura del tardo Novecento che ha eliminato il confronto tragico tra bene e male e ha ridotto la

narrativa a un parco giochi. Trovo più interessante leggere un giallo dove ancora quella tensione, a tratti metafisica, continua a esistere.

Ma la Christie in tutto questo? Voglio dire, che cosa ne hai a che fare con lei?

Mi affascina il suo doppio fondo. Non parlo della scrittrice di enorme successo, ma di ciò che è sotto alla sua affermazione planetaria. Altri grandi scrittori di gialli non hanno il suo immaginario da bambina bloccata. C'è una scrittrice nascosta, irraggiungibile, dentro un'altra scrittrice, che si descrive come una salsicciaia delusa. C'è a in lei una parte occulta, fiabesca, nera che la rende straordinaria. Un pensiero duro, quasi nichilistico dissimulato dal mozartismo.

Mozart?

Proprio lui. Pensa a una figura clown come Hercule Poirot. Il suo aspetto comico è la mossa mozartiana con cui Agatha Christie introduce un tocco di leggerezza apparente, di geometrica divagazione, che nasconde la parte dura e misteriosa del male. Volevo far vedere questa «lettera rubata» che è sotto gli occhi di tutti ma nessuno se ne accorge. Rileggere la Christie è stato come percepire quella materia oscura di cui non sappiamo quasi nulla e che regola occultamente le nostre vite.

«Solo in Italia dove vige il bon ton letterario, vengo considerato un oggetto misterioso.»

Franco Nasi

Traduttrici invisibili

«doppiozero», 16 ottobre 2024

Le traduttrici come le cenerentole dell'editoria,
assenza testuale e sociale. Dalla «négresse incon nue»
Lucia Rodocanachi ai giorni nostri

Uno dei libri più fortunati e citati nel campo degli studi sulla traduzione degli ultimi trent'anni è *The Translator's Invisibility* (1995) del teorico americano Lawrence Venuti, subito e meritoriamente tradotto in italiano da Marina Guglielmi con il titolo *L'invisibilità del traduttore* (Armando, 1996). Venuti mette i testi (di partenza e di arrivo) al centro delle sue analisi e riflessioni e mostra come, in particolare nel mercato editoriale americano, ma non solo, prevalgano le strategie traduttive che tendono a nascondere il fatto che il nuovo testo che si legge in inglese è una traduzione, ma un testo scritto direttamente in inglese. D'altronde, fa parte dei cliché della critica letteraria dire che una traduzione è tanto più riuscita quanto più il testo tradotto che leggiamo sembra essere stato scritto nella lingua di arrivo. È evidente che ogni traduzione è una forma di addomesticamento, cioè un «portare a casa» il testo, farlo parlare con una lingua non sua, facendogli anche assumere le «abitudini» retoriche e stilistiche della cultura di arrivo. Così facendo c'è il rischio – ed è su questo che Venuti insiste in un libro che è di storia dell'idea di traduzione, di linguistica, ma anche di politica e di etica – che l'addomesticamento necessario diventi una operazione di annullamento dell'altro, di nascondimento delle specificità culturali del testo

originale, a volte perfino della forza dirompente e innovativa rispetto alle norme consolidate che spesso caratterizzano le opere letterarie. Una struttura sintattica particolarmente articolata (pensiamo, ad esempio, al *Decameron* di Boccaccio) potrà risultare troppo complessa per le abitudini linguistiche di un americano medio di oggi, abitudini alle quali il mercato editoriale è ovviamente particolarmente sensibile. Così nella traduzione si privilegerà quella presunta esigenza del lettore, inserendo segni di interpunzione inesistenti nell'originale e frantumando la sintassi. Lo stesso vale per le espressioni idiomatiche, i proverbi o il lessico, che potrebbe risultare offensivo o troppo volgare per le norme e le convenzioni dominanti in quel momento: ci sarà un adeguamento al lettore a scapito del portato del testo originale, che diventerà così oggetto di un atto di imperialismo culturale: un'appropriazione violenta e sterile e non un'accoglienza feconda. In questo processo di adeguamento il traduttore dovrebbe diventare invisibile e la versione trasparente, perché si deve dare l'illusione che il nuovo testo non sia un testo tradotto, quindi riscritto e manipolato, ma scritto nella lingua di arrivo.

Anche per questa presunta invisibilità i traduttori sono stati le cenerentole del mondo dell'editoria: il loro nome, ancora oggi in molte pubblicazioni,

compare a caratteri minimi nelle pagine interne, raramente in copertina, il loro preziosissimo lavoro è sottopagato, e quasi sempre i tempi concessi dagli editori sono da catena di montaggio di inizi Novecento. Ho usato fin qui «traduttori» come neutro o inclusivo. In verità le più cenerentole delle cenerentole nel mondo editoriale sono le traduttrici. Montale, è noto, chiamava Lucia Morpurgo Rodocanachi, forse con una bonaria ironia ma certo con raggelante realismo, *négresse inconnue*, «schia-va negra misconosciuta»: Rodocanachi, traduttrice ombra, fra gli altri, di Elio Vittorini, era colei che faceva gran parte del lavoro di traduzione in modo anonimo, poi «rifinito» e firmato dallo scrittore maschio più noto e autorevole, che tra l'altro si accaparrava spesso anche la maggior parte dei proventi economici. Ma al di là di questi casi, che non sono certo insoliti, al punto che l'utilizzo di pseudonimi maschili o dell'anonimato è pratica frequente nella storia delle traduzioni fatte da donne, è significativo un dato che riprendo dal recente libro di Silvia Pareschi, *Fra le righe. Il piacere di tradurre* (Laterza, 2024), e sul quale tornerò in chiusura: in Italia chi svolge la professione di traduttore è per l'85% donna. Più che di traduttori verrebbe giustamente da usare, come fa peraltro Pareschi nel suo libro, il femminile sovraesteso di traduttrici.

Questa invisibilità dei traduttori e delle traduttrici, come scrive Michele Sisto in uno dei saggi che compongono il ricco volume *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento* (a cura di Anna Baldini e Giulia Marcucci, Quodlibet, 2023), non riguarda solo la loro presenza/assenza nelle strategie traduttive, «non è solo testuale, ma anche sociale. A differenza dell'*autore*, che nella modernità gode di un capitale simbolico rilevante», la presenza di chi traduce «è generalmente trascurabile e trascurata non solo nella sfera pubblica, ma anche nel mondo più ristretto di coloro che si occupano di letteratura» (p. 35). Il problema non è tanto di mettere in copertina il nome della traduttrice o del traduttore, ma piuttosto di comprendere

«Il lavoro intellettuale delle donne ha cominciato a perdere i tratti della episodicità.»

e valorizzare il ruolo che hanno avuto e hanno come mediatori e mediatrici culturali forti nel processo di formazione di una cultura letteraria nazionale. E per fare questo, e farlo in modo che sia scientificamente proficuo, diventa indispensabile uno studio delle loro biografie intellettuali, un lavoro di indagine che parta dagli archivi delle case editrici, dagli epistolari, dalle riflessioni sul tradurre, a volte esplicitate a nota dei libri pubblicati o in saggi, oltre che dalle strategie traduttive adottate, dal loro stile. Ed è quanto è stato fatto, nel volume curato da Anna Baldini e Giulia Marcucci, da dodici ricercatori e ricercatrici che in altrettanti capitoli, con il rigore degli studi di storia dell'editoria e l'impianto metodologico della sociologia di Pierre Bourdieu, hanno dato un importante contributo alla ricostruzione delle traiettorie di traduttrici italiane e, più in generale, al campo letterario nel suo complesso dalla fine dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale. In questo periodo, scrive Anna Baldini nell'introduzione al volume, «le donne che traducono sono state protagoniste di due importanti processi di trasformazione storica. Innanzitutto, in questi decenni l'attività traduttiva ha assunto le caratteristiche di una professione, per quanto scarsamente istituzionalizzata; allo stesso tempo, il lavoro intellettuale delle donne ha cominciato a perdere i tratti della episodicità [...] per diventare un fenomeno diffuso» (p. 8). Quanto questo sia vero risulta evidente leggendo le traiettorie di personalità ben note come Lavinia Mazzucchetti, Alessandra Scalerò, Ada Prospero, Natalia Ginzburg, Gabriella e Giovanna Bemporad, ma anche forse meno conosciute come Ebba Atterbom, Ada Salvatore, Olga Malavasi Arpshofen, Rosina Pisaneschi, Maria

Martone, che non solo hanno tradotto e reso così disponibili per i lettori italiani testi all'epoca recentissimi come le opere di Thomas Mann, Virginia Woolf, Sherwood Anderson o traduzioni integrali di classici come il *Tristram Shandy* di Sterne, ma hanno sollecitato la loro traduzione, svolgendo quel preziosissimo lavoro di scouting, a volte di direzione di collane, e di critica essenziali per la crescita di una cultura letteraria che non sia sterilmente chiusa e autoreferenziale.

Quanto sia feconda per la ricostruzione del campo letterario e della storia della letteratura italiana una maggiore considerazione del ruolo che hanno giocato le traduttrici, non solo nelle scelte testuali, ma anche più in generale nel rapporto dinamico che

hanno permesso di stabilire fra la letteratura in lingua italiana e quelle straniere, è testimoniato anche da un altro ricco e corposo volume collettaneo uscito di recente e che copre un ampio arco temporale che va dal secondo Quattrocento al Novecento: *Women and Translation in Italian Tradition*, curato da Helena Sanson (Garnier, 2022). Solo per dare in modo cursorio un'idea della vastità degli ambiti coperti dal volume, si va dal capitolo firmato da Luca Zipoli su Antonia Pulci (1452-1501, prima donna traduttrice italiana la cui opera è stata pubblica) e sulla sua traduzione/adattamento dell'agiografia teatrale di *Santa Domitilla*, a quello di Eleonora Carinci sulla versione in volgare dell'orazione dello pseudoIsocrate *A Demonico* della poetessa cinquecentesca Chiara Matraini, allo studio di Alessandro Cabiati sulla radicale illuminista Gioseffa Cornoldi Caminer e sulle sue traduzioni di opere a favore dell'emancipazione femminile e dell'uguaglianza nella Venezia di fine Settecento, fino a quello di Andrea Romanzi sulla traiettoria di Fernanda Pivano come influentissima mediatrice culturale fra Americana e Italia nella seconda metà del Novecento.

Questi volumi costituiscono un prezioso contributo a quella che Anthony Pym ha chiamato «l'archeologia della traduzione», il tentativo cioè di ricostruire come la pratica e quindi la nozione stessa di traduzione si è modificata nel corso della storia. In questa prospettiva va almeno richiamato qui un altro prezioso volume, *Donne in traduzione*, uscito nel 2018 da Bompiani a cura di Elena di Giovanni e Serenella Zanotti, che raccoglie saggi di studiose e scrittrici di tutto il mondo, come Susan Bassnett, Sherry Simon, Emily Apter, ma anche italiane come Chiara Elefante, Emilia Di Martino, Franca Cavagnoli ecc., che hanno contribuito al dibattito scientifico, linguistico e politico sulla traduzione da una prospettiva di genere.

Oggi, fortunatamente, la figura di chi traduce gode di una visibilità certo molto maggiore. Si possono ascoltare nelle fiere del libro, nei festival della letteratura e della traduzione, nelle giornate dedicate



«Un libro è davvero come una **pianta** che va annaffiata e protetta e poi lasciata crescere, lo è sia che lo si scriva, sia che lo si traduca.»

alla traduzione, nelle interviste su quotidiani e televisioni, nei social. Anche l'editoria sembra essersi accorta di questa nicchia di mercato. Così negli ultimi anni diverse importanti traduttrici hanno potuto raccontare il proprio lavoro in volumi in cui la narrazione autobiografica del proprio percorso di formazione professionale si affianca spesso a una profonda e argomentata riflessione sull'atto stesso del tradurre. Antoine Berman, insieme a Venuti uno dei nomi sempre citati quando si parla di traduzione, insisteva sulla necessità di sostituire l'espressione teoria della traduzione con quella di riflessione sull'esperienza del tradurre, legando così indissolubilmente l'aspetto teorico alla esperienza viva del fare. Berman la chiama *traductologie*. Molti dei libri pubblicati in questi anni e scritti da alcune delle traduttrici editoriali più autorevoli in Italia sono chiari esempi di questo connubio essenziale di esperienza e riflessione, che si può ricondurre alla traduzione anglosassone del *personal essay*: fra gli altri, sapendo di far torto a molte, Franca Cavagnoli, *La voce del testo* (Feltrinelli, 2010), Susanna Basso, *Sul tradurre* (Bruno Mondadori, 2010) o l'agile raccolta curata da Ilide Carmignani e Stefano Arduini, *L'arte di esitare* (Marcos y Marcos, 2019), con scritti di altre traduttrici importanti come Yasmina Melaouah, Renata Colorni, Ena Marchi, Adriana Bottini, Anna Ravano, Delfina Vezzoli, Claudia Zonghetti e le stesse Basso, Cavagnoli e Carmignani.

A questi si aggiunge ora il libro godibilissimo e ricco di interessanti riflessioni *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, di Silvia Pareschi, una fra le più note traduttrici di narrativa angloamericana e britannica, che ha restituito in italiano scrittori e scrittrici come Jonathan Franzen, Don DeLillo, Cormac

McCarthy, Zadie Smith, Sylvia Plath. Tradurre obbliga a prestare attenzione ai dettagli, a indugiare fra le righe e ai sensi obliqui della lingua; e proprio partendo dalla descrizione di esperienze di traduzione, quindi con riferimenti a problemi testuali concreti, Pareschi accompagna il lettore a riflettere su temi centrali della professione come il rapporto oggi attualissimo fra traduzione editoriale e l'intelligenza artificiale, il ruolo della traduttrice all'interno della filiera editoriale, la traduzione collaborativa, la questione della traduzione dei dialetti e delle varianti regionali, la ritraduzione dei classici. Pareschi affronta questi temi con competenza, indubbia felicità di scrittura e l'entusiasmo di chi sente il bisogno di raccontare un'esperienza vissuta appieno. Una narrazione autobiografica ricca di incontri fecondi con autori spesso disponibili a collaborare con chi sta cercando di dare loro una nuova voce, come nel caso di Franzen, e con altre importanti traduttrici come Marisa Caramella (editor Einaudi e traduttrice di Erica Jong, Alice Walker, Charles Bukowski...) o Anna Nadotti (voce italiana fra gli altri di Amitav Ghosh e Antonia Susan Byatt) che, come gli artigiani di un tempo, avevano preso a bottega la giovane Silvia Pareschi e avevano insegnato l'arte del tradurre: le avevano insegnato a usare gli attrezzi del mestiere, ma soprattutto l'umiltà, la capacità di ascolto, la pazienza, la tenacia e la necessità di fare esperienza della lingua come cosa viva. Perché, come diceva Anna Nadotti in un seminario dal titolo *Il traduttore come giardiniere tenace* e frequentato da Pareschi proprio all'inizio del suo percorso di formazione, «un libro è davvero come una pianta che va annaffiata e protetta e poi lasciata crescere, lo è sia che lo si scriva, sia che lo si traduca» (p. 4).

Sarah Barberis

Vette di cristallo. La scalata verso l'indipendenza

«d», 19 ottobre 2024

Le vite e le imprese delle prime alpiniste. Donne aristocratiche che trovarono sé stesse oltre il recinto dell'alta società

È il 1929. Esce in Inghilterra *A Room of One's Own*, in cui una certa Virginia Woolf affermava che, per scrivere, una donna doveva avere soldi e una stanza tutta per sé. Nello stesso anno l'alpinista americana Miriam O'Brien e la francese Alice Damesme formano la prima cordata femminile in grado di raggiungere una delle cime più difficili nel massiccio del Monte Bianco: l'Aiguille du Grépon. La collega Étienne Bruhl dichiarò allora che nessun maschio con una punta di orgoglio avrebbe potuto esimersi dall'affrontarlo. Ormai era roba da donne. È in questo humus che si sviluppa, decisamente in salita, l'alpinismo femminile. Linda Cottino, responsabile della rivista «Alp» e scalatrice appassionata, nel suo *Una parete tutta per sé*, edito da Bottega Errante, racconta le vite e le imprese delle donne che tra fine Ottocento e inizio Novecento misero piede in questo paesaggio dominato dagli uomini. Le protagoniste di questa storia mai raccontata «sono tutte donne aristocratiche, educate per vivere all'interno del recinto dell'alta società», racconta l'autrice a «d», che da anni vive immersa negli archivi di documentazione alpinistica e ne conosce ogni minima vicissitudine.

È dal Regno Unito che arrivano le prime ladies, pronte a sfidare il «Playground of Europe» – così erano soprannominate le Alpi – e a mettersi alla prova in quota, tra ghiaccio, gelo e nude

pareti di roccia: le londinesi sorelle Pigeon, le prime a far cordata sul Monte Rosa, la fortissima Kathleen Richardson che scalava con l'amica intellettuale francese Marie Paillon, e Elizabeth Aubrey Le Blond, protagonista di audaci imprese in Engadina e fondatrice del Ladies Alpine Club, una risposta a quello per soli uomini. «È difficile per noi oggi comprendere la portata di queste imprese. Non era solo il desiderio di avventura» dice Cottino, «ma anche una dichiarazione d'indipendenza, un modo di essere e di stare al mondo. Pensiamo a Mrs Bullock-Workman che si fa scattare una foto su un ghiacciaio del Karakorum con un cartello da suffragetta che dice "vote for women!". Noi oggi andiamo in montagna senza problemi, nonostante un sottile maschilismo strisciante. Però non mi capiterà mai, come in passato, che non mi venga prestata la corda solo perché sono donna».

La montagna delle donne è diversa da quella degli uomini. Innanzitutto su un piano simbolico: «Per un uomo raggiungere la vetta significava prestigio e riconoscimento sociale, per la donna assolutamente no, doveva guardarsi bene dal perdere l'immagine di creatura delicata e dedita al focolare domestico». Non a caso le prime a emergere nell'alpinismo furono donne ricche, colte e consapevoli, che potevano smarcarsi dai ruoli tradizionali disegnati per loro. «Anche a

«Lo sport estremo poteva pregiudicare la **capacità riproduttiva**.»

livello fisico, le differenze erano e sono oggettive: gli uomini hanno una muscolatura più sviluppata. Quindi le donne lavorano su competenze tecniche e agilità e sembrano reggere meglio l'alta quota. Negli anni che racconto gli uomini venivano educati a conoscere e usare il corpo. Nella donna questa esplorazione veniva scoraggiata, perché lo sport estremo poteva pregiudicare la capacità riproduttiva, il valore supremo.» E poi c'erano evidenti zavorre, come la gonna, che Lucy Walker, la prima donna sul Cervino, definiva «lo scafandro ghiacciato». Una scalatrice doveva incamminarsi dal paese con una gonna lunga e pesante e poi, raggiunta una certa quota, nascondeva la gonna sotto a un masso e proseguiva in pantaloni. «Una volta Lizzie Leblond non ricordava più sotto quale masso avesse messo la gonna,» spiega Cottino «pur di non farsi vedere in calzoncini, chiese alla guida di portarle un indumento dalla camera d'albergo, la guida fraintese e lei dovette scendere dalla montagna in abito da gala».

L'autrice combina rigore storico e racconto emotivo in una lunga soggettiva che connette un'alpinista all'altra, nel segno della montagna e dell'amicizia: «L'editore ha chiesto di rendere narrativa una materia su cui avevo lavorato a lungo da saggista, i documenti che studio sono spesso lettere o testi scritti di prima mano: affezionarsi a queste donne è inevitabile, ne cogli le differenze emotive e psicologiche e ti identifichi». Scegliere le protagoniste non è stato facile perché tante meritavano di uscire dall'oblio, spiega: «Ho preferito quelle che mi avrebbero permesso di partire da un punto e tornarci, in un percorso circolare che mette in luce le connessioni tra di loro e racconta l'arco alpino in tutta la sua magnificenza. Più che un romanzo lo definirei una composizione architettonica». Cottino ha visto la montagna trasformarsi nel tempo: «È più democratica ma

spesso popolata da persone che rischiano la vita per superficialità». Ogni anno è sempre più imprevedibile: «Può nevicare bene o può scoppiare la siccità, il ghiaccio del permafrost si sta sciogliendo e crollano pareti all'improvviso. Le mie donne potevano contare su una maggiore regolarità climatica». *Una parete tutta per sé* è un viaggio nel piacere, nel divertimento e nella pura gioia di vivere la montagna, che propone un racconto dell'alpinismo molto diverso, forse più femminile: «Sono anni che leggo solo resoconti di difficoltà, gradi, conquiste, con i chiodi, senza i chiodi: perché raccontiamo solo storie di situazioni estreme e pericolo di morte? Uno dei libri che ha lanciato le Dolomiti, *Le montagne dolomitiche*, era nato dal lavoro di dialogo delle mogli degli autori che parlavano con le famiglie locali, prendevano appunti e tessevano relazioni. Il mio libro è proprio il tentativo di fare vivere quell'esperienza, di raccontarvi la felicità che si prova a stare lassù, in cima al mondo».



Gianluigi Simonetti

Impegnata e progressista, la nuova estetica del romanzo antifascista

«tuttolibri», 19 ottobre 2024

Da Scurati a Verna a Balzano, si moltiplicano i titoli sul ventennio. I punti di vista sono diversi, ma l'impianto è fermamente democratico

All'origine di una tendenza letteraria c'è spesso un grande libro. Nel 2006 esce *Le benevole*, di Jonathan Littell: un americano di origine ebrea scrive in francese un romanzo ambientato durante la Seconda guerra mondiale. Racconta, in prima persona, un ex ufficiale delle Ss: scelta strana, in un ambito in cui a parlare di solito sono le vittime. Più strano ancora, il narratore non è un fanatico, né un mostro, né un nazista pentito in cerca di spiazione: è un personaggio complicato, sfuggente, che alterna bugie a confessioni sincere: «Sono un uomo come gli altri, sono un uomo come voi». *Le benevole* suscita reazioni estreme: per alcuni positive, perché sollecita un'identificazione tragica; per altri negative, perché apre al punto di vista del carnefice.

A questa seconda categoria appartiene Antonio Scurati, che già da un po' lavorava sul romanzo storico. «L'assunzione del punto di vista dello sterminatore nazista osata da Littell rischia di scivolare nell'abiezione» scrive nel 2016 «perché può condurre all'indifferenziazione tra vittima e carnefice». Due anni dopo Scurati pubblica *M*, inizio di una saga romanzesca dedicata a Mussolini. Rispetto a *Le benevole* è enfatizzato l'aspetto non fiction («nessun personaggio, accadimento, discorso o frase narrati nel libro sono liberamente inventati»), esibita la ricerca d'archivio (ogni capitolo è sigillato da documenti

ufficiali). Anche il racconto di *M* obbedisce a punti di vista prevalentemente fascisti: ma per evitare ogni ambiguità morale l'impianto ideologico è costantemente orientato in senso democratico. Dentro al testo, al contrario che in Littell, i fascisti non sono come noi: identificarsi in chi è stato condannato dalla Storia non si può e non si deve. Fuori dal testo, questo «romanzo documentario» viene presentato come didattico («a lettura ultimata l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori»).

È uscito questa settimana il quarto volume della serie, *M. L'ora del destino*. Come e più dei precedenti il nuovo libro racconta il fascismo attraverso il punto di vista dei fascisti, mantenendo la stessa uniforme prospettiva di condanna morale. Si alternano come di consueto pagine di racconto lussureggiante e secche appendici documentarie: le seconde danno sostanza storica, le prime romanzano e affabulano. Purtroppo ritorna anche il ricorso abbondante ai cliché («i generali tedeschi tacciono di un silenzio nibelungico»), alle immagini enfatiche («gole erano state tagliate, crani sfondati a bastonate, corpi squartati, maciullati o appesi»), agli elenchi ampollosi («le masse impotenti, smarrite, disarmate dei suoi soldati annegati nella vastità sconfinata di quegli orrendi deserti, infiniti, infuocati, vuoti»). Anzi, col passare dei tomi lo stile di Scurati si è

«Il racconto di *M* obbedisce a punti di vista prevalentemente fascisti: ma per evitare ogni ambiguità morale l'impianto ideologico è costantemente orientato in senso democratico.»

forse ulteriormente gonfiato, in una proliferazione di subordinate, aggettivi, metafore – come se per descrivere questo male assoluto le parole non bastassero mai. Ed è interessante che un libro che sul piano ideologico ostenta una sincera avversione al fascismo e alle sue «iperboli retoriche» sia poi – sul piano formale – improntato a una retorica altrettanto iperbolica. Ad esempio, la pomposa scansione ternaria cara alla retorica mussoliniana («credere, obbedire, combattere»; «osare, durare vincere»; «Italia dura, volitiva, guerriera») struttura spesso la sintassi di *M*, e soprattutto la sua aggettivazione: «Da una parte combattono uomini liberi, giusti, galvanizzati; dall'altra succubi sfiduciati, disorientati, mortificati». La solidarietà stilistica tra la voce del narratore di *M* e quella dei tanti documenti fascisti presenti nelle appendici farebbe pensare a una volontà di mimesi; ma la presenza nel narrato di anacronismi evidenti («bene armati, bene addestrati, ipermotivati», «Graziani è improvvisamente retrocesso in Serie B», «siamo andati nel panico») lascia pensare piuttosto a una sorta di ritorno del represso formale – come in chi odia politicamente il fascismo ma esteticamente (e inconsciamente) ne subisce in qualche modo il fascino.

Questa dinamica profonda è forse più sociale che individuale, se pensiamo a come negli ultimi sette anni il «romanzo storico antifascista» sia diventato un genere consolidato, non solo letterario ma anche editoriale, apprezzato tanto dal pubblico quanto dalle istituzioni. Nello stesso 2018 di *M*, *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek vinceva lo Strega (Scurati l'avrebbe vinto l'anno successivo) e *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino il Campiello. Negli ultimi due anni, poi, i nostri premi maggiori hanno riservato almeno un posto in finale a uno o

più romanzi ambientati negli anni del fascismo storico. E se arriviamo agli ultimi mesi, o settimane, o giorni, scopriamo che libri di questo tipo stanno inondando il mercato. Il che però non vuol dire che queste opere siano stilisticamente tutte uguali. In un libro di consumo come *La portalettere* di Francesca Giannone – il romanzo più venduto in Italia nel 2023 è in gran parte ambientato negli anni Trenta e Quaranta – il fascismo forma solo un alone sbiadito: l'antipatia per il duce dell'eroina protagonista è un ingrediente fra tanti del suo progressismo, Mussolini una tessera nel mosaico dell'arretratezza patriarcale. Ben più informato e battagliero il ritratto del ventennio nel recentissimo *La Malacarne*: Beatrice Salvioni riprende, ambientandola nel Quaranta, la vicenda e i personaggi di *La Malnata*, uscito l'anno scorso e ambientato nel Trentasei. Ma nonostante l'abbondanza di dettagli, chi legge non sperimenta nessun effetto di realtà, perché l'arredamento del passato mette in scena tensioni e sensibilità che appartengono inconfondibilmente al presente: «Noi donne, in guerra, ci siamo sempre». Anche Salvioni, come Giannone, si muove in provincia; anche lei forgia un'eroina forte e coraggiosa – anzi stavolta le eroine sono due, due: Maddalena, «malnata» ma «bella da far male», sempre controcorrente, e Francesca, che impara dall'altra a ribellarsi al padre e diventa non solo una intrepida partigiana, ma anche un'amante fluida e poliamorosa. La relazione ricorda, in salsa pop e queer, quella di *L'amica geniale*: potenza degli archetipi o degli stereotipi? Sta di fatto che dopo *La Malnata* ma prima di *La Malacarne* arriva in libreria – per la stessa casa editrice, e nella stessa collana – *I giorni di Vetro*, di Nicoletta Verna. Ritmo, architettura e talento narrativo di gran lunga maggiori –

ma anche qui il ventennio, anche qui la provincia, anche qui la vicenda di una sorellanza costruita su una coppia femminile complementare: Redenta, «idiotia», pure lei malnata e storpia, moglie e vittima mite di un mostruoso gerarca; Iris, istruita, partigiana sposata a un partigiano. Se Salvioni frulla *M* e *L'amica geniale*, Verna riconduce il medesimo frullato all'impianto cronachistico-meraviglioso di *La Storia* di Morante (con prelievi circostanziabili: ad esempio il primo amplesso di Redenta con Vetro cita l'omologo di Ida Ramundo con Alfio). Come per Elsa, anche per Verna il fascismo è meno un periodo esemplare della storia del patriarcato che un momento dello scandalo della Storia tout court («il progresso si basa sul sopruso»). E quindi è diverso lo stile. Ne è spia l'impiego del dialetto, più occasionale in Salvioni («ci hai pensato a quello che stai combinando, *tuseta?*»), più organico e lavorato – e più estetizzante – in Verna, che lo dispensa nel narrato e non solo nel parlato («sentii che mi ridevano dietro che ero strancalata»), a formare un mix di popolaresco e prezioso. Trattando una materia analoga, peraltro, Marco Balzano fa una scelta ancora diversa: di stile asciutto e confessione sobria. Nel suo *Bambino*, fresco di stampa, la provincia è quella triestina, dove cresce all'inizio del Novecento il narratore protagonista, fascista della primissima ora. Si ritorna, felicemente, alla scommessa di *Le benevole*, soprattutto per la scelta dare la parola a un carnefice, indagandone pudicamente la psicologia; ma anche perché per Balzano, come per Littell, il fascismo nasce da una crisi d'identità, da un problema col materno. La violenza è più enigmatica, quindi più opprimente; le metafore stesse risultano più ambigue («Gigliola e la neve si assomigliavano, non so dire perché»). L'ammissione di colpa

«Ho sempre cercato di stare dalla parte del più forte e mi sono sempre ritrovato dalla parte sbagliata.»

alla fine arriva, ma dolente più che didascalica («ho sempre cercato di stare dalla parte del più forte e mi sono sempre ritrovato dalla parte sbagliata»).

Abbiamo attraversato libri di stile, ambizione e valore diversi, ma relativamente omogenei – oltre che per ambientazione, tema e genere – per la miscela di verità e invenzione, e per la più o meno accesa vocazione didattica. Del resto, questo nostro romanzo antifascista si sviluppa in significativa sincronia con l'ascesa dei governi sovranisti (nel 2018-2019 a trazione leghista, dal 2022 con Giorgia Meloni): l'ipotesi è che, sommata all'onda lunga del #MeToo (che monta dalla fine del 2017), l'originaria pedagogia antifascista di Scurati sia sbocciata nel tempo in una pedagogia doppia – alla lezione democratica si fonde quella antipatriarcale, esattamente come all'antieroe fascista si affianca l'eroina partigiana. La quale a sua volta si scinde in due maschere complementari, in cui il prestigio e l'innocenza della vittima si associa al carisma e all'energia del (della) ribelle. Non è un'immagine attendibile della sinistra italiana, del suo senso di superiorità, della sua vocazione reattiva, del suo cercare l'identità attraverso una sequenza di scissioni? Libri differenti sembrano parlarci di un'ideologia molto simile, cementata da due capisaldi. Primo: se si perde in politica ci si può rifugiare nell'estetica. Secondo: il bisogno di impegnarsi non è inconciliabile col bisogno di evadere. Tutt'altro.

«Alla lezione democratica si fonde quella antipatriarcale, esattamente come all'antieroe fascista si affianca l'eroina partigiana.»

Maria Teresa Carbone

Come esportare la letteratura romena grazie ai traduttori

«il manifesto», 24 ottobre 2024

Dialogo con Lucian Dan Teodorovici, tra gli editori del festival Filit, in Romania. «La traduzione è il veicolo più importante dell'universalità di un libro.»

Come per tutti i festival letterari, anche la lista degli ospiti di **Filit**, in corso a Iasi, in Romania, fino a domenica, è lunga (tra gli altri, quest'anno, Abdulrazak Gurnah, Colm Tóibín, Pascal Bruckner, Philippe Claudel). Ma l'aspetto forse più originale della rassegna è il peso dato alla t finale della sua sigla, che sta per «traduzione». Ce ne ha parlato alla vigilia del festival Lucian Dan Teodorovici, ideatore di Filit nel 2013 con Dan Lungu e Florin Lăzărescu, e noto – oltre che come autore – per la collana **Ego.Proză** da lui diretta per la sigla Polirom.

Perché l'accento sulla traduzione? E com'è cambiato il festival nel tempo?

La differenza principale è che all'inizio era difficile convincere autori importanti (o i loro agenti) a venire in Romania, in una città di provincia, sebbene ricca di cultura. Ma oggi non è più così, e ce ne rallegriamo. Quanto alla traduzione, è una parte essenziale della letteratura, il veicolo più importante della sua universalità, quindi è normale che i traduttori siano al centro dell'attenzione con tavole rotonde, dialoghi, incontri con gli studenti.

*Nel 2004 l'iniziativa **Votate per la giovane letteratura romena** e l'avvio della collana **Ego.Proză** hanno rivoluzionato la scena culturale del paese. Qual è il suo bilancio?*

Credo senza false modestie che quella campagna e la nascita della collana abbiano significato molto: il mercato letterario romeno era degradato, venivamo da due decenni in cui pochissimi autori erano visibili nello spazio pubblico. In tanti che, delusi, avevano smesso di scrivere, mi hanno detto che l'entusiasmo intorno a **Ego.Proză** li ha spinti a riprendere. E da lì abbiamo cominciato a «esportare» la nuova letteratura romena, presentandoci alle fiere e convincendo editori e agenti letterari che valeva la pena prestare attenzione a quello che pubblicavamo.

Secondo i dati in Romania, come in Italia, si legge poco. Eppure a Bucarest e nelle grandi città le librerie sono numerose e frequentate. Come spiega questa contraddizione?

È vero, nella capitale e nei centri importanti le librerie lavorano bene, ma nel resto del paese se ne trovano poche. Credo però che si legga più di quanto mostrino le statistiche. In Romania il prestito dei libri è in qualche modo istituzionalizzato fin dal periodo comunista e una copia viene letta, oltre che da chi la compra, da amici e conoscenti – non solo per risparmiare, è una consuetudine radicata. Ricordo che anni fa volevo riavere un libro dato in prestito qualche mese prima, ma quando chiesi alla persona a cui l'avevo prestato, mi disse che era da un altro conoscente, e così via altre due o tre volte. Poi

recuperai il libro, ma le cose stanno così. E certo, ci sono altre spiegazioni: nell'era di internet molti libri si scaricano gratis dopo che la copia digitale è «sfuggita» all'editore, e tanti pensano non ci sia niente di male. Ma anche se si legge più di quanto si pensi, non basta.

Il Muro è caduto trentacinque anni fa e dal 2007 la Romania è nell'Unione Europea, eppure la «cortina di ferro» sembra pesare ancora in ambito culturale, soprattutto all'estero.

Per la verità stento a credere che un editore italiano dica: «Non pubblicherò un libro di questo autore perché viene da un paese dell'Est europeo», ma sono anche convinto che quell'editore preferirà un autore americano o inglese o francese o spagnolo, piuttosto che un autore romeno o bulgaro, perché è più facile vendere un testo che proviene da una letteratura forte e consolidata, piuttosto che il libro di un autore magari bravo ma appartenente a una letteratura che offre pochi punti di riferimento. Per quanto sia difficile da accettare, penso

sia più che altro una questione di marketing, ma è chiaro che il problema richiederebbe un'analisi più approfondita.

In base ai manoscritti che riceve per Ego.Proză, come valuta la narrativa romena d'oggi? In Italia, molti autori adottano una scrittura un po' stereotipata, più influenzata dai testi contemporanei di lingua inglese che dagli scrittori italiani del Novecento. Nota qualcosa di simile anche qui?

Non voglio generalizzare, ma la situazione è quella che lei ha notato in Italia. Il successo di un libro oggi si fonda su basi diverse rispetto a vent'anni fa, anche se non ne farei una questione generazionale, perché ci sono ancora molti giovani scrittori che contraddicono questa tendenza. Non so come sarà la nostra letteratura tra dieci o vent'anni, ma la cultura è anche un'espressione del presente e quindi preferisco non parlare in termini di preoccupazione. Credo che la letteratura, l'arte in generale, esisteranno sempre, come esisteranno prodotti, anche culturali, rivolti a un pubblico più ampio.



Nicoletta Vallorani

Octavia Butler: impara o muori

«doppiozero», 24 ottobre 2024

La mancata preservazione dell'ecosistema da parte degli umani. L'imperialismo ambientale. La difficoltà relazionale tra esseri umani e ambiente in letteratura

«Impara o muori» è il verso conclusivo di un testo poetico che apre il capitolo 23 di un romanzo uscito per la prima volta nel 1993 e quest'anno ripubblicato da Sur, con una nuovissima e impeccabile traduzione di Martina Testa. Si tratta di uno dei testi più amati di Octavia Butler, *La parabola del seminatore*, il primo episodio di una trilogia mai completata (ne esiste solo il secondo volume, *La parabola dei talenti*, Fanucci 2001) a causa della morte precoce dell'autrice. Negli anni della sua prima pubblicazione, la prima parabola si infila in un contesto storico complicato, dopo che la famigerata operazione Desert Storm era stata cavalcata da George H.W. Bush a celebrazione della sua presidenza e appena un anno dopo l'inizio del controverso mandato di Bill Clinton. Tra le altre cose, in potentissimo anticipo su tutte le riflessioni ambientali di oggi, Butler solleva in questo romanzo una quantità di questioni legate alla mancata preservazione dell'ecosistema da parte degli umani e contestualmente dipinge il quadro di un'America tristemente attendibile, specie oggi alla vigilia delle nuove elezioni.

Da afroamericana, la prima nel contesto della fantascienza degli anni Ottanta, Butler combina una eredità folklorica ancestrale di derivazione africana con la consapevolezza storica del tentativo brutale di rimozione della stessa, messo in atto durante e

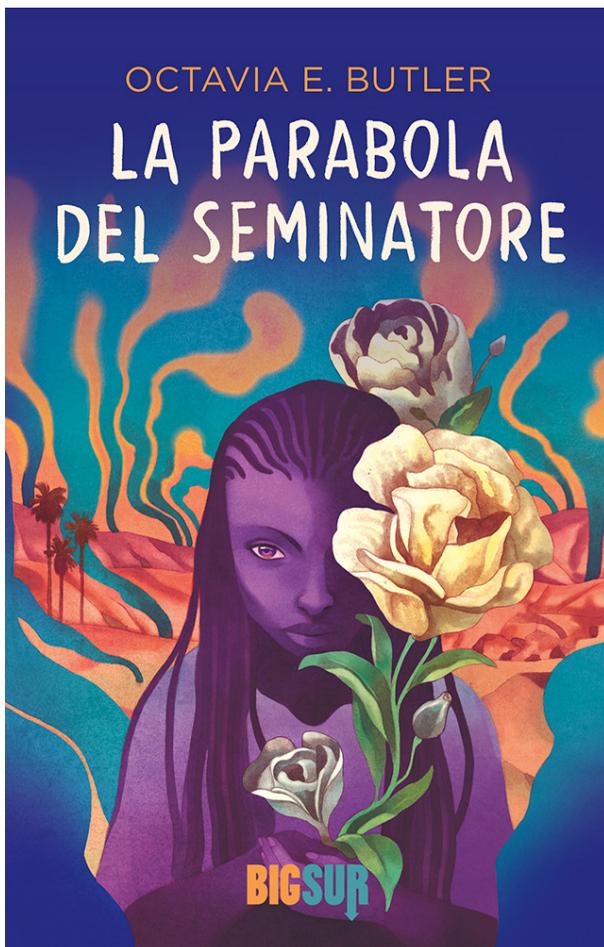
dopo lo schiavismo. L'operazione di scavo e di ricostruzione di una memoria resa poco accessibile, tuttavia, non rivendica mai una purezza impossibile, ma si costruisce – in tutti i romanzi di Butler e soprattutto in questo – come una narrazione sincretica e ibridata, che recupera le origini e le combina con il nuovo e il futuro. La stessa protagonista di *La parabola del seminatore* porta un nome che intreccia appartenenze diverse. «Lauren» segnala una americanitudine riconoscibile, ma si affianca a «Oya», che è il nome della potentissima divinità yoruba della pioggia, del tuono, della fertilità, della morte e della rinascita. Nulla è più congruente di questo quadro mitologico con la potenza del messaggio butleriano, che tra gli anni Settanta e gli anni Novanta trova ancora pochi riscontri nella fantascienza, e sono spesso femminili. Per certo, Le Guin si sofferma sul tema dell'imperialismo ambientale soprattutto, ma non solo, con *Il mondo della foresta* (*The Word for World is Forest*, 1972), ma anche Alice Sheldon – diventata celebre con lo pseudonimo di James Tiptree Jr – dipana in diverse sue storie le difficoltà relazionali tra esseri umani e ambiente. Il suo racconto *The Last Flight of Dr Ain*, uscito nel 1969, è in parte una acuta anticipazione delle modalità di diffusione del covid-19 e in parte una straziata riflessione su una natura che accompagna la

pandemia riducendosi progressivamente a un nulla disabitato.

In Butler, erede di una storia che comincia e finisce con la gigantesca tragedia del Middle Passage, il rapporto tra giustizia sociale e giustizia ambientale assume tinte diverse e una maggiore complessità. In una lettera aperta al giornale francese *Aché* e nel contesto di una riflessione integralmente femminista, Audre Lorde scrive «the earth is telling us something about our conduct of living». Si è nel 1990, dunque tre anni prima dell'uscita della parabola butleriana, e le coordinate della riflessione femminista e nera già si connettono alla necessità di una diversa percezione dell'ambiente, non più spazio della colonizzazione umana ma luogo da proteggere

e coabitare. Un tema come questo può e deve essere declinato nella speculative fiction, in anni in cui il genere si apre a molte identità ritenute marginali. Tra esse le donne. Ed è un mandato formativo che pare acutamente sentito da figure visibilissime – Audre Lorde, appunto, e Angela Davis, Lorraine Hansberry, Nina Simone... – ma anche dentro un genere ritenuto ancora ancillare e secondario, tanto più se a scriverlo è una donna nera.

Tuttavia le storie che Butler ha da raccontare sono centrali: esse rappresentano una traccia carsica che sopravvive al tempo. Nel suo straordinario e poetico *Undrowned. Lezioni di femminismo Nero dai mammiferi marini* (*Undrowned. Black Feminist Lessons from Marine Mammals*, 2020), Alexis Pauline Gumbs



scrive che il primo seme della sua consapevolezza politica risale a una lettura assegnata a scuola, quando aveva undici o dodici anni e che doveva servire ad avviare un discorso sul Middle Passage. La lettura era l'estratto di *Seme selvaggio* (*Wild Seed*, 1980) in cui la protagonista, in viaggio su una nave negriera, si trasforma in un delfino e sperimenta una forma di felicità inaccessibile agli umani. In un contesto diverso, bianco e occidentale ma ugualmente radicale dal punto di vista politico, anche Donna Haraway riconosce questo debito affiancando esplicitamente Butler e Ursula Le Guin, nel suo *Staying with the Trouble* (2016). Stranamente, nella pur pregevole traduzione italiana del volume, Chthulucene. *Sopravvivere su un pianeta infetto* (Nero Edizioni, 2019), mancano due capitoli e non è fatta menzione di Butler, che invece c'è, ed è rilevante, nel testo harawayano integrale. In esso si dice che «per studiare il tipo di saggezza situata, mortale e germinativa di cui abbiamo bisogno, torno a Ursula K. Le Guin e a Octavia Butler. Sono importanti le storie che raccontiamo per raccontarne altre; sono importanti i concetti che pensiamo per pensarne altri. Sono importanti il come e il quando, il modo in cui l'Uroboro torna a divorare la sua stessa storia» (trad. mia). L'originale inglese gioca su una significativa omofonia tra *tail* («coda») e *tale* («storia») per suggerire l'immagine di un Uroboro che nelle storie riproduce continuamente sé stesso. Dunque occorre spezzare la continuità di una narrazione tutta maschile, nella quale, scrive Butler nella prima parabola, «tutti i conflitti sono conflitti di potere [...] e molti non hanno più spessore intellettuale di due arieti che cozzano a testa bassa».

Nulla di più attuale, di questi tempi. E nulla di più concreto in *La parabola del seminatore*, dove la protagonista, figlia di un predicatore e resistente a ogni forma di eroismo, reclama il diritto di sposare il cambiamento, la germinazione, l'intelligenza come «capacità dell'individuo di adattarsi di continuo». Lauren Oya Olamina vive in un'America devastata dagli abusi ambientali e trasformata in un

agglomerato di comunità in guerra tra loro e con sé stesse. Il solo obiettivo, per tutti, è sopravvivere con ogni mezzo possibile. La difficoltà a farlo, tuttavia, non dipende solo dalle condizioni di un ambiente desertificato, ma anche dalle caratteristiche stesse di un'umanità abituata a reagire in modo «muscolare» alle difficoltà e propensa all'individualistica affermazione di sé piuttosto che alla costruzione di solidarietà tra naufraghi. La combinazione tra giustizia ambientale e giustizia sociale assume le caratteristiche di una tessitura molto densa, nella quale il solo sviluppo positivo possibile risiede nella revisione di un modello culturale obsoleto: occorre diventare capaci di raccontare storie diverse. Occorre sposare il cambiamento, come suggerisce Butler; farsi compost, come consiglia Donna Haraway (di nuovo, in *Staying with the Trouble*), e questo significa, scrive bene Antonia Ferrante, «divenire in una relazione» (*Cosa può un compost. Fare ecologie femministe e queer*). È questa la strada che sceglie Lauren Oya Olamina. La relazione con un ambiente inospitale è la chiave di volta nello sviluppo del personaggio, che riassume, nelle sue scelte, la connotazione primaria di una storia afroamericana fatta di privazione, spoliamento e violenza, alla quale risulta impossibile e controproducente reagire utilizzando le stesse armi degli oppressori.

L'ombra di una condizione sociale inaccettabile, in congiunzione con l'emergenza creata da un contesto ambientale che non obbedisce più alle necessità dell'uomo, compare in una forma molto simile a quella suggerita da Butler in un cortometraggio di considerevole efficacia diretto dalla regista e produttrice kenyana Wanuti Kahiue. *Pumzi* (2010), che in swahili significa «respiro», racconta la storia di Aisha, ricercatrice rifugiata nel sottosuolo dopo la Terza guerra mondiale (la guerra dell'acqua) e costretta come tutti gli umani ad accettare che la superficie terrestre sia trasformata in un deserto. Dai controlli ciclici del terreno che però lei stessa è incaricata di fare emerge che non è più così: un seme piantato in un campione di terra germoglia. Aisha

chiede l'autorizzazione a uscire per verificare la rinnovata fertilità della terra, ma questa autorizzazione le viene rifiutata. La ragione è ovvia (e anche quella mai reale come adesso): lo stato d'emergenza consente di obbligare gli umani al rispetto di regole funzionali al mantenimento dello status quo. Aisha rifiuta questa narrazione, fugge, e torna in superficie per farsi responsabile e spettatrice della crescita del primo nuovo albero nel deserto.

Non è difficile riconoscere in questa storia l'eredità di Lauren Oya Olamina e della sua religione del cambiamento. Nei luoghi che la quindicenne protagonista della prima parabola butleriana abita, il deserto è una presenza incombente, a malapena tenuta a bada dalle mura sbrecciate di Robledo, la piccola comunità nella zona di Los Angeles nella quale vive asserragliata la famiglia Olamina. I territori infertili minacciano anche la ben più ricca company town di Olivar, una prigione allestita con la promessa di un benessere che per chi sceglie di andarci a lavorare non arriverà mai. E col deserto bisognerà combattere quando il manipolo di fuggitivi guidati da Lauren si stabilizzerà a Acorn, la comunità alternativa, dove sarà possibile, sperabilmente, vivere dei frutti della terra. Pescando in una tradizione carsica faticosamente riportata alla luce, Olamina si costruisce come un personaggio complesso, un capo che non vorrebbe essere tale e che, per non esserlo nel modo tradizionale, sceglie di costruire una rete, una nuova «famiglia» dai legami non facili ma possibili. E decide di «far pace» con l'ambiente per riportarlo al centro del ragionamento narrativo e formulare una ipotesi di vita che riprenda a considerare la natura come l'entità con la quale collaborare.

Moltissime sono le narrazioni figlie di questo piccolo gioiello di Octavia E. Butler. Ne scelgo, per concludere, una che trovo particolarmente significativa per almeno tre motivi. Il primo è che chi scrive è donna e nera, e acutamente consapevole di questa condizione. In un post del 2011, Nora K. Jemisin, nata in Iowa e cresciuta tra New York e l'Alabama, infatti dichiara: «Sono costretta a parlare di razza, genere e

altri argomenti connessi alla giustizia sociale perché devo farlo. Perché se voglio sopravvivere in questa faccenda, non posso limitarmi a adattarmi, ma devo adattare il contesto in cui mi muovo, oppure morirò giovane di infarto, ictus o qualcos'altro del genere» (trad. mia). In questo modo, Jemisin riprende il filo lasciato sospeso da Audre Lorde quando la poeta e rivoluzionaria scrive «your silence will not protect you» (2017): stare zitta non ti salverà, non ti proteggerà, non ti guadagnerà maggiore giustizia. Questa convinzione diventa fantascienza in una trilogia che ha rappresentato un caso letterario nel settore: uno dopo l'altro i tre romanzi si sono aggiudicati, in tre anni consecutivi (2016, 2017, e 2018) il premio Hugo, ovvero il riconoscimento più ambito nel genere.

Anche nella *Broken Earth Trilogy*, pubblicata in Italia come *La trilogia della terra spezzata* (2019-2020), parliamo di apocalisse ambientale e di terra trasformata in deserto, e anche qui – come avrebbe dovuto accadere in Butler – la narrazione si dipana in una serie di intonazione epica. Quello che è interessante è che il discorso ambientale e sociale viene declinato a partire dalla riconfigurazione del rapporto uomo/Dio, ricollocato in un orizzonte diverso, politeista e animistico. La madre terra di molte tradizioni diventa qui un padre addolorato, che ha perso il suo figlio (la luna) in seguito alla straordinaria arroganza di un genere umano troppo evoluto. L'Olimpo è vuoto e comunque non troppo preoccupato di tutelare la vita sul pianeta. Insomma, a partire dal cataclisma, bisogna che gli umani imparino a pensare a sé stessi.

Tutto questo è già successo all'inizio della storia, che comincia dopo il disastro. Ora, dal punto di vista strutturale, Jemisin – al pari di Butler e di Kahiu – non racconta nulla di nuovo. L'apocalisse che trasforma la terra in un deserto in seguito a una transgressione umana è topos ricorrente in una porzione rilevante di narrazioni fantascientifiche. E tuttavia, se è vero che non è possibile scrivere nulla che non sia già stato scritto, Jemisin dimostra come si possa raccontare in modo nuovo qualcosa di consueto, seguendo il tracciato di Butler e aggiungendo parecchi

dati originali. Essi hanno a che fare soprattutto con la creazione di un intero sistema sociale che cita, senza del tutto svelarlo, quello nordamericano (e non solo) contemporaneo, straniando denominazioni e linguaggi, ma mantenendo le coordinate del potere. Così i tecnocrati sono i fautori del disastro, conseguente al tentativo di creare cyborg sempre più perfetti e strumenti sempre più elaborati per controllare la natura. Per arginare la possibile estinzione del genere umano, è stato creato un sistema sociale rigido, con regole molto precise, in un territorio devastato da movimenti sismici costanti. La epic fantasy che ne risulta ha senz'altro precedenti illustri (oltre a Butler), da Frank Herbert e il suo «Duniverse» (*Dune*, 1965, e i suoi cinque sequel) fino a George R.R. Martin (*Game of Thrones*, 1996, con tutte le fortunate produzioni televisive di Hbo) e Neil Gaiman con *American Gods* (2001). Il dato aggiuntivo rispetto a queste narrazioni è lo stesso riconoscibile in Butler. Jemisin è un'americana non bianca, dunque il suo sguardo ha una specificità inimitabile. Nel descrivere l'oppressione degli orogeni – le creature in grado di controllare i terremoti e dunque schiavizzate – Jemisin riporta un modello simile a quello impostato dai bianchi ai tempi del Middle Passage, e poi rimasto operativo, con mezzi che sono variati nel tempo, fino a oggi. Che alle catene fattuali che imprigionavano i «negroes» nei campi di cotone si sia nel tempo sostituita la segregazione applicata attraverso il «sistema Jim Crow» o che il lavoro nelle piantagioni sia stato rimpiazzato da una incarcerazione di massa di nuovo finalizzata a far sì che vi siano braccia nere a lavorare

gratuitamente per i bianchi non ha mai fatto molta differenza. Così gli orogeni – definiti spregiativamente «rogga» con un termine che risuona con l'impronunciabile n* world della cultura americana contemporanea – sono sottoposti a un trattamento simile a quello degli schiavi in ragione di alcune loro capacità specifiche che li rendono preziosi ma al tempo stesso non «liberabili».

Tutto questo accade poi nel contesto di un disastro ambientale non arginabile: un evento ripetuto e devastante destinato a ricordare che dobbiamo smetterla, scrive Anna Tsing in *Arts of Living on a Damaged Planet* (2017), di considerarci padroni dell'universo e di altri esseri umani, trasformati in proprietà, fatti oggetto di contratti, violentati, venduti e raccontati dalla voce di altri. La scena suprematista del capitalismo bianco, maschio e occidentale e il suo rapido trasformarsi in una disfatta dell'umano richiama la necessità di sostituire il meccanismo del conflitto con quello della cura, che va riferita tanto agli umani (ecologia sociale) quanto alla natura che ci ospita (ecologia ambientale).

Oggi è paradossale rendersi conto che questi argomenti vengono sollevati già dalla fine degli anni Settanta, e con veemenza, in narrazioni di fantascienza soprattutto di donne. Vi è molta speranza, ma anche una forma di consapevolezza che è ben chiara a Butler e che ha a che fare col cambiamento, con la necessità di avvicinarsi e di accettare la fine come un nuovo inizio.

Insomma, come si legge nella prima parabola, «per rinascere dalle sue ceneri una fenice deve prima bruciare».

«Lo spazio potrebbe essere il nostro futuro, dico io.

Ci credo veramente. Per quanto mi riguarda, l'esplorazione e la colonizzazione dello spazio sono fra le poche cose rimaste del secolo scorso che possono aiutarci più che farci male. È difficile farlo capire a qualcuno, però, quando c'è tanta sofferenza appena fuori dalle nostre mura.»

Claudio Magris

Amico mio, ottimista riluttante

«Corriere della Sera», 26 ottobre 2024



Marías conosceva il male ma non lasciava che soffocasse la gentilezza. Un ricordo del grande autore spagnolo: le sue opere ne restituiscono il senso morale

Le uniche parole di Javier Marías che non sento vicine sono quando dice di sé «di indole sempre ottimista»; parole che però dicono ironicamente il suo doloroso genio di capire e sentire troppo, quasi tutto, avvolgendo ogni sentimento e ogni opinione in una misteriosa, insieme aperta e inaccessibile, chiarezza. Certo, una personalità che, una volta incontrata, non si faceva più dimenticare.

Javier Marías aveva un senso forte, morale e non moralistico, della presenza del male e del dare e avere che esso scatena nella vita. È come se non rifiutasse di farci i conti, ma volesse impedirgli di soffocare l'umana gentilezza. C'era qualcosa di doloroso in tutto questo, anche se sobriamente e pur così cordialmente accennato.

Prendeva le cose sul serio. Nel regno di Redonda, inaccessibile isola nel Mar dei Caraibi, Marías era il rigoroso sovrano. Da lui – grande e creativo inventore di destini non solo nei suoi geniali romanzi – avevo ricevuto ufficialmente il titolo di duca – duca di Seconda mano, scelto da me – e facevo dunque parte dell'aristocrazia di più alto lignaggio di quel regno letterario con altri amici, come il duca di Girona – George Steiner – o il duca dell'Isola del giorno prima – Umberto Eco.

Javier Marías dimostra, con i suoi libri, la forza e l'intensità di un'autentica scrittura, né schiava di

mode né timorosa della propria particolare originalità; è ben consapevole, nascondendo piuttosto che esibendo, cosa sia la grandezza. L'elenco di numerosi affascinanti romanzi diviene premessa di felicità, è come la descrizione di un campo di battaglia con i cavalieri schierati e il poeta che canta la guerra. *Domani nella battaglia pensa a me*, *Un cuore così bianco*, *Nera schiena del tempo*, *Il tuo volto domani*, *Così ha inizio il male*, *Berta Isla*, *Tomás Nevinson* – sono i titoli dei grandi romanzi che nel tempo si dilatano in destini sempre più indecifrabili.

C'è una tragica ironia – rivolta, come sempre in Javier Marías, a fare i conti con sé stessi – nel titolo di *Aquella mitad de mi tiempo*. *Al mirar atrás* del 2008, uscito di recente in Italia da Einaudi, *La metà del mio tempo*. Ironico, perché forse, quando aveva pensato a quel titolo, Marías credeva di avere davanti a sé un tempo non molto meno lungo di quello già vissuto.

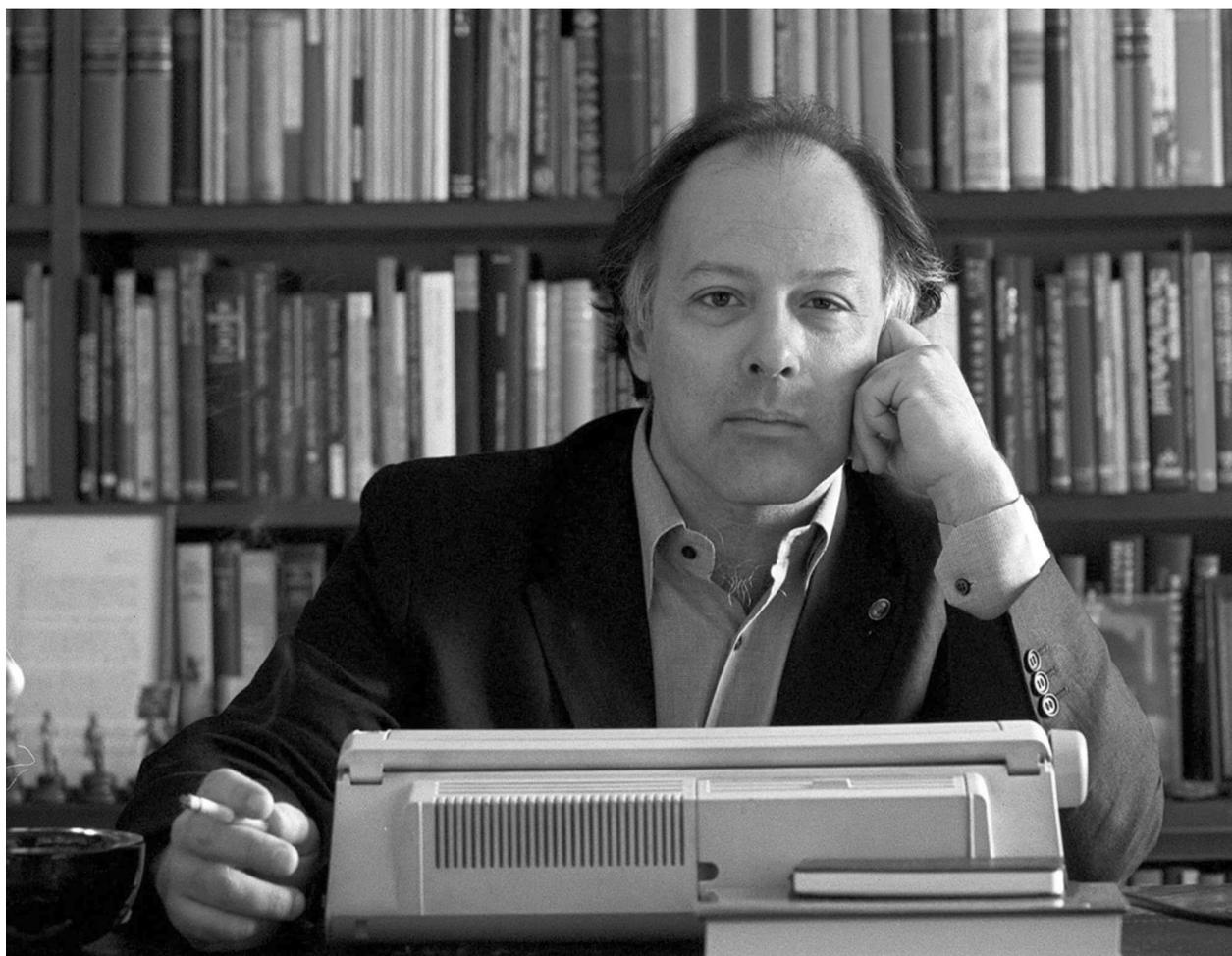
La metà del mio tempo è un apparente cambio di rotta. Molti racconti brevi, tante piccole vicende e situazioni; meno posto per storie grandi e terribili anche quando seducono in profondo. È come se le storie si moltiplicassero e insieme si ritraessero e lo spirito del racconto si mimetizzasse in tanti frammenti. Com'è inevitabile in un romanzo che ha anche il tono (ingannevole?) del romanzo di famiglia,

ci sono molte figure che escono e rientrano nelle storie, età diverse che si sommano o si isolano. Il tempo, per parafrasare il titolo, è una metà di quello dato irresponsabilmente all'uno o all'altro, e quando si nomina l'età raggiunta da una persona di famiglia è il fruscio del tempo che chiede se e come i volti si mescoleranno, se un fratello vedrà il suo tempo adeguarsi o allontanarsi dalla misura che sembra data, come le madri e le nonne si avvicineranno e si allontaneranno nella danza degli anni.

Diversamente dai grandi romanzi, più esposti alla distruzione ma come le truppe d'assalto o in rotta lo sono all'avversario che sfonda il fronte, le piccole storie e le piccole figure della *Metà del mio tempo* si

sfarinano al vento della vita, il vento che soffia sulla Storia e sulle storie e ha il volto un po' intimidito dei tre ragazzi, dei tre fratelli Mariás che sulla copertina dell'edizione italiana giocano con la pistola, come i bambini di tutto il mondo.

Credo di essere stato molto vicino al suo modo di essere e credo di poter parlare di un'autentica amicizia, oltre che di gratitudine da parte mia. Averlo conosciuto non superficialmente significa aver capito qualcosa di più sulla letteratura e su cosa essa possa significare nello stare al mondo. È splendido essergli stato amico; sarebbe certo difficile immaginare che cosa avrebbe potuto voler dire essergli ostico ed avere la sua disistima.



Giuliana Misserville

Quello che dobbiamo a Angela Carter

«il manifesto», 27 ottobre 2024



Le sue personagge, tirate fuori dalle fiabe tradizionali,
le stravolge e riscrive secondo norme eversive grazie
a un'immaginazione potente

Nel guardare alla narrativa fantastica e non solo del Ventesimo secolo, Angela Carter (1940-1992) e la sua opera si imprimono come uno straordinario spartiacque posto alla fine degli anni Settanta, un punto di svolta che ha portato a un rovesciamento dei ruoli e delle trame riservate alle figure femminili. Carter si inserisce tra gli scrittori e le scrittrici che operano per un rinnovamento della letteratura inglese e si smarkano drasticamente dalla narrativa dell'epoca molto *kitchen-sink realism*. E tuttavia lei fa un passo ulteriore e reagisce al grigiore che percepisce adottando uno stile rutilante che unisce letteratura colta e letteratura popolare. Come scrive Edmund Gordon nella biografia *The Invention of Angela Carter* (Chatto & Windus, 2016), «la scrittrice giocava con i generi più ignobili – l'horror gotico, la fantascienza, la fiaba – e dava libero sfogo al fantastico e al surreale. La sua opera è a tratti divertente, sexy, spaventosa e brutale, ma è sempre plasmata da un'intelligenza acuta e sovversiva e da uno stile di lussureggiante bellezza».

Soprattutto Carter inizia a mettere le donne al centro della sua narrativa. C'è una linea che separa i personaggi femminili prima di Carter dalle personagge venute dopo, e su quel confine scatta esattamente ciò che viene messo in scena in quello che è il suo lavoro forse più famoso, *La camera di sangue* del 1979.

In quei racconti, il desiderio sessuale non viene più subito dalle personagge o utilizzato tout court per restare comunque nei confini assegnati dalla libido maschile. No, il desiderio viene agito in prima persona per trovare un nuovo spazio nel mondo finzionale, con ricadute trasformative in quello reale. Infatti quel rovesciamento dell'agency lavorava su quanto stava avvenendo nella società per quel che riguardava il rapporto uomo/donna e a sua volta ne incrementava il cambiamento potenziandolo con la sua messa in scena. E non è appunto un caso che Angela Carter auspicasse, in quello che è il suo saggio più controverso, *La donna sadiana* del 1978, che quella trasformazione potesse contaminare la realtà stessa e che le donne, tutte le donne, potessero aprirsi «un varco nella storia e, in tal modo, cambiarla».

Dopo Carter il rapporto col «mostro», o col «perturbante» verrà agito e non più subito. Le donne diventano soggetto. Da questo punto di vista, Carter ha aperto la strada a tutte le personagge che sono venute dopo, in cerca di sé stesse e dalla propria autonoma capacità di scelta.

Il nuovo corso da lei impresso ai personaggi femminili ha regalato a loro e alle donne tutte la consapevolezza di potersi svincolare dai ruoli subordinati che spesso le vedevano figurare nelle trame finzionali e reali come vittime predestinate.



Sotto la penna di Carter prendevano vita nuove possibilità e le donne imparavano che il destino che le chiamava a subire ciò che altri (leggi patriarcato) avevano deciso poteva essere dribblato e messo in scacco da una nuova consapevolezza. Si muovono così le eroine di Angela Carter, che lei tira fuori dalle fiabe tradizionali, stravolgendole e riscrivendole secondo norme eversive grazie a un'immaginazione potente che le consente di cortocircuitare allo stesso tempo stilemi shakespeariani e folklore inglese, miti (che lei svuota e sbeffeggia) e battaglie letterarie e sociali, grazie a una prosa trascinate, immaginifica, barocca e intertestuale. Nella sua scrittura vediamo all'opera quanto di meglio la letteratura può operare per incrociare vita e finzione.

Il suo fantastico è intriso delle influenze che rimandano al realismo magico e lei stessa non ha

nascosto la sua ammirazione e il debito che la legava a Jorge Luis Borges soprattutto per la comune capacità di vedere come ogni romanzo o racconto rifletta all'infinito altri romanzi e altri racconti al punto che Carter riconosceva che la sua narrativa poteva essere interpretata come una specie di critica letteraria.

Il suo uso del folklore resta ineguagliato, come spiega in una lunga intervista rilasciata all'anglista e studiosa di teatro Paola Bono nel 1986, ora in *Esercizi di differenza* (Costa e Nolan, 1999): «Le credenze folkloriche sono un'influenza reale sulla vita della gente [...]. Sono le forme primitive di controllo sul reale. [...] È la narrativa popolare, la letteratura dei poveri, e mi interessa molto la tradizione orale, il modo in cui si formano e si tramandano le storie, il modo in cui la gente analfabeta, incolta, gente che

non sa scrivere, costruisce la sua narrativa, manipola gli elementi del reale dando ordine al mondo». Anche se Carter è autrice di romanzi folgoranti come *La bottega dei giocattoli* (1967), *Notti al circo* (1985), e *Figlie sagge* (1991) scritto a mo' di testamento spirituale, l'opera particolarmente memorabile è *La passione della nuova Eva* (1977), una storia che si iscrive nella scia di *Orlando* di Virginia Woolf e di *La mano sinistra del buio* di Ursula K. Le Guin. Nel suo romanzo Carter mette in scena vari cambiamenti di sesso, transiti, travestimenti, e maternità che col nostro oggi si intrecciano prepotentemente.

La storia è il viaggio di trasformazione da Evelyn a Eva attraverso varie tappe costituite soprattutto da una serie di incontri. Con la Grande Madre (di cui Carter tesse un osceno, satirico e mostruoso ritratto) a capo della comunità di donne nella città sotterranea di Beulah che opererà il nostro protagonista facendolo divenire una donna. Con l'harem di Zero, un suprematista bianco dedito agli abusi e agli stupri – e per realizzare quanto il racconto di Carter sia attuale si può leggere il saggio *White Power. La letteratura come strumento di propaganda fascista: il nuovo immaginario del suprematismo bianco americano*, di Stefano Tevini (Red Star Press). E con Tristessa de St Ange, icona cinematografica ricalcata sulla figura di Greta Garbo; l'episodio ci dice quanto il genere sia una performance ben prima di quando nel 1988 ce lo spiegherà Judith Butler nel saggio *Atti performativi e costituzione di genere*. Tristessa, rivelatosi un travestito, metterà incinta Eva che alla fine del romanzo salperà per nuovi orizzonti. Un libro pirotecnico che non ha ancora finito di interrogarci. La sessualità e il desiderio sessuale sono uno dei

motori dell'opera di Carter che non esita a utilizzare Sade per farci intravedere come anche la pornografia possa essere usata dalle donne in maniera liberatoria, per la sua capacità di smascherare il potere che inquina qualsiasi rapporto. Tesi attualissima, dal momento che sulla pornografia, da destra o da sinistra, non abbiamo ancora finito di accapigliarci. La sua narrativa ha dunque un forte intento politico, come specifica a Paola Bono: «Se farsi delle domande sulla società in cui viviamo e sui suoi valori, e cercare a modo proprio di registrarne i cambiamenti e anche di metterli in moto, è azione politica, allora sì. Ma certamente non scrivo propaganda: scrivo storie!».

In conclusione, qualche nota sull'influenza di Carter sulle scrittrici a noi contemporanee. Se in Inghilterra Prynna Sharma (*Tutte le favolose bestie*, Mosca-bianca, 2024) sembra riconnettersi agli stilemi di Angela Carter, in Italia Nicoletta Vallorani inserisce nella sua narrativa espliciti riferimenti ai suoi racconti. Si possono altresì individuare interessanti collegamenti anche con opere provenienti da paesi non occidentali e che di recente stanno arrivando sul mercato editoriale italiano. Opere che sembrano innovare e portare nuovi immaginari alla corrente letteraria del realismo magico. Un realismo magico più aspro e di difficile digestione, intinto nel sangue e nella crudeltà di vite emarginate e abusate come quello che ci viene oggi per esempio da una scrittrice ecuadoriana come María Fernanda Ampuero o da una autrice motswana come Tlotlo Tsamaase.

E il debito di tutte queste scrittrici, e il nostro, nei confronti di Angela Carter è profondo e enorme. (Il brano è parte dell'intervento tenuto a Napoli da Giuliana Misserville nell'ambito della rassegna Strane coppie.)

«Mi interessa molto la tradizione orale, il modo in cui la gente analfabeta, incolta, gente che non sa scrivere, costruisce la sua narrativa, manipola gli elementi del reale dando ordine al mondo.»

Stefano Friani

Vivere al tempo dei Troubles

«Robinson», 27 ottobre 2024

Il romanzo di formazione di una ragazzina durante il conflitto nordirlandese. Una Belfast martoriata come mappa della mente. L'esordio di Anna Burns

Quando nel 2001 apparve per la prima volta *Amelia* di Anna Burns, un politico di primo piano dello Sinn Féin nonché autore di testi a proposito dei Troubles, tal Danny Morrison, lo tacciò d'essere «un ritratto misantropico della gente nazionalista» e in particolare di Ardoyne, il quartiere di Belfast in cui era ambientato, lamentando il fatto che «il pubblico a Sud del confine o inglese potrebbe leggere questo romanzo ritenendo veritiero il contesto narrativo, nonostante la storia sia completamente stravolta dagli artifici surrealisti dell'autrice». Una sconfessione in piena regola, insomma, oltretutto la miglior recensione che uno scrittore possa desiderare di ricevere da un politico. C'era persino la reprimenda per non aver aderito al più vieto realismo, che come ormai dovrebbe esser noto (soprattutto a chi si occupa di propaganda come Morrison) non è altro che una versione deteriorata della realtà.

I critici meno interessati alla profanazione del santuario repubblicano, dopo qualche iniziale perplessità, lo avevano incasellato come un altro libro sulla famiglia cattolica irlandese: una nidiata di figli di tutte le età e genitori persino più scalmanati presi a pretesto per raccontare una società, quella sì, davvero disfunzionale. Sarà la stessa scrittrice – che nel 2018 avrebbe vinto il Booker Prize con *Milkman*, terzo romanzo e ideale seguito dell'esordio *Amelia* a

sciogliere ogni dubbio al riguardo: «I Troubles erano solo lo sfondo mentre a essere importanti erano le questioni familiari. Solo dopo averle risolte mi sono potuta dedicare al tema più “grande”, che per me però era quello minore».

La scomiccherata famiglia Lovett prevede il solito padre violento e una madre attaccabrighe, più un tot di fratelli e sorelle compresa l'Amelia del titolo. Lei la incontriamo un giovedì del 1969, quello in cui cominciano i casini o meglio i Troubles, e la seguiamo finché nel 1994 non si avvierà il processo di pace culminato con l'accordo del Venerdì santo. Ha appena sette anni ma sa già far di conto e rassicura i propri genitori su quante case mancano prima che arrivino a dar fuoco alla loro. È un'altra «sorella di mezzo» come la protagonista di *Milkman*, e quando non è a scuola (cioè molto spesso) colleziona tesori in giro per il quartiere, in particolare proiettili di gomma dell'esercito britannico (ne possiede ben trentasette). D'altra parte c'è poco da stupirsi se al posto di un bebè la vicina porta a spasso una bomba nel passeggiare o se alcuni cespugli non si limitano a crescere e a obbedire alla natura ma scattano foto ai passanti. Nell'argot locale persino una figura innocua come quella del lattaio si trasforma in una parola in codice per qualcuno che anziché pinte di latte recapita a domicilio dell'esplosivo al plastico.

«Amelia si sentiva i ragni addosso e a lei i ragni non piacevano, ma non fece nulla per fermarli. Amelia era in modalità assente. **Amelia era a un funerale.** Sapeva come ci si comporta a un funerale. C'era stata ai funerali, oh, chissà quante volte.»

Il fronte interno per Amelia sarà la guerra al proprio corpo di adolescente, un'altra imposizione da odiare dopo la chiesa, la scuola, Ardoyne e i fagioli in scatola. È il preludio di una giovinezza sventata, fatta di incontri ma soprattutto di disincontri, quelli con gli alcolisti anonimi o con gli Shankill Butcher, assiepati dentro una Ford Cortina rossa a notte fonda, in attesa del primo cattolico che passa. Intanto tutt'attorno a lei muoiono amici, conoscenti e familiari; a qualcuno va meglio e viene solo gambizzato (al Royal Victoria Hospital di Belfast si sono specializzati nella chirurgia per queste ferite). La promessa di una nuova vita starà, come sempre per gli irlandesi, nell'esilio: un biglietto di sola andata per il ferry che la porterà prima a Liverpool e poi a Londra, perché in fondo il reparto cereali di un supermercato a Camden Town è il posto ideale per farsi venire un esaurimento. A ben guardare, il suo stesso nome, Amelia Lovett, pare quasi un tributo alle donne nordirlandesi schiacciate in un claustrofobico spazio privato dal conflitto politico e religioso sui loro corpi: Amelia Street era la via principale del distretto a luci rosse di Belfast, mentre Lovett è un cognome noto per un terribile fatto di cronaca, quello di una quindicenne morta di parto in una grotta accanto all'effigie della Vergine Maria, a Longford nel 1981. Anna Burns ha cominciato a scrivere tardi, molto dopo aver lasciato Belfast negli anni Ottanta. Quando vincerà il Booker Prize dichiarerà in un'intervista che i soldi del premio servono per pagare i debiti. Nei ringraziamenti in fondo a *Milkman* ci sono tracce della sua vita precaria: un'associazione che aiuta i senzatetto, la mensa dei poveri di Newhaven, nel Sussex. Un background e un vissuto il suo

che informa anche questo romanzo frammentario e urticante, con capitoli in prima e in terza persona in cui si entra e si esce dalle vicende che segneranno la famiglia Lovett e il loro martoriato angolo di mondo. *Amelia* è un libro che ha fatto discutere perché non si accontenta della trita narrazione romantica sulle sei contee, ma soprattutto perché ha l'ardire di ragionare su cosa volesse dire essere giovani donne in quel terribile matrimonio di storia e geografia.



Guido Caldiron

Dentro l'America tra realtà e visione

«il manifesto», 29 ottobre 2024

Un percorso di lettura tra inchieste e saggi in vista del voto del 5 novembre. Un tour coast to coast nelle contraddizioni sociali e i fantasmi politici

Uno dei più celebri giornalisti e politologi statunitensi, Walter Lippmann, scomparso nel 1974 a più di ottant'anni dopo aver segnato profondamente con le proprie idee la prima metà del Novecento e aver attraversato l'intero orizzonte politico e culturale del paese, invitava ad indagare ogni realtà senza fermarsi alla superficie. «L'ipotesi che a me sembra più feconda» sosteneva Lippmann «è che la notizia e la verità non siano la stessa cosa, e debbano essere chiaramente distinte. La funzione della notizia è di segnalare un fatto, la funzione della verità è di portare alla luce fatti nascosti, di metterli in relazione tra loro e di dare un quadro della realtà che consenta agli uomini di agire. La notizia non dice in che modo il seme stia germinando nel terreno ma può dirci quando appare sul terreno il primo germoglio». Più che un appello antesignano dell'odierno allarme suscitato dalle cosiddette «fake news», le parole di Lippmann sembrano suonare da saggio monito nei confronti di quanto crediamo di sapere su ciò che talvolta osserviamo senza porci il problema di un necessario approfondimento. Alla vigilia delle elezioni presidenziali americane del 5 novembre, la sensazione che si discuta molto intorno a cose che, in fondo, si conoscono abbastanza poco, è tutt'altro che trascurabile.

Una lacuna cui si può almeno in parte porre rimedio consultando alcune opere recenti, spesso arrivate in

libreria proprio in vista del voto per la Casa Bianca, e che consentono di fare il punto su alcuni temi di fondo che caratterizzano la situazione sociale e politica degli Stati Uniti ancor più di quanto dica l'attuale campagna elettorale. Tra questi, le profonde differenze, ma anche gli argomenti unitari, che nutrono la vita quotidiana degli oltre trecento milioni di abitanti di un paese che supera i nove milioni di chilometri quadrati di estensione, l'estensione e la profondità delle differenze sociali tra una realtà e l'altra, l'emersione delle nuove culture di destra che hanno condotto al primo mandato di Donald Trump (2017-2021), il lascito della vecchia guardia democratica, per molti versi legata alla figura del presidente Joe Biden, e il nuovo volto del mondo progressista, incarnato non solo dalla candidatura di Kamala Harris.

Nel primo dei testi qui presi in esame, per quanto in estrema sintesi, il tema delle profonde e intrinseche differenze che definiscono «lo spazio» degli Stati Uniti è affermato fin dalle modalità in cui l'opera è stata realizzata. Nato da un'idea del direttore dell'Istituto italiano di cultura di New York, Fabio Finotti, il volume firmato da Maria Teresa Cometto e Glauco Maggi per Neri Pozza (*Qui non è Nuova York*), raccoglie gli appunti di viaggio raccolti dai due noti giornalisti, che vivono da tempo negli Usa,

lungo le tappe di altrettanti itinerari coast to coast alla «scoperta dell’America profonda». Lo spirito del progetto, cui il lavoro di Cometto e Maggi ha dato corpo, era proprio quello di indagare cosa «divide» e cosa invece «unisce» oggi gli statunitensi. Un interrogativo tutto fuorché anodino, visto che sull’eredità delle fratture emerse, ad esempio in occasione dell’assalto a Capitol Hill del 6 gennaio del 2021, l’evento drammatico con cui ha preso congedo la presidenza Trump, non si è smesso, e a ragione, di discutere fino ad oggi, tanto più che il tycoon è di nuovo in corso per la guida del grande paese.

Nella loro ricerca, gli autori si sono mossi lungo due direttrici, una prima volta a Nord, sulle tracce dei pionieri, da New York all’Oregon, e una seconda a Sud, dalla California fino all’Alabama, seguendo in parte il rilievo degli Appalachi. Se la diversità insita nelle realtà attraversate, e nei molti incontri fatti, è in qualche modo evidente, lo è meno una delle considerazioni che Cometto e Maggi affidano ai lettori spiegando quanto emerge dal loro tour nell’«Altra America», «quella che le élite delle due sponde chiamano “flyover country”, ossia quella parte del paese che le persone “importanti” vedono solo dall’aereo quando volano tra Manhattan e Los Angeles» Si tratta però «anche degli Stati in cui molte famiglie americane si sono trasferite negli ultimi anni alla ricerca di una migliore qualità della vita, in termini di sicurezza, di pulizia dell’aria e... di minori tasse». In questo senso, aggiungono i due giornalisti, malgrado l’allarme su un’imminente guerra civile risuoni già da qualche anno, «arrivando a ipotizzare la fine della democrazia», «quello che abbiamo visto con i nostri occhi ci ha lasciato una forte impressione che

«Se i poveri fondassero una nazione, avrebbe una popolazione **più grande** dell’Australia o del Venezuela.»

gli americani non siano davvero così divisi, polarizzati e arrabbiati gli uni contro gli altri come vediamo sui social e sui media mainstream».

Ma se la politica sembra perciò dividere il paese meno di quanto si sarebbe portati a pensare, non altrettanto si può dire dell’economia. Nella sua nuova inchiesta, il sociologo dell’Università di Princeton **Matthew Desmond**, già autore di *Sfrattati* (La nave di Teseo, 2018, traduzione di Alberto Cristofori), la più ampia indagine sulla crisi abitativa che coinvolge milioni di statunitensi [...], traccia un drammatico ritratto delle ineguaglianze sociali che spingono sulla soglia della sopravvivenza un numero crescente di suoi concittadini. In *Povertà in America* (appena uscito per La nave di Teseo nella traduzione di Carlotta Ventura) Desmond spiega come nel paese più ricco del mondo, «se i poveri fondassero una nazione, avrebbe una popolazione più grande dell’Australia o del Venezuela». Infatti, prosegue lo studioso, «quasi un americano su nove, incluso un bambino su otto, vive in povertà» e «ci sono oltre 38 milioni di persone che non possono soddisfare le proprie necessità di base e oltre 108 milioni che si arrangiano con un reddito annuo di cinquantacinquemila dollari o anche meno, bloccati in una via di mezzo tra povertà e sicurezza». Questo, senza contare, che più di un milione degli «studenti delle scuole pubbliche sono senza casa, vivono in motel, automobili, rifugi e edifici abbandonati».

Una situazione che fa di questo tema il vero cuore della realtà sociale del paese. Al punto che lo stesso Matthew Desmond lo indica senza esitazione come l’elemento da cui può muovere una vera trasformazione degli Stati Uniti, paragonabile, fin dal linguaggio attraverso cui la si descrive, a quella che nella seconda metà dell’Ottocento portò all’abolizione della schiavitù. «Per porre fine alla miseria in America» ribadisce Desmond «saranno necessarie nuove leggi e cambiamenti nei partiti politici. Ma questo processo richiederà anche che ognuno di noi, a modo suo, diventi un “abolizionista della povertà” e si rifiuti di vivere come nemico inconsapevole dei poveri».

Non c'è bisogno di grande lungimiranza per immaginare che saranno temi come le differenze tra la vita nelle metropoli delle due coste, piuttosto che nei centri del «paese profondo», o l'incessante crescita della povertà e le sue conseguenze sulla salute, l'istruzione e «la sicurezza» dei cittadini americani a influenzare non poco, e in ogni caso ben più dei temi internazionali, il voto del 5 novembre. Una prospettiva che, ovviamente, pone molte domande alla «politica», o meglio al modo in cui i due grandi partiti che dominano la scena nel paese, e che esprimono i candidati per la Casa Bianca, sono in grado di intercettare gli umori e i bisogni della società, di incontrare i movimenti che vi si esprimono, di immaginare un futuro per centinaia di milioni di uomini e di donne.

In questa vigilia elettorale, due saggi esaminano rispettivamente il portato della nuova cultura di destra che si esprime a livello internazionale e che negli Usa spinge Trump, riproponendo una logica da *culture wars* come forse non accadeva da decenni, e il lascito della presidenza Biden da cui è nata la candidatura di Kamala Harris.

In *Lo spirito reazionario* (minimum fax, traduzione di Luca Briasco) Zack Beauchamp, un giovane studioso del populismo di destra, indaga le linee guida tradizionali della destra americana (per prendere in esame poi anche la realtà dell'Ungheria, di Israele e dell'India) per poi addentrarsi nell'ulteriore iperbole antidemocratica che il Partito repubblicano ha conosciuto durante la presidenza Obama, dove i temi razziali e legati all'immigrazione sono diventati sinonimo della denuncia di una possibile scomparsa dell'America bianca. Il crogiolo infernale da cui è emersa infine la candidatura di Donald Trump nella prospettiva di una modifica concreta delle regole della democrazia americana. In questo senso, malgrado per l'autore resti una questione aperta, la possibilità o meno che una seconda amministrazione Trump riesca «a mettere davvero il governo federale sotto il suo controllo», che un voto in suo favore risponda paradossalmente ad

un disegno antidemocratico, condiviso nei vertici come in parte della base della destra, è ormai una certezza.

Allo stesso modo, vale a dire con altrettanta determinazione, Franklin Foer, figura significativa del giornalismo liberal, già direttore di «The New Republic» e ora corrispondente dell'«Atlantic», dedica un volume al fatto che, a suo dire, con Joe Biden «finisce un'epoca». *L'ultimo dei politici* (Longanesi, traduzione di Paolo Lucca) non è tanto e non solo un omaggio ad un presidente progressista il cui mandato non è forse stato esaminato fin qui con la necessaria attenzione, quanto piuttosto una riflessione sul fatto che quell'arte della mediazione e del confronto che ha a lungo contraddistinto il sistema politico americano, è andata definitivamente in frantumi sotto i colpi del trumpismo arrebbante.

Ciò che Foer lascia intravedere al termine di un'inchiesta vecchio stile che segue i passi del politico della Pennsylvania nei suoi quattro anni alla guida della Casa Bianca, dopo gli otto come vice di Obama, è l'idea che dietro i toni moderati di Biden si sia in realtà compiuto una sorta di salvataggio della democrazia del paese minacciata da una delle ondate di rancore, e razzismo, tra le più potenti della sua storia recente. Come del resto emerge anche dall'autobiografia di Kamala Harris (*Le nostre verità*, La nave di Teseo, 2021, traduzione di Giovanni Agnoloni), che di Biden è stata la vicepresidente, per capire l'America, la sua società come la sua politica, serve a poco soffermarsi su quanto si può cogliere a prima vista. Proprio l'attuale candidata democratica, ricorrendo ad un esempio carico di simbolismo, spiega che il suo nome di battesimo significa «fiore di loto» – è figlia di due attivisti dei diritti civili arrivati nel paese rispettivamente dall'India e dalla Giamaica –, un simbolo importante nella cultura indiana: «Il loto cresce sott'acqua e il suo fiore fuoriesce dalla superficie quando le radici sono ben piantate nel fondale del fiume».

Kate McCusker

«We all read like hell!» *How Ireland became the world's literary powerhouse*

«The Guardian», 20 agosto 2024



«The Irish just chat about everything. We love telling tales and yarning. There's no other country where you could talk for an hour about the weather» says Aisling Cunningham, 57, the owner of Ulysses Rare Books on Duke Street in Dublin.

Sure enough, I have been here for 50 minutes and we have talked at length about everything from the biblical rains of Donegal to why more people who stop into her antiquarian bookshop end up leaving with a copy of James Joyce's *Dubliners* than *Ulysses* itself. (Cunningham reckons it's because the former is more accessible – although there is also the small matter of the Shakespeare and Company first edition of the latter costing just short of €30,000, about £25,500.)

I am in Dublin to find out why Ireland, a country that you can drive the length of in a few hours, punches so far above its weight when it comes to literature. It has contributed four Nobel literature laureates and six Booker prize winners; its capital was the fourth Unesco City of Literature in 2010; and it's home to a booming network of magazines, publishers, bookshops, festivals and (whisper it) decently funded libraries. But Ireland's outsize output of brilliant writing is less of a surprise to the people who live and work here than it is to those across the water who are trying to parse its overrepresentation on prize lists or the cultural dominance of Sally Rooney. «I do find that Irish people love to entertain» says the writer and critic Nicole Flattery over coffee in Stoneybatter, an inner-city neighbourhood that has been hipsterised in recent years (and called Dublin's

version of Williamsburg in Brooklyn, New York). «Whenever I go out with a group of friends I haven't seen in a while, everyone's primed to be like: "Wait till I tell you" and has a story ready to go.»

Flattery, 34, is the author of two critically lauded books – *Show Them a Good Time*, a short story collection that netted her a six-figure, two-book deal with Bloomsbury, and last year's *Nothing Special*, a novel about a teenage typist working in Andy Warhol's factory. Discussion of Ireland's literary success is often a little crude, she says, with a tendency towards making it «seem like it happened overnight». «But you know all these people and you know that it took years of hard work and rejection. And all you get to see is the great outcome. There's so much more behind that.»

Key factors include an arts council that cares about literature and a culture of intergenerational benevolence. There is also the fact that Ireland has changed monumentally in the past few decades, having made significant strides in sloughing off the influence of the Catholic church to legalise divorce, gay marriage and abortion. «Maybe it's just my age, but it's really fascinating to me how young writers are free to say things now in a way that we weren't for a very long time» says Yvette Harte, 54, of Books Upstairs, Dublin's oldest independent bookshop. «All of the things that were bottled up for years are coming out now. Irish people are coming out of shame and into the light.» Sarah Bannan has been head of literature at Arts Council Ireland (An Chomhairle Ealaíon) since

2007. «There are now so many more Irish writers working than I ever thought would be possible» she says. Literary magazines such as «The Stinging Fly», «The Dublin Review», «Banshee», «The Tangerine» and «Tolka» abound, while much of the best work is coming not from Irish expats in London or Paris, but from those who have stayed at home.

«Our approach to literature is very much focused on individual writers and making sure that their work can get out to audiences» says Bannan, 46, who is also a novelist. «We put a huge amount of emphasis on our bursary awards. The budget for that is close to €2m – and that’s just money that’s going straight to individual writers so that they can take time out to work on their projects.» The largest of these awards is the Next Generation Artist award – a stipend of up to €25,000 that has gone to some of the country’s best and brightest, including Flattery, Niamh Campbell and Sinéad Gleeson.

«The bursaries have always been “no strings attached”, in a way» says Bannan. In other words, nobody is banging down your door after six months demanding a book. Ireland also has a tax exemption on artists’ income up to €50,000 and has launched a basic-income pilot scheme granting 2,000 artists €325 a week.

Bannan’s literature budget for 2024 was €6.6m – roughly 5% of the arts council’s €134m total. But that doesn’t account for the literature programming within arts-council-supported arts centres and festivals, or Literature Ireland, which translates and promotes Irish writing abroad. Nor does it include Aosdána, an association of up to 250 of the country’s most established artists (Anne Enright, Sebastian Barry, Colm Tóibín and Claire Keegan are among its heavy-hitters), which offers a stipend to some members to allow them to work as full-time artists. All that accounted for, she estimates that literature makes up 6% to 7% of the arts council’s overall spend – not nothing, but not enough to pin all of the country’s literary chutzpah on. To put it down to funding alone is also to ignore a new wave of

exciting voices – Michael Magee, Rachel Connolly and Susannah Dickey, to name a few – coming out of Northern Ireland, where public arts funding is the worst in the Uk.

«When you’re looking at the south, it’s a whole ecosystem that goes even beyond grants and bursaries» says the Belfast writer Wendy Erskine, 56. «It’s festivals, it’s magazines, it’s that whole infrastructure that just allows people to write.» Erskine, who has published two short story collections and has a novel on the way, didn’t start writing seriously until her late 40s, when she took one afternoon off a week from her job as head of English at a Belfast secondary school to attend a writing workshop organised by «The Stinging Fly». The journal’s books imprint published her debut short story collection, *Sweet Home*, in 2018, before it was put out by Picador in the Uk the year after.

«I really think that if it wasn’t for “Stinging Fly”, I wouldn’t have been published by anyone at all» she says. «I didn’t get published until my 50s. I had no record of getting published anywhere and I hadn’t won any competitions. I would think that, for mainstream publishers, that wouldn’t be that attractive a proposition.»

Although suspicious of the idea of an Irish writing scene – «It’s not Dorothy Parker at the Algonquin [hotel in New York]» she quips – Erskine is one of a slew of contemporary writers who got their start in the pages of «The Stinging Fly». The magazine is almost as ubiquitously namechecked as the arts council by anyone with an opinion on the buzzing Irish publishing scene. Kevin Barry, Colin Barrett, Danielle McLaughlin, Claire-Louise Bennett and Flattery all published debut short story collections with the press. Rooney’s first-ever publication was two poems in the magazine in 2010; she later served as its editor, between 2017 and 2019. («I was talking to a writer yesterday who was telling me how delighted they were to receive a thoughtful rejection letter from Sally Rooney» laughs the magazine’s founder and publisher, Declan Meade, 53.) Rooney

has just stepped down as the chair of its board ahead of the publication of her new novel, *Intermezzo*, next month. «I don't know what Sally's day-to-day life must look like at the moment» says Meade, sympathetically. «Obviously, her favourite thing in the world to be doing is writing novels and she's still managing to get that done.»

I meet Meade at «The Stinging Fly»'s shoebox office in the Liberties, a historically working-class inner-city Dublin neighbourhood. Founded in 1997, the magazine didn't just give a platform to some of the island's best-loved writers at an early stage of their careers; it also paved the way for newer journals that are cropping up all over the country.

But it's the community created by Meade that spawned the idea of an Irish scene – even if I get the impression that the writers here are slightly fed up with fielding inquiries about Rooney and «the scene». «Through the community around literary magazines, you get to meet other writers» says Flattery. «I'm not saying that has to be the whole world – lots of people write and publish books by themselves – but I found it really useful to have a group of people to talk about the work with. Writing is lonely. It's great to have someone like Declan say: "I believe in your work."»

Open submissions are a crucial part of what the magazine does. Meade says he has no desire for it to become a closed shop, even if international interest has spiked in the wake of a recent «New York Times» article. He estimates that about 30% of the magazine's 2,700-odd subscribers now come from outside Ireland. «It's important to us that Irish writers are getting the chance to be published at home.» Opting to eschew any self-congratulation, Meade puts Ireland's literary dominance down to funding, yes, but also the fact that «good writing and good storytelling are still very much valued by the wider community here – in a way that seems to have been under attack in other places».

Across town at the Bank of Ireland Cultural and Heritage Centre, tourists have flocked to hear the words of Seamus Heaney at an exhibition dedicated

to his life and work. «We've had Americans come out crying» says visitor experience assistant Keeva Burns, 23. The exhibition, called *Seamus Heaney: Listen Now Again*, is a project headed by the National Library of Ireland, which holds the Nobel laureate's archives.

The country's public libraries are alive and well, with loans up 31% in 2022 on the previous year. Ireland has just launched a programme offering a free book bag in English or Irish to every child starting school and it has an enviable programme of free author talks led by the fiction laureate, Tóibín, and funded by the arts council. «Ireland loves its libraries, and writers love Irish libraries, and there's a real connection between the two thanks to engaged readers» says Stuart Hamilton, the head of libraries development at the Local Government Management Agency.

The bookshops that I visit are also suitably packed for a country that has its own version of Gogglebox for book clubs. Back in Stoneybatter, [...] I wander into The Lilliput Press, a publishing house with an adjoining bookshop, where the editorial assistant, Enejda Nasaj, 25, operates the till between reading manuscripts. «We have four permanent staff and we all read like hell» says the founder and publisher Antony Farrell, 73. A customer called Caroline Flynn has just called in to pick up a book she saw on Instagram. She tells me that she «always chooses the Irish book» for her London book club. «I have to stop doing that.»

Founded in 1984 and publishing fiction and non-fiction, Lilliput plucked Donal Ryan from the slush pile and published his first two novels – *The Spinning Heart*, which won the «Guardian» First Book Award in 2013, and *The Thing About December* – before he was signed up by Penguin. For Farrell, who spent years in London before settling back home, the question of why Ireland's writers are so good isn't puzzling. «There's a coherence about Irish culture that the British lack, in a sense. The Irish identity is very strong and yet various. I think the scale of the country is perfect. You can get to know it in your lifetime.»

Esordienti/confirmati

a cura di Lavinia Bleve



Da quando e finché esiste, l'alternanza tra elezioni ed equilibrio significa anche questo: da una parte le cariche ballano e i consigli di amministrazione si rinnovano; dall'altra noi ci avviciniamo, e spesso a decidere il nostro posto è la coincidenza imprevedibile di possibilità e potere.

Conosciamo la vita, amministrano quel che capita.

Occupiamo lo spazio che si libera, quando si libera, e assediato il caso così a lungo che alla fine il caso ci dà un posto. Non è che da bambini sognassimo di fare tutto questo. È che la maturità, almeno quella politica, sta tutta nell'assumersi *adesso* la responsabilità del male che altri farebbero poi.

Pietà racconta la campagna elettorale di un paese del Sud che Antonio Galetta non nomina; volutamente imprecisi sono il tempo della narrazione – «non è novembre e non è marzo, non è domenica né giovedì», «è autunno o primavera», – e tutti i personaggi che si insinuano nel cerchio imperfetto della collettività all'interno del quale perdono il nome – «non c'è più io, non c'è più tu», «Tutti noi siamo di più, tutti noi siamo di meno» – a beneficio del responsabile ruolo di elettori e di candidati alle amministrative. La voce in prima persona plurale garantisce una visione interna ed esterna della macchina elettorale cui chi legge accede con una certa fatica iniziale – Galetta è consapevole di questo rischio e «Non capisco, – dice uno di noi (e nemmeno noi, per adesso, ci capiamo granché)»; una volta compreso il gioco che l'autore caparbiamente porta avanti, il lettore gli riconosce una sufficiente dose di originalità solitamente estranea agli esordi Einaudi: il noi narratore osserva i singoli da cui è composto e gli avversari a loro contrapposti e in ogni capitolo sposta lo sguardo velocemente dai primi ai secondi con un'imparzialità in cui non trova posto la pietà del titolo.

Ogni candidato sindaco è spinto da interessi personali anche quando si travestono di comunità: il ragazzo – «venticinque anni, nessuna esperienza politica», ideatore delle «prime cuffie a conduzione ossea che offrono un servizio di traduzione simultanea automatizzato e versatile, del tutto sostenibile» – che

«ha fondato e sta lanciando un movimento civico chiamato Casa dolce Casa (CdC)» dichiara di voler «fare il bene dei figli non ancora nati. Conciliare la provincia col pianeta partendo da me, da qui, ma tutti insieme. Uno per uno, ma tutti insieme» perché «per i figli non ancora nati è normale desiderare non solo un tempo, ma soprattutto uno spazio diverso da questo»; «Il capo della Delegazione locale di una Forza nazionale è un ex alleato della giunta uscente: la Delegazione è il suo modo di mettersi in proprio e prendere le distanze dal sindaco indagato»; «Il Calderone, misto di uscenti ed ex oppositivi, è l'usato sicuro» e assicura «una nuova bocciofila... chiusura permanente delle buche nelle strade... incentivi alle imprese (ci penseremo tra noi)» – «Conosciamo questo programma. È quello di sempre»; «la donna che ci ha traditi» non aderendo alla Delegazione fonda il partito Contro-Riace per «praticare una diversa forma di egoismo, sacrosanta» e il suo razzismo spaventa il noi che racconta perché ai suoi raduni «è gente comune, quella che ascolta. Né ricca né povera, né ambiziosa né timorata. Gente che potremmo generare o da cui potremmo essere stati generati, a cui potremmo assomigliare» – finché «adesso vediamo con chiarezza la sua inesperienza e la sua concitazione»: «Le sue parole ci hanno travolti, ma non ci hanno spostati di un millimetro». Accanto ai possibili sindaci si agitano i candidati, inseriti nelle liste da abili burattinai contabili dei voti che la loro presenza assicura: il riempitivo, «una persona qualunque, uno di loro, che metti in lista perché un numero minimo ti serve. Un riempitivo porta dieci voti se va bene, ma ogni voto è benedetto»; la sac à poche, che «serve per decorare. È uno di loro che, quando lo vedi per strada, sai già come si chiama, dove lavora, in quale lista potrebbe finire», «porta da venti a centocinquanta voti»; il punteruolo, che «può servire per decorare, può servire ad ammazzare. Sono le persone che tutto il paese vede almeno cinquanta volte ogni anno, commercianti, membri delle cover band più famose, figli oziosi di padri arricchiti, capi ultras, tabaccai di successo... sì, tabaccai. Portano dai trenta ai duecentocinquanta voti»; le cartucchiere, che «sono il primo rango ad avere un vero potere, quindi il primo rango davvero imprevedibile». Seguendo la follia matematica viene offerta la candidatura persino al prete del paesello, che subisce il fascino della candidata razzista: «Questo dubbio, questa sensazione che ci si possa ormai stringere gli uni agli altri solo dandosi le spalle, il coltello tra i denti, pronti a sparare a vista – questa idea desolante sarebbe per lui come un sollievo rovesciato: il permesso officioso di badare soltanto ai fatti propri, vedere un po' cosa vuol dire».

La scrittura di Galetta rallenta la narrazione e chiede alla punteggiatura delle subordinate di mantenere l'attesa – non del nome di chi vincerà le elezioni ma dell'accettazione coraggiosa che, nonostante la diabolica progettazione delle liste, non avverrà nessun cambiamento:

Gli storni si avvicinano, l'incendio prosegue, e noi ci disorientiamo per un'ultima volta.

Senza di noi, pensiamo, l'aria sarebbe buona solo per essere respirata: con noi, invece, *grazie* a noi, nell'aria inquinata c'è anche una società. È così da sempre: il voltafaccia che infliggiamo al pianeta separa la vita per renderla intera.

Ecco il nostro problema, però: in questi giorni terrestri c'è una novità nella vita, ma non c'è ancora il linguaggio per dirla; e il linguaggio di sempre risulta inadeguato, e la vita non detta sovrabbonda.

Perché ci sia un incendio a marzo, deve esserci un certo clima: perché un batterio attraversi i continenti, deve esserci una certa economia. Ma noi viviamo come se queste cose non esistessero. Non vogliamo accettare che la politica, oggi, è assediata da uno sfondo che brucia. Non vogliamo reagire.

Ah, già: perché ci siano gli storni a fine inverno, la fine dell'inverno deve somigliare alla fine dell'estate, marzo deve essere come agosto, e il nostro piccolo paese dev'essere equivalente a un posto

molto più caldo di questo. Il nostro realismo è una forma di rimozione, la nostra concretezza è più astratta dell'atmosfera.

Alla fine della lettura il lettore non conosce il nome del prossimo sindaco del «nostro piccolo paese» – Galetta annuncia il ballottaggio tra la lista del sindaco indagato e quella dei suoi ex complici ed è chiaro che a vincere sarà l'idea di politica opaca che entrambe rappresentano; calato il silenzio sull'ultimo comizio, i personaggi più giovani si riappropriano del loro nome e il lettore, riconoscendoli, offre loro pietà, certo di ritrovarli elezione dopo elezione invecchiati peggio delle loro fede politica, in uno schieramento o nell'altro – e credendosi non partecipe di quel noi che respinge, estraneo.

Sarà una festa, se già ci accalchiamo nei bar della piazza. Se ormai cozziamo le tazzine come calici. Se diffidiamo di noi stessi e lottiamo per offrire il primo caffè della campagna elettorale. Se congelandoci sulle soglie del bar, tra noi, mentre il sipario già sale, mormoriamo: – A disposizione.

Antonio Galetta, *Pietà*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Il noi narrante dell'autore è un esperimento stilistico fervido [...]. Una penna disincantata. Tratteggia personaggi che spingono liste civiche tra il grottesco e l'iperrealismo.»

Annibale Gagliani, «Corriere del Mezzogiorno»

«*Pietà* mette in scena con distacco, nel filtro di una prosa ironica e sorprendente, gli intricati giochi di potere che si dispiegano in un piccolo centro del Sud Italia in vista delle imminenti elezioni comunali. Tra simbolismo e realismo, ricorrendo anche a mezzi narrativi postmoderni, l'autore anatomizza personaggi e forze in campo, giungendo all'amara conclusione dell'invincibile resilienza dello status quo. Un quadro miniaturizzato dell'Italia contemporanea in cui la voce narrante è un originale “noi” che accomuna gli interessi costituiti.»

Analisi critica a cura del premio Calvino



Augusto si esibisce in un suo cavallo di battaglia, la difficoltà di tradurre “uomo libero, sempre ti sarà caro il mare” – che poi in francese è femminile, *la mer*, quasi come la madre. Astore irritato obietta che, salvo rare eccezioni di tsunami e bradisismi, il mare è tutt'altro che libero anzi è confinato nelle proprie rive, senza contare che ogni onda è determinata da una calcolabile combinazione di forze. Poi scherzano sulle traduzioni automatiche dei porno: “ginger twink drills muscle bottom” (un magrolino roscio inculca un passivo muscoloso) che diventa “esile allo zenzero buca fondo muscolare”; “bareback” (senza preservativo) reso con “senza sella”; “flip flop fuck” (due che si fottono a turno) è “sesso infradito” e gli “inked studs” (stalloni tatuati) sono “borchie inchiostrate”.

«Eccole, le tue macchine imparate...»

«Learning, che imparano.»

«Le tue macchine che imparano non scriveranno mai *I fiori del male*.»

«Il titolo è un po' vintage... per le macchine mi spiace contraddirla, ma saranno la nuova coscienza del mondo.»

Si stanno abituando a conversare da età così dispari, mentre le navi ucraine sono ferme nei porti e il grano marcisce nei granai. Astore, tornato nel suo rifugio, ripensa a certe frasi di Augusto (“l’intelligenza artificiale è un ottimo metro per misurare quanto abbiamo reso stupida la realtà”) e non può negare che siano da rifletterci. L’intelligenza naturale esiste, anche se a scuola non lasciava tracce; però ha fatto bene a rifiutare il librone di Proust, la letteratura è un mito in scadenza.

In *I figli sono finiti* due uomini abitano uno di fronte all’altro in una palazzina nella Milano degli anni post covid – Walter Siti li presenta al lettore prima raccontando i legami che ognuno di loro ha costruito, il modo di stare al mondo che hanno scelto o che gli è capitato, la capacità che hanno di reagire alla corsa di un’umanità che si incammina veloce verso un progresso che non vuole aspettare chi è lento e indeciso.

Augusto è un settantenne professore in pensione, vedovo di Vincenzo – «Un ruolo che non gli si addice, e che fino a pochi anni prima sarebbe stato impensabile per un frocio» –, la cui morte improvvisa ha generato in lui «l’incapacità fisiologica di provare un dolore costante»; descrivendolo, l’autore si intrufola – Siti interviene varie volte durante la narrazione con la prima persona che aggiunge, specifica e giustifica quando crede che la terza non abbia spiegato a sufficienza, a voler proteggere i suoi personaggi e la sua scrittura da errate interpretazioni del lettore – con note a piè di pagina: [Devo espettorare il cinismo del mio personaggio, essudarlo da me; precisando fin da ora che Augusto non è cattivo, ma è privo di un elemento che di solito garantisce moralità e rispetto nel consesso civile: non ha mai avuto, nemmeno lontanamente, fame e sete di giustizia].

Dopo il trapianto di cuore – «Le fantasie libertine su donatori pittoreschi (una ragazza nera, un messicano della banda di via Padova ammazzato in duello, o addirittura un maiale geneticamente modificato) hanno dovuto arrendersi di fronte alla banalità di un maschio italiano cinquantenne, ma non ha potuto sapere di più» – Augusto cambia casa:

Siccome niente è perfetto, a intristirlo è l’appartamento di fronte: la porta scrostata sul pianerottolo e un’agave morta, le finestre chiuse e impolverate quando le spia dal balcone, una plastica che pende, tutti indizi insomma di una rassegnata incuria. Proprio a me e proprio adesso che nessuno pensa più alla pandemia, in questo inizio di febbraio insolitamente caldo, doveva toccarmi come dirimpettaio un alloggio sfigato e disabitato? Come non considerarlo un’inutile, squallida persecuzione?

L’appartamento vuoto avrà come inquilino solitario Astore, un ventenne facilmente etichettabile come problematico, bambino intelligente che decodifica la crisi di coppia dei genitori egoisti, paranoico dalla morte della madre – «figurarsi, s’è fissato che gli arrivano dei messaggi o dei comandi da chissà chi attraverso il cuoio capelluto. Maniaco dei complotti: da dopo il funerale non c’è verso di fargli prendere l’ascensore, in macchina bisogna tenere aperto il finestrino se no urla che soffoca» –, adolescente smarrito nei videogiochi fino a congelare la vita esterna e reale evitando i coetanei e ogni tipo di relazione sociale; la voce narrante racconta il personaggio, ma protegge la sua privacy fermandosi prima di superare il limite: «Qui, in quanto scriba, dovrei parlare dell’attività onanistica di Astore, della luce rossa allo specchio e del sangue

a fior di glande per aver prima massaggiato sbadatamente qualcosa di abrasivo; ma lui non vuole che io ne parli, come non dico che respira o che va al gabinetto».

«Un po' leccaculo... mi sa che come padre non cià un gran polso, il figlio ha deciso che non studia più e che non esce più di casa, tipo hikikomori, e lui gli facilita la scelta facendolo stare in un vecchio appartamento di famiglia, che sarebbe poi questo di faccia a te, almeno così ho capito, numero otto secondo piano... me l'ha presentata come una visione moderna dei rapporti intergenerazionali... sono quei ricchi di famiglia che lavorano per darsi un tono, se fosse femmina avrebbe aperto una galleria d'arte o un laboratorio di idee creative.»

«Come se ce ne fossero poche, di idee in circolazione... però che il giovanotto sia depresso è un buon segno, almeno non farà casino.»

«Uno che non può uscire e l'altro che non vuole, sareste una bella coppia.»

È Augusto a cercare Astore – «Resta all'attivo il fatto che, da due anni a questa parte, è la prima volta che ho *voglia* di fare qualcosa» – recapitandogli un biglietto e invitandolo a «un aperitivo per fare conoscenza»; il ragazzo rifiuta con gentilezza messa per iscritto – «preferisco che si rimanga nei limiti di una franca, inevitabile, rispettosa prossimità» – ed è la scrittura a suscitare in loro un interesse reciproco: l'anziano «non ha potuto fare a meno di ammirare il livello impeccabile e inattuale» delle parole del ragazzo e questo «del breve messaggio, la cosa che ha apprezzato di più sono stati i due punti prima di “posso offrirti” e ha cercato di ricambiare con un'analogia attenzione alla punteggiatura, solo i decerebrati la snobbano». Separate dalle generazioni e vicine per circostanza, le vite dei due protagonisti si toccano e si riconoscono raccontandosi: Astore parlerà di sé come non ha mai fatto con nessuno dei suoi familiari – «Io non sono un hikikomori, io sono un eremita digitale... esco, delle volte esco, per necessità e pure per niente... esco ma cerco di non incontrare nessuno» –, Augusto lo tratterà da adulto, sforzandosi non di accedere a un modo di vivere che gli vieta l'ingresso per età ma di comprenderne la lucidità dei criteri – «Si guardano, hanno cominciato a volersi bene ma non si fidano l'uno dell'altro».

Sono due stagioni che vivono il sesso diversamente: il professore in pensione è desideroso «di parlare con chiunque del culturista che si è portato a letto e di mostrare a tutti le sue foto per vantarsene» ed è la carnalità a imperare nei suoi incontri con Franco – «Augusto ondeggia in stato di trance: sprofonda gli occhi nel Gigante che ora, mentre continua a menarselo, esprimono imprevedibile partecipazione – come se la pippa fosse dedicata a me, prova piacere nel farmi provare piacere, ecco ora capisce che io provo piacere a vederlo godere, e gode. Augusto si piega sul prato vellutato degli addominali (abbronzati, lo nota solo adesso) e assaggia lo sperma – ha conati di vomito nell'inghiottire il grumo più viscido e denso di sapore. Degustazione da sommelier in Olimpo, su un Titano che ha allargato le braccia e tocca da entrambi i lati le sponde del letto»; lo studente in pausa di riflessione intesse con Tonia «un rapporto disincarnato ma non platonico» dove vedere non è pericoloso quanto toccare e richiede meno coraggio e impegno – «La loro generazione è stata sottoposta a una testualità continua: per loro tutto è comunicazione al punto che il sesso in presenza, sbavante e incidentato, aperto ai contrattempi e non sempre felicemente asettico, può essere percepito come quando il server si impalla e ti lascia nell'avvilimento. Si aggiunga una frequentazione precocissima del porno (attorno agli otto o nove anni addirittura, basta il cellulare di un'amica compulsato golosamente lontano dai controlli adulti) e anche che la pandemia li ha confinati in casa mentre erano appena usciti dall'adolescenza – imparare da remoto la Costituzione italiana e Pornhub. Il

sesso online è l'esito più naturale e si capisce che possa dare parecchia soddisfazione, dipende dall'interlocutore». Opposto è anche il modo di intendere la socialità dei due personaggi: mentre Augusto chiacchiera persino col barbiere – «un bravo lombardo lavoratore etero cisgender» –, per Astore «dopo la scena col padre il proposito di non vedere più nessuno è diventato incrollabile, ferreo, assoluto – quasi un fioretto da bigotto» –, trascorre le giornate a leggere e «segue corsi on line in vista di un'assunzione chimerica in qualche major tipo Space X, o in un'altra azienda minore che abbia al centro la ricerca sul machine learning. “Vogliono che ci impieghiamo prima di capire, perché solo così possono sfruttarci in pieno” – ma non saprebbe dire chi sono questi “loro”: i poteri forti, il capitalismo globale, suo padre? Tanto, come ha profetizzato Hofstadter, tra noi e una AI generale di livello umano restano ancora cento premi Nobel di distanza».

Intanto gli avvenimenti si succedono e la bizzarra coppia non ci fa caso, pur prendendone atto, come se l'esterno non avesse potere di influenzare la dimensione interna nella quale si muovono – «Sul cielo di Milano cala la notte, le onde radio incrociano notizie su Messina Denaro malato e colpi di Stato falliti in Brasile, la cometa Neanderthal non ripasserà così vicina alla Terra che fra cinquantamila anni, quando dell'Homo sapiens non sarà rimasto nemmeno il ricordo. Ombre della noia, istituti che crollano», «Anomalie termiche e politiche, le guerre immettono nell'atmosfera quantità incalcolabili di CO₂; Giorgia Meloni è astuta e attende paziente la fioritura dei governi di destra in Europa. L'onda di inconsapevolezza e pericolo giunge attenuata alle palazzine liberty di via Lovanio, imbalsamate da una borghesia disposta a tutto pur di non cambiare (e invece sta mutando nel profondo senza saperlo, pur non essendo sconvolta dal caro-bollette né dalla crescita dell'inflazione)».

Quando la storia sta per concludersi il lettore è con i due protagonisti in Grecia – «Ti ricordi che abbiamo parlato del Minotauro che succhiava le vite dei ragazzi come fa l'intelligenza artificiale? Che ne diresti di andare a visitare il primo labirinto mai creato dall'umanità?» –: «Mentre Astore era in bagno, Augusto ha pensato che da questo viaggio non è necessario tornare; forse ne tornerà uno solo» e l'autore irrompe con l'ultima nota e [Il lettore che, vedendo diminuire lo spessore di pagine ancora da leggere, ipotizzasse un finale drammatico sappia che i romanzi possono deludere – come la vita]; chi conosce il finale di questo libro non vuole anticiparlo a chi non lo ha letto: Augusto e Astore stanno ancora chiacchierando perché «siamo le due estremità del medesimo filo, due risposte sbagliate alla stessa domanda...» e il lettore li osserva in attesa di scoprire chi dei due – o dei tre – lascerà cadere per primo la maschera.

Un giorno, in Campo de' Fiori, Patrizia Cavalli mi chiese: “Ma come fate, voi romanzieri, a non dire tutto subito?” – io non capivo come facesse lei, poetessa di razza, a condensare in tre pagine quel che io ero costretto a dire in cento. “I poeti non chiudono mai”, sosteneva, mentre i romanzi hanno sempre un finale. In questo credo che si sbagliasse: nemmeno i romanzieri chiudono mai, anzi riscrivono tutta la vita l'infinito romanzo delle loro ossessioni; che non possono “essere dette tutte subito” perché soltanto col tempo lasciano cadere le loro maschere.

Walter Siti, *I figli sono finiti*, Rizzoli

ALTRI PARERI

«La forza espressiva della sua prosa torreggia sulla sciatteria del paesaggio letterario odierno: ogni pagina di Siti mira alla compiutezza e all'equilibrio formale. [...] Nel corso degli anni Siti ha perfezionato il suo

strumento, e in queste pagine, che ha dichiarato essere le sue ultime (e speriamo di no), più ancora che in passato la scrittura e lo stile sembrano addensarsi, cercare la concentrazione della parola poetica.»

Carlo Mazza Galanti, «Il Tascabile»

«*I figli sono finiti* è un romanzo; ma merita di essere guardato più da vicino. L'autore ha messo a punto una forma che della narrazione romanzesca ci restituisce una sorta di scheletro scintillante, su cui fiorisce una vegetazione di prosa sia saggistica, sia lirica e onirica. È il romanzo come matrice che si riproduce in automatico, per paragrafi-strofe di mezza pagina o due.»

Matteo Marchesini, «Il Foglio»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Ci sono bambine che badano alle mucche, danno da mangiare ai maiali, si lavano nel ruscello – «l'acqua limpidissima mi ha fatto sentire tutta contenta» –, s'arrampicano sugli alberi per essere uccelli, masticano i petali rosa dei fiori di cotogno e cercano uova nei mucchi di paglia, ma quand'è ora di tornare a casa, o a scuola il giorno dopo, «l'allegria cade come una foglia secca»: ad aspettarle, le cene tutti zitti o i ceffoni dei genitori e le sgridate delle maestre. Ci sono adulti collerici e pieni di amarezza che tirano avanti in «queste terre senza pietà» dove chi è povero e straniero – o matto – non ha diritti ed è sgradito alla comunità e allora trova conforto nelle erbe e nelle vigne e nel volo dei pipistrelli che fa «un rumore vellutato nell'aria azzurra». Ci sono persone che vivono così, tra gioie piccole e scoramenti, col sogno di partire verso luoghi lontani dove nessuno parlerà con loro, tanto capirsi «non è indispensabile». È il mondo trasognato di Inès Cagnati.

Inès Cagnati

I pipistrelli

Adelphi

traduzione di Lorenza Di Lella e Francesca Scala



«La regina dei microracconti», così definiscono Ana María Shua, prolifica scrittrice argentina nata nel 1951. *La sonnolenza* raccoglie 250 prose brevissime, variamente legate. È lo stato alterato del sogno o del risveglio improvviso o il torpore straniato del mattino a regolare la cadenza della scrittura: bagliori di parole, residui della fragile catena onirica «sull'orlo di un sonno profondo»: «Sogno un canguro. [...] se il canguro si sveglia prevedo un futuro con molti alti e bassi»; «Ogni strega ha la sua scopa o la desidera» (questo è l'intero 213); «Racconto a un amico un sogno nel quale lui è presente. Mi devi spiegare il finale, mi dice, come se i sogni ne avessero uno, come se potessi essere sicura che è finito». Raccontare i contorni stando al confine: «Perché inoltrarsi nella foresta dell'insonnia?»; ci sono «327 modi per combattere l'insonnia [...]: la loro descrizione è talmente noiosa che nessuno potrebbe restare sveglio dopo la prima. (Questo è il modo numero 328)».

Ana María Shua

La sonnolenza

pièdimosca

traduzione di Loris Tassi