

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
agosto 2025

«Non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati
dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile
e mantenuti da una terribile società.»

Anna Maria Ortese

Il copyright della poesia, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.

La poesia di p. 5 è stata selezionata da Laura
Albertini, Andrea Franzoni, Marianna Musolino
e Antonio Schifano nell'ambito del corso principe
per redattori editoriali (ottobre 2024-gennaio 2025).

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

La poesia

Rocco Scotellaro, *Appunti per una litania* 5

Gli articoli

- # *«Mi hanno dato il Nobel solo perché creo storie che fanno piangere, peccato.»*
Alex Clark, «Sette», primo agosto 2025 7
- # *L'uomo che spiava sé stesso*
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 3 agosto 2025 12
- # *Ingeborg Bachmann a Roma: tutto ha un nome*
Francesca Zanette, «doppiozero», 5 agosto 2025 14
- # *Ennio Flaiano, ogni successo nasconde un malinteso*
Tommaso Pincio, «Alias», 10 agosto 2025 19
- # *Non solo trivial: il romanzo sta prendendo la rincorsa?*
Walter Siti, «Finzioni», 11 agosto 2025 22
- # *Recensioni di libri? Obsolete, meglio lo storytelling*
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 14 agosto 2025 26
- # *Gli incassi dei suoi libri al gruppo pro Palestina*
Paola De Carolis, «Corriere della Sera», 20 agosto 2025 27
- # *In quell'irripetibile Parigi*
Marco Archetti, «Il Foglio», 21 agosto 2025 29

# <i>Ma quale American Dream</i>	
Roberto Festa, «il venerdì», 22 agosto 2025	33
# « <i>La mia vita insieme all'orca.</i> »	
Gabriele Pedullà, «Domenica», 24 agosto 2025	36
# <i>I normali e noi</i>	
Enrico Monacelli, «il Tascabile», 25 agosto 2025	39
# « <i>Finalmente ho sconfitto la paura di non essere nessuno.</i> »	
Anna Lombardi, «la Repubblica», 27 agosto 2025	45
# <i>Tutto è connesso. A dieci anni dalla «Laudato sì»</i>	
Antonio Spadaro, «d», 30 agosto 2025	47
# « <i>La mia America spaventata.</i> »	
Giulio D'Antona, «La Stampa», 31 agosto 2025	49
# <i>Tutti i fantasmi dell'Argentina</i>	
Cristina Taglietti, «la Lettura», 31 agosto 2025	52
Esordiaro/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	56
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	65

Rocco Scotellaro

Appunti per una litania

Sud è il mio amore, sono gli aratori,
nell'ombra delle querce o sulle aie,
dormono legati alle cavezze
delle cavalle baie.
Hanno la faccia bruciata
una crosta di pane.

E donne salgono pendii
si stringono i figli nel vento,
vanno cercando piene di sgomento
l'uomo che può non ritornare.

Sud è bambini che piangono
nelle bocche dei vicoli abbandonati.
La musica è la cinica risata
della civetta spia d'ogni casa.
Perciò nelle feste grandi
facciamo le colonne dietro ai santi,
preghiamo per l'acqua e per il sole,
abbiamo la pelle dei dannati
quando i doni ci vengono negati.

Sud è l'amore condannato:
mosca cavallina ci solletica,

ci viene il profumo delle ortiche
quando la pioggia è toccata dal sole.
Sud è il mio più strano amore:
la bella contadina in mezzo ai fiori
che tu la puoi pestare.

Sud è la canzone dei primordi,
si muovono le dita
sulla rete dei ricordi.

E sud è mio nonno
mio padre e mia madre
e sud è il soldato di New York
che vi gira col casco sulle spalle,
lui figlio melenso in casa natia,
e sud sono anch'io che canto la litania...

Alex Clark

«Mi hanno dato il Nobel solo perché creo storie che fanno piangere, peccato.»

«Sette», primo agosto 2025

Kazuo Ishiguro e i suoi romanzi che girano intorno al concetto che siamo tutti destinati a morire eppure dobbiamo vivere come se non lo fossimo

Arrivo nell'appartamento di Kazuo Ishiguro in pieno centro a Londra in una giornata grigia, e vengo immediatamente avvolto da un ambiente silenzioso, confortevole e tranquillo: le luci sono soffuse, il mobilio bianco, e il caffè, preparato dalla moglie di Ishiguro, Lorna, prima di lasciarci per recarsi al cinema, è caldo e squisito. Ishiguro, che ha settanta anni ed è stato insignito del premio Nobel per la Letteratura nonché del cavalierato, si è preoccupato di recuperare delle torte raffinate e si mostra subito premuroso. Ho fame? Sono preoccupato che il mio dispositivo possa non registrare la nostra conversazione?

È la stessa attenzione ad ogni più piccolo dettaglio, anche il più banale, che risulta evidente in ogni suo lavoro. Da *Gli inconsolabili* a *Quel che resta del giorno*, Ishiguro è il creatore di opere di narrativa tra le più inquietanti e memorabili degli ultimi quarant'anni. Probabilmente, però, nessuno dei suoi libri è amato più del suo sesto romanzo, *Non lasciarmi*, che ha battuto tutti gli altri per copie vendute ed è stato adattato non solo per una pellicola di grande successo, ma ora anche per una produzione teatrale.

Ancora capace di catturare nuovi lettori a venti anni dalla sua pubblicazione, l'autore attribuisce al romanzo il merito di aver avviato una riflessione e un'indagine tematica che hanno plasmato i lavori successivi, *Il gigante sepolto* risalente a una decina di anni fa e

Klara e il Sole del 2021. Ishiguro ritiene che tutti e tre questi romanzi girino intorno a un fatto tanto basilare quanto ineluttabile: siamo tutti destinati a morire, eppure dobbiamo vivere come se non lo fossimo. *Non lasciarmi* è ambientato in una società in cui si clonano bambini per rendere disponibili organi sani al fine di prolungare la vita altrui; dopo due o tre «donazioni» forzate, i donatori «completano» il ciclo oppure muoiono. Tra di loro, però, circolano voci secondo cui in alcuni casi, per esempio se si è in grado di dimostrarsi realmente innamorati, sia possibile godere dell'esistenza dall'iter, ottenendo la possibilità di vivere.

È proprio questa convinzione infondata, cioè l'esistenza di una via di fuga, che alimenta il pathos emotivo del romanzo. «C'è un luogo, a livello irrazionale, in cui non riusciamo proprio ad accettare il nostro destino» spiega Ishiguro «e desideriamo una dispensa speciale. Non credo ciò avvenga solo perché vogliamo continuare a vivere sempre più a lungo. Credo, piuttosto, che sia perché non vogliamo far fronte al dolore, al dispiacere e alla solitudine che conseguono alla morte. Temiamo la perdita dei nostri cari. Temiamo la separazione».

Il titolo del romanzo è ripreso dalla canzone che il narratore, Kathy H, ascolta a ripetizione durante la sua permanenza presso il collegio dei cloni, Hailsham; è sia un oggetto fisico, in quanto registrata su una

cassetta che andrà poi persa e la ragazza tenderà di rimpiazzare, sia un talismano, l'emblema del periodo antecedente la consapevolezza di come la propria vita, così come quella dei suoi amici Tommy e Ruth, si sarebbe sviluppata. Fu proprio Ishiguro a inventare la canzone poi registrata dall'amica e collaboratrice Stacey Kent, una musicista jazz. Successivamente, imparò a suonarla da autodidatta. Fa dei gesti indicando un pianoforte a mezza coda che si trova nell'angolo, aggiungendo «è stato molto dopo il fatto, così, se mi avessero posto domande a proposito, non sarei stato imbarazzato della mia totale ignoranza».

Neanche a dirlo, è una canzone romantica benché il titolo lamento e implorante possa essere riferito

non solo a un amante ma alla vita stessa: una supplica a favore della continuità e dei legami. «Credo sia un istinto forte in tutti noi. E, a mio avviso, pur portando con sé una certa tristezza, è al contempo qualcosa di apprezzabile. C'è del coraggio, ed è come affermare che c'è del buono nell'essere vivi, in quell'istinto che ti porta a dire: insomma, non è stato facile costruire amore, famiglia e amicizie, eppure l'ho fatto ed è indubbio che possiamo, noi tutti, averne di più». [...]

Non lasciarmi ha avuto un lungo periodo di gestazione, come lo stesso Ishiguro spiega nella prefazione alla nuova edizione. Per tanti anni è esistito soltanto sotto forma di pensieri e annotazioni riguardanti un gruppo di studenti con una aspettativa di vita, forse a seguito di un incidente nucleare, nettamente diversa da quella dei propri pari. La svolta arrivò a seguito di una combinazione di fattori esterni e perché i tempi erano maturi: l'interesse della società nei potenziali vantaggi e nei pericoli della clonazione, che culminò con il clamoroso caso della pecora Dolly, e un cambiamento nella scrittura e nell'editoria che liberò spazio per le tecniche e le pratiche della narrativa speculativa nell'ambito dei cosiddetti «romanzi letterari».

«Mi sono concesso di utilizzare quelli che tradizionalmente potevano definirsi tropi narrativi» spiega Ishiguro. «E non perché io fossi terribilmente coraggioso o altro. Credo che fosse cambiato il clima intorno a me. La successiva generazione di scrittori, soggetti più giovani di me di quindici anni, non ci vide nulla di strano, perlomeno non le persone con cui ebbi l'occasione di stringere amicizia quali David Mitchell o Alex Garland. Prendevano spunti da ogni dove e il loro lavoro mi piaceva parecchio.» Oltre alla sensazione di racconto distopico di fantascienza che accompagna *Non lasciarmi*, Ishiguro individua anche la correlazione con un altro genere emergente. I lettori di questo romanzo sono stati di gran lunga in numero superiore agli altri, *Quel che resta del giorno* compreso, e, a suo avviso, questo ha condizionato la quantità apprezzabile di giovani

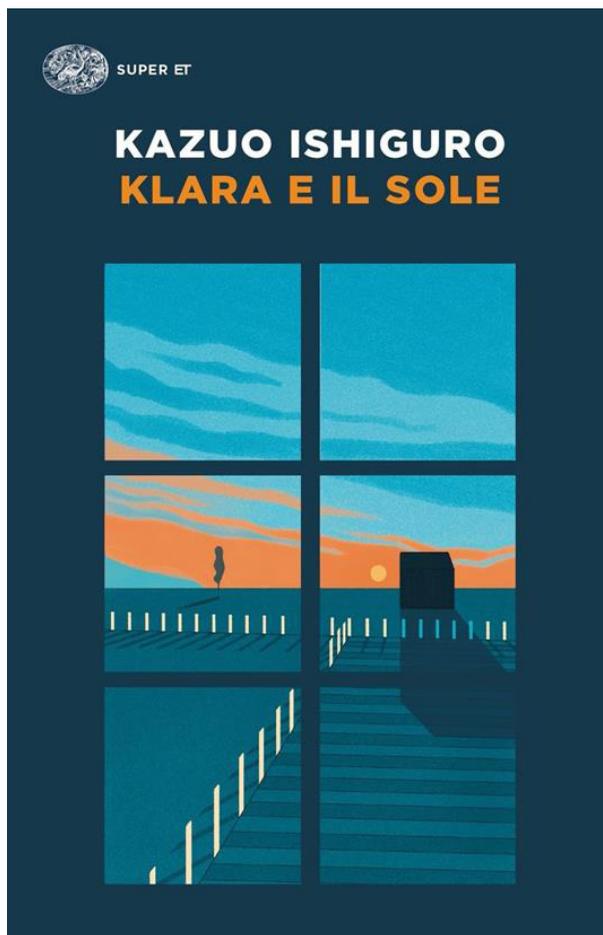


che partecipano a eventi e letture: «Credo che uno dei motivi sia che assomiglia a un romanzo Young Adult prima che l'Ya diventasse una etichetta. Non è rivolto necessariamente ai giovani, benché presenti molti degli attuali tropi del romanzo Ya: bambini che vanno a scuola insieme, gelosie e scaramucce di potere. Ritengo che questo sia un motivo per cui continua ad attirare nuovi lettori: è un romanzo Ya che però spazia verso qualcosa di diverso.»

È divertente e illuminante quando parla della sensazione di isolamento rispetto alla narrativa letteraria precedente agli anni Novanta: i romanzieri che figuravano insieme a lui nel celebre elenco inaugurale dei migliori giovani romanzieri britannici di «Granta» del 1983, tra cui Martin Amis, Salman Rushdie, Julian Barnes e Pat Barker, avrebbero potuto rappresentare la nuova generazione se non fossero stati associati a chi li aveva appena preceduti. «Penso, e provo a ricordare letteralmente, che la rivista «Sunday Times» pubblicò la nostra foto dichiarando: Saranno loro i futuri William Goldings e Graham Greenes?» Ishiguro attinge ai suoi ricordi.

«Si trattava di una parte del mondo dell'editoria a compartimenti alquanto stagni e non era previsto che noi ne facessimo parte. Nonostante guadagnassimo meno e non vendessimo alcun libro, eravamo orgogliosi di essere veri e propri uomini di letteratura e di comprendere i valori letterari, oltre che il valore del nostro rispettivo lavoro. Era una sorta di cerchia che guardava la fantascienza dall'alto al basso.» Gli chiedo allora di un esempio controcorrente, la collega premio Nobel Doris Lessing, che si era mossa tra generi diversi con una certa libertà, all'apparenza. Sorride, forse assentendo in modo leggermente malinconico: «Vede, credo che non gliene fregasse granché. Si faceva guidare dall'immaginazione, così come più recentemente ha fatto Margaret Atwood. Quello che intendo è che queste persone non si curavano di tali aspetti».

Quando però il panorama letterario iniziò a cambiare, Ishiguro si trovò al posto giusto, per influenza e temperamento, per approfittare del vento nuovo



e salpare. Aveva letto e creato fumetti, termine che usa in modo ambivalente a «romanzo grafico», da quando era un ragazzino e la passione di sempre per la musica e il cinema gli davano una prospettiva diversa sulla commistione tra stili e generi. I suoi eroi erano Bob Dylan, che passava dalla musica folk di protesta al rock'n'roll al country e western, o Miles Davis o addirittura Picasso, mentre in ambito cinematografico traeva ispirazione dalla figura in continuo cambiamento di Stanley Kubrick con *Arancia meccanica*, *2001: Odissea nello spazio* e *Barry Lyndon*, tutti nella sua cabina di comando immaginaria. «In fondo anche lei è un poco così, non è vero?» gli chiedo. «Dopotutto, è passato dalle ambientazioni giapponesi dei suoi primi romanzi alla campagna

di *Quel che resta del giorno*, giungendo infine all'indeterminatezza selvaggia e onirica in *Gli inconsolabili*.» «Certo,» risponde ridendo «è una cosa che faccio consapevolmente poiché emulo Bob Dylan e Stanley Kubrick».

Dopo aver visto Timothée Chalamet nei panni di Dylan in *A Complete Unknown*, dichiara di essersi chiesto se il cantante fosse consapevole della costernazione che avrebbe causato la sua scelta di utilizzare una Stratocaster al posto di una chitarra acustica, e se addirittura ci sia stata messa dell'ingenuità. «Non ne ho la più pallida idea. Non sono in grado di entrare nella mente di Dylan.» Soffermandosi sulle differenze con i suoi libri, dice: «Il mio era un percorso più interiore. Non propendevo sicuramente per qualcuno che inveisse contro Giuda».

È difficile immaginarsi folle inferocite che sfidano Ishiguro, persona immancabilmente gentile e defilata, oltre che autore di lavori così pungenti sulla tendenza dell'umanità a rimanere intrappolata nell'autoinganno e nelle contraddizioni. Persino la sua capacità di vedere le motivazioni sotto la superficie è applicata verso l'interno. Nonostante abbracci con entusiasmo il fluire di generi e stili, è impressionante l'insistenza di Ishiguro sui propri limiti. Mentre parliamo della sua preferenza per la narrazione in prima persona e del suo impegno nel creare voci distinte che determineranno il tono e i contenuti dei suoi romanzi, dichiara con sincerità: «Deve capire che ho la necessità di mettere in luce anche i miei punti di forza e non le mie debolezze,» afferma aggiungendo «non sono mai stato un gran prosatore». Risulta alquanto difficile non puntualizzare, pertanto non mi esimo, il fatto che, in quanto vincitore del premio Nobel, per definizione non può non essere un grande scrittore. «Esiste una miriade di modi positivi per scrivere. Tra questi, la prosa, meravigliosa e virtuosa. È indubbio. A volte leggo cose che mi lasciano esterrefatto per la bellezza della prosa.» E non ritiene che questo si addica anche ai suoi lavori? «Vede, non ne sono in grado. Non è una scelta.»

Direi che è alquanto brillante nel creare l'atmosfera e quel senso curiosamente ipnotico di inspiegabile: in un romanzo di Ishiguro ci troviamo sempre in un dove che da un lato riconosciamo e dall'altro no, testimoni di eventi che percepiamo indubbiamente come cruciali, ma che risultano anche difficili da decodificare, in compagnia di personaggi che percepiscono l'urgenza e al contempo sono confusi. Non c'è da sorprendersi che stia già lavorando a un romanzo ambientato su un vagone ferroviario; si può quasi già immaginare il senso di claustrofobia al suo interno, l'importanza oscura che il viaggio avrà, e lo sbigottimento dei passeggeri.

In realtà, mi spiega, il mood è più spensierato; si tratta infatti di un lavoro scritto come antidoto alle pressioni derivanti dai viaggi intrapresi durante la promozione del film *Living* del 2022, suo adattamento del film *Vivere* di Kurosawa, in cui l'azione è trasposta nella Londra degli anni Cinquanta. Il ruolo del protagonista, un burocrate malato terminale, è affidato a Bill Nighy cui Ishiguro propose la parte seduti sul sedile posteriore di un taxi. «Successe che, poiché il taxi di Bill non era arrivato, gli offrimmo un passaggio fino al posto in cui era finito il taxi per errore. Si trattò solo di pochi minuti, ma nel tragitto gli feci una proposta: "Bill, ho una parte che ti varrà l'Oscar come migliore attore". Lorna mi disse: "Smettila di importunare Bill che è tanto impegnato con il lavoro".»

La scintilla era tuttavia già scoccata in *Nighy* che alla fine ricevette la nomination all'Oscar, perdendo a favore di Brendan Fraser per la sua interpretazione in *The Whale*. A conclusione delle complesse votazioni, Ishiguro cominciò a sospettare che l'Oscar non sarebbe andato al suo beniamino e «iniziai ad avere la sensazione che, dopo aver cercato Bill e avergli promesso l'Oscar, ci fosse la possibilità che non venisse assegnato a lui. Terribile!».

Ishiguro scherza, ma non troppo: è infatti un uomo di notevole pignoleria intellettuale e uno dei pensieri che lo assillano di recente riguarda le sue responsabilità in quanto scrittore. «Sono diventato alquanto

cauto rispetto al potere di suscitare emozioni nei lettori, che è il dono, se me lo concede, per cui sono acclamato; la stessa motivazione del premio Nobel effettivamente recita più o meno “emotivamente potente”. E per gran parte della mia vita da scrittore, è così che ho giustificato il mio lavoro. Onestamente, da me imparerà ben poco di storia: dovrebbe piuttosto rivolgersi a uno storico. Il romanziere può tuttavia garantire una dimensione emotiva, offrendo una sorta di verità emotiva che manca alla saggistica, anche quando è frutto di ricerche e documentazione scrupolose.»

Negli ultimi anni, tuttavia, è andata aumentando la preoccupazione che istigare risposte emotive forti abbia una dimensione molto più oscura, come appare evidente se si osserva la modalità con cui i movimenti politici sono in grado di imbrigliare i cittadini facendo leva sui loro istinti piuttosto che sull'evidenza. «Nell'era post verità di Trump, viviamo questo attacco inarrestabile verso i mezzi di comunicazione accreditati. Non si tratta solo di Trump, ma piuttosto di un'atmosfera generalizzata in cui, indipendentemente dalle evidenze, se queste non ti piacciono, è comunque possibile rivendicare per sé una qualche verità emotiva alternativa. Ultimamente, ciò che potrebbe essere vero ha assunto uno stato dai contorni sempre più labili. Quindi, ritengo che il potere di generare emozioni nelle persone creando verità emotive apparenti sia cosa alquanto bizzarra.» Tutto ciò è, a suo avviso, destinato ad accentuarsi man mano che il potere dell'AI aumenta. «L'AI diventerà abilissima a manipolare le emozioni. Credo non ci siamo tanto lontani. Attualmente, pensiamo all'AI come a una macchina mangiadati o altro. Molto presto, però, l'AI sarà in grado di capire come

si creano certi tipi di emozioni nelle persone, per esempio rabbia, tristezza e riso.» Verosimilmente, l'AI avrà un effetto significativo anche sulle arti creative tanto che Ishiguro ha recentemente chiesto al governo britannico di proteggere il lavoro di autori e artisti dalla fame predatoria delle multinazionali della tecnologia, descrivendo l'era in corso con l'espressione «bivio epocale».

Nella società post verità supportata dall'AI e dagli algoritmi, alla narrativa basta il ruolo di bomba emotiva? «Se utilizzassi questa sorta di dono a servizio di un politico o di una grande multinazionale che intende vendere farmaci, la cosa non risulterebbe necessariamente lodevole, anzi desterebbe grandi sospetti. Se invece opero a servizio della narrazione di una storia, ecco che allora diventa un'attività di grande valore» dichiara. «La cosa mi fa sentire sempre più a disagio, perché non sono stato elogiato per il mio stile incredibile o perché i miei lavori denunciano grandi ingiustizie nel mondo. In genere, sono stato elogiato perché creo roba che fa piangere la gente.» Ride. «Mi hanno addirittura dato il premio Nobel per questo.»

Glielo hanno dato, eccome, e nonostante le sue preoccupazioni le storie che racconta continueranno a essere fonte di grande piacere e importanza per i suoi lettori. Gli chiedo cosa rappresentino per lui i suoi romanzi. Fanno ormai parte della sua psicologia, del suo mondo interiore? «In un certo senso, li sento alquanto distanti da me. L'analogia classica è quella con i figli: all'inizio li hai vicini, poi se ne vanno per la loro strada, ma il legame con loro rimane.» Fa una considerazione. «Sono il mio lavoro, ma sento che il mio vero io è altrove.»

(articolo uscito su «The Guardian» l'8 marzo 2025)

«Non sono stato elogiato per il mio stile incredibile o perché i miei lavori denunciano grandi ingiustizie nel mondo. In genere, sono stato elogiato perché creo roba che **fa piangere la gente.**»

Leonardo G. Luccone

L'uomo che spiava sé stesso

«Robinson», 3 agosto 2025



Tormentato e visionario, Wolfgang Hilbig ha consegnato alla letteratura tedesca uno struggente affresco sulla Ddr, un capolavoro sulla sorveglianza

Scrittore tra i più tormentati e visionari degli ultimi cinquant'anni, Wolfgang Hilbig, nasce senza padre nel 1941 a Meuselwitz, Turingia, Germania Est, una zona industriale povera e selvaggia, «dove certe emozioni non si potevano sviluppare». La madre sa a malapena leggere e sono i nonni a crescerlo in una pericolosa ma spensierata libertà che lo porta a giocare a nascondino nelle baracche del lager distaccato di Buchenwald dietro casa («il luogo dei miei primi desideri erotici»). Lascia la scuola a quattordici anni, ma da autodidatta comincia a leggere affamatamente e diventa devoto alla lingua; con Kafka e Poe a sbizzare il suo immaginario, costruisce una cultura sterminata e autarchica che incrocia Hoffmann, Charms, Beckett, Bernhard. Frequenta i circoli degli scrittori operai, gravati dal controllo e foraggiati a socialismo reale. Diventa fuochista – ed è un'ulteriore immedesimazione nella letteratura –, giornate intere a spalare carbone e a sfiatare davanti ai forni per conquistare il diritto a sbronzarsi e a imbrattare fogli. Scrive con insistenza e conosce il rifiuto finché nel 1979 Fisher pubblica *Abwesenheit* (*Assenza*), una raccolta di poesie composte tra il 1965 e il 1977; nel 1985 si trasferisce a Ovest grazie a un permesso temporaneo di espatrio. Ha un rapporto ambiguo con l'autorità: un giorno viene arrestato per traffico di valuta; la detenzione e il successivo rilascio senza

accuse ma con la richiesta di collaborare con la Stasi rappresentano la svolta per la sua scrittura: ha finalmente trovato la visuale, la postura.

Poeta in prosa, Hilbig, è uno scrittore sotterraneo, antipsicologico: la sua vita è la sola materia possibile, come se la finzione fosse un'onta. È il paesaggio a dominare la prosa, ma è un paesaggio tutto mentale di parole e sotterranei – i recessi dei recessi. La lingua è il penetrante di queste architetture dell'assurdo. «Il mio percorso continuava a mantenersi nella sottostruttura.»

Nel 2020, sempre per Keller, è uscito un volume con le novelle *Le femmine* e *Vecchio scorticatoio*, due notevoli opere degli inizi che mostrano il peso dello Stato ossessionato dalla Rieducazione degli individui, per impedire qualsiasi tentativo di deviazione («la teniamo d'occhio e verifichiamo che non rimanga sulla cattiva strada»), specie se creativa («Vuole fare l'artista... e cosa avrebbe da scrivere lei... Uno scrittore che ha paura di gettare lo sguardo sulla vita vera»). I capi d'accusa inintelligibili, gli automatismi psicotici. Hilbig, con la sua malattia della parola, con i suoi sospetti per l'Ovest e per l'Occidente, non ha nessun timore di liberarsi dall'annientamento e con *Io* (*Ich*, con le virgolette, uno *Stasiroman* uscito nel 1993) costruisce un capolavoro letterario sulla sorveglianza – lo Stato, madre malevola che annichilisce



l'individuo. Se l'ambizioso titolo è una dichiarazione poetica e metafisica, l'opera sembra il diario di una decomposizione psichica con i punzoni della critica radicale (linguistica e politica). Qualcuno si è spinto a definirlo un «noir metafisico», tanto è elaborato in termini di speculazione.

In *Io* lo scrittore fallito, scrutinizzato, che avevamo visto in *Le femmine* stavolta è la spia; una spia mordace che deve tenere d'occhio la scena letteraria underground e sta alle calcagna di un autore denominato Reader, ancora inedito, sospettato di «obiettivi ostili-negativi» nei confronti dello Stato: lo registra, traccia la sua parabola, metabolizza il suo intento («rileggeva, a voce bassissima, sempre lo stesso testo e proseguiva per circa un'ora, dinnanzi a un pubblico modesto ma in crescita», in scantinati umidi e bui, labirinticamente persi nel ventre di Berlino). Col procedere delle pagine, l'identità del protagonista diventa sempre più sfocata. Nel vicolo cieco del paradosso, scrittura e spionaggio hanno qualcosa in comune: deformano prima la soggettività, poi l'individualità (che Hilbig chiama «Io»). Il protagonista

si ritrova a spiare sé stesso (una versione obliqua del tema del torturato e del torturatore), all'inseguimento dei propri ricordi nel fuorigioco dei pensieri. Il rapporto tra lo svuotato scrittore-informatore e la Stasi avviene attraverso Feuerbach, la quintessenza della pervasività e della paranoia: l'ufficiale, col suo pallore diafano, dispensa consigli letterari, disquisisce su autori e opere («Si capisce dalla sua prosa che non ha una grande stima di Hemingway»).

Non c'era scampo. Ormai si sa, tutti spiavano tutti: 1,5% della popolazione della Ddr era al servizio della Stasi, e la delazione era la regola.

Per Hilbig ci si salva solo con il linguaggio, la bandiera della resistenza, il mezzo per preservare la propria voce contro la distorsione anacastica del regime. «Per scrivere le mie opere ho sacrificato la mia biografia, la mia persona, ho avuto molto presto l'impressione che la mia vita fosse scandita in singole scene che mi permettessero di osservarla da tutti i punti di vista» ha detto una volta, saggiando il guscio di macerie che lo proteggeva dai suoi stessi fantasmi sfiniti.

Francesca Zanette

Ingeborg Bachmann a Roma: tutto ha un nome

«doppiozero», 5 agosto 2025

Alla Casa di Goethe a Roma una selezione di materiali d'archivio ricostruisce un ritratto inedito della scrittrice attraverso le tappe della sua formazione

C'è questo quadro di Anselm Kiefer, *Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen*. Steli, stecchi spinosi e fiori bianchi, gambi di cardo; la terra è nera, il cielo è nero, il campo si disfa sotto una tempesta che ha sparpagliato fantasmi ovunque. Sulla tela l'artista scrive a pennello i versi di Ingeborg Bachmann: «Dovunque ci voltiamo nella bufera delle rose, / la notte è rischiarata da rovi, e il rombo / del fogliame, che era così sommerso nei cespugli, / ci segue ora passo dopo passo».

Il dipinto riprende i motivi e la dialettica della poesia e dal rapporto ambivalente tra parola e immagine nascono vorticosi espansioni di significato come quando, posizionati due specchi paralleli uno di fronte all'altro, si cade dentro al riflesso ripetuto in profondità all'infinito.

La Germania, sconfitta e distrutta, nel dopoguerra deve confrontarsi con la questione della colpa, *Die Schuldfrage*. Una colpa concepita su vari livelli, secondo la tesi del filosofo Karl Jaspers: giuridico (quella di chi ha commesso crimini contro la legge), politico (ovvero le azioni come uomini di Stato e cittadini), morale (l'individuo di fronte alla propria coscienza), fino a un ulteriore grado, ancor più radicale, di «colpa metafisica», non imputabile all'altro né punibile nei tribunali, ovvero la colpa di chi, non facendo nulla per impedire un delitto,

infrange il principio della solidarietà tra gli uomini. Kiefer-Bachmann; una generazione di distanza, eppure entrambi alle prese con il carico della memoria (*Die große Fracht*), ovvero il tentativo di ricostruire una realtà che dopo Auschwitz non può più esser detta, individuata, posseduta dal linguaggio dell'arte. E così, nel buio delle tele di Kiefer immaginiamo aggirarsi l'Io lirico di Bachmann, un Io «nutrito con le scorie della storia, con le scorie delle pulsioni e degli istinti. Io con un piede nella natura selvaggia e l'altro sulla strada maestra che conduce all'eterna civiltà. Io impenetrabile, miscuglio di tutti i materiali, infeltrito, insolubile» (*Il trentesimo anno*, IB, Adelphi, Milano, 1985).

Questo Io cammina tra i morti tornati in sogno e tra i vivi che non sanno di essere morti. Voci primordiali. Paesaggi sull'orlo dell'incubo.

Ingeborg Bachmann: un corpo attraversato dalla scrittura. Lei donna, lei che mangia gode fuma beve guarda e viaggia è inscindibile dalla sua opera. Le dita battono sui tasti tutta la notte, i vicini chiamano i carabinieri, a noi rimane la bellissima foto di lei piegata sopra la macchina da scrivere, sola, stretta nello sforzo di trovare la parola.

Appare perfetto, allora, il titolo della **mostra** [...] che le dedica a Roma il museo Casa di Goethe: *Ingeborg Bachmann. Esisto solo quando scrivo* ma anche,

come continua la frase originale, «quando non scrivo non sono niente».

Nelle stanze che furono residenza di Goethe durante il suo viaggio in Italia, una selezione di materiali d'archivio ricostruisce un ritratto della poetessa austriaca attraverso le tappe della sua formazione, i luoghi, gli incontri.

L'eccentricità delle opere e la biografia fuori dal comune alimentano reciprocamente il fascino di questa personalità complessa, polimorfa. Chi la incontra resta folgorato dalla sua intelligenza austera ma erotica. La strana timidezza, quasi una difficoltà a vivere (come ricorda in un'intervista Ginevra Bompiani, **qui**). Selvatica e a tratti riottosa come una bambina che va scalza sui vetri e allo stesso tempo profetessa tra le rovine. La disorganizzazione esistenziale, le sigarette e i barbiturici. La sua voce: eretta, precisa, ma che pare sull'orlo di una crisi di pianto. Ingeborg donna libera e, per quegli anni, anomala. Smarrimenti, abbandoni. S'impunta, vuole riuscire a pagare l'affitto scrivendo. Pubblica, insegna. Collabora con radio e giornali. Si dedica alla filosofia e alla critica letteraria. Interviene nel dibattito sul contemporaneo alla pari degli uomini e ama molti uomini, ama forte. Con il corpo, certo, ma anche tramite l'eroticismo della scrittura. Ad esempio, attraverso la rete di reciproche citazioni tra amanti, nelle poesie, nei romanzi. E poi, le lettere. Ingeborg ne scrive e ne riceve molte, alcune sono esposte in mostra; emanano la nostalgia del tempo passato in solitudine sopra la carta. Corrispondenze lunghe decenni e molto più che carteggi privati, perché la coscienza critica resta vigile, il fine ultimo è sempre e solo la scrittura.

Ingeborg Bachmann a Paul Celan: «Noi reggiamo il bagliore, lo strazio e il nome. Bianco, ciò che in noi si muove, senza peso ciò che ci scambiamo». A Max Frisch: «E scrivimi Tuo, sotto le lettere». A Hans Werner Henze: «Non credo nella vita giusta e nei principi gentili. Ci sono molti e diversi modi per andare all'inferno».

Sono relazioni che intrecciano la passione al sodalizio intellettuale, i drammi privati alle ferite irrisolte

«A Roma ho visto che tutto ha un nome e che **bisogna conoscere i nomi.**»

del suo tempo; perché lei è austriaca e lui è ebreo; perché lei è libera e lui è sposato; perché lei non crede al matrimonio e lui è omosessuale; in ogni caso, legami che non si riescono né a vivere né a recidere. Le mostre d'archivio hanno questo di bello: è come guardare dal buio oltre al taglio della porta dello studio in cui l'artista lavora. Un effetto di prossimità – sfogliamo l'album di famiglia, sediamo sulla sedia vicina mentre lei chiude una busta – attraverso cui percepiamo l'urgenza e le inquietudini trasferiti poi sulla pagina.

Dì più: nel caso di Ingeborg Bachmann, i manoscritti, le lettere, i biglietti del treno, le fatture per l'acquisto di libri ricollocano nel quadro di realtà una figura che altrimenti resterebbe inchiodata al mito, vittima di una notorietà precoce e di una morte tragica che l'hanno resa diva suo malgrado.

Il nucleo centrale della mostra è un bel video in cui la vediamo passeggiare per Roma, ordinare un caffè, suonare un citofono, fumare in casa, mentre la sua stessa voce descrive il suo rapporto con l'Italia, in cui risiede quasi ininterrottamente dal 1953 al 1973, a ben vedere quasi metà della sua vita.

«Qui ho imparato a vivere»; «A Roma ho visto che tutto ha un nome e che bisogna conoscere i nomi.» (*Quel che ho visto e udito a Roma*, Quodlibet, Macerata, 2002)

Per molti intellettuali tedeschi in quegli anni, emigrare significava trovare una via d'uscita etica: impossibile restare in Germania, paese di assassini in libertà. Ma per Bachmann la fuga verso sud è un gesto di portata più ampia, insieme politico e di ricerca estetica. Nient'affatto un tentativo di eludere le questioni, tanto che continuerà a scrivere in tedesco (come Paul Celan, come Peter Weiss). Tutt'altro: si tratta di una spedizione dolorosa per capire cos'è rimasto di umano, un procedere per intuizioni,

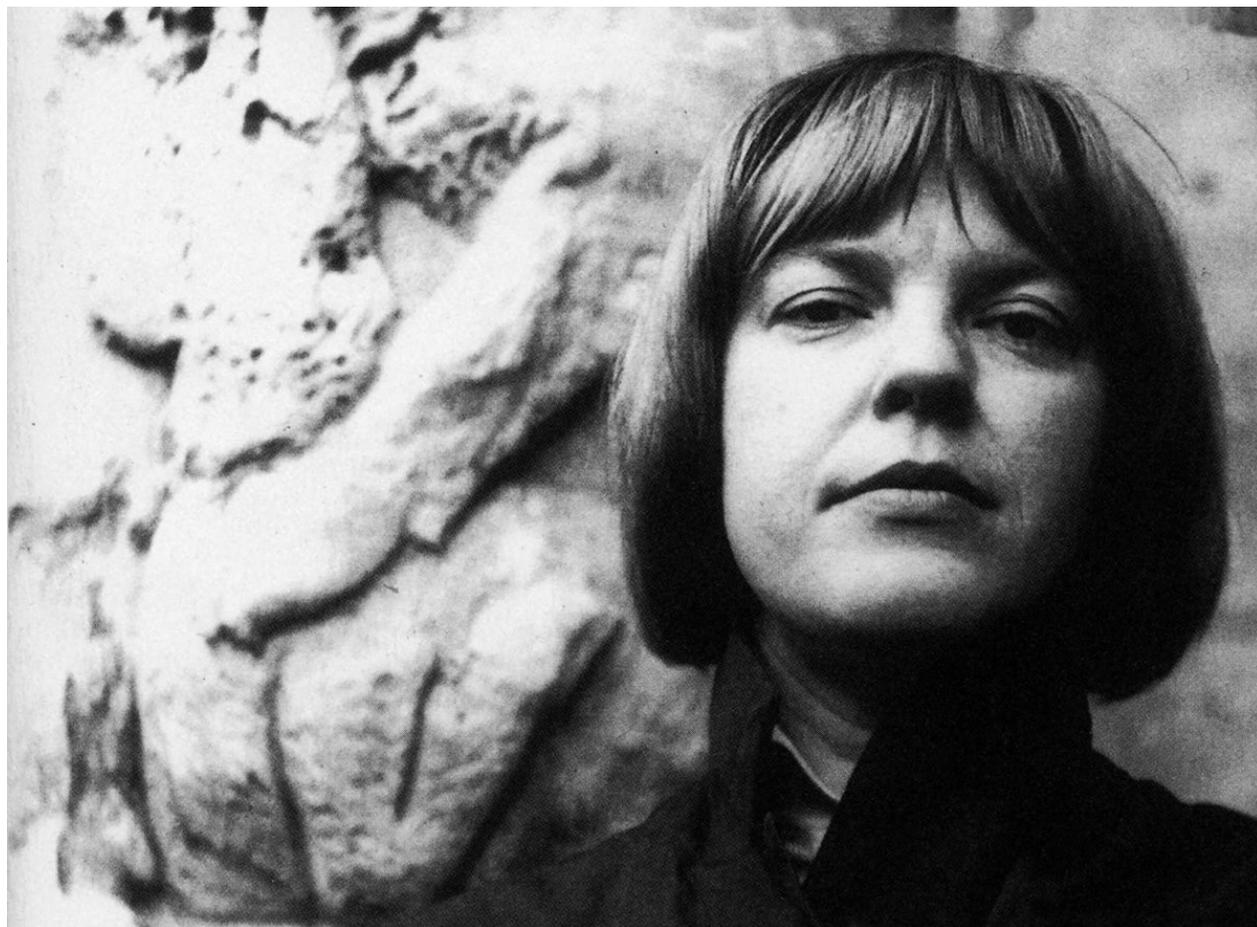
alzando una pietra alla volta e controllando cosa c'è sotto, ecco, si liberano nidi di blatte che corrono, si spargono spaventate dalla luce. L'Italia di Bachmann è sismica, costruita sopra cunicoli, da ogni parte incombe un pericolo mortale, l'assalto della vipera.

«Il sud che attrae Bachmann è approdo a sua volta inospitale, a sua volta tutt'altro che tranquillizzante. Anzi: proprio l'aspettativa di rigenerazione e ritrovamento di sé per secoli affidata dai tedeschi al refugium-Italia fa esplodere le contraddizioni.» (*La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Camilla Miglio, Quodlibet, Macerata, 2012)

Andare là dove c'è più luce è, in modo antifrastico, una discesa verso gli inferi del sé. «Gli occhi e

il deserto e il deserto negli occhi, prima per ore, poi per giorni interi, instabili nell'instabile, sguardi sempre più puri, sempre più vuoti in quell'unico paesaggio che guarisce.» (*Il libro Franza*, IB, Adelphi, Milano, 2024)

Anche il protagonista di *Homo Faber* di Max Frisch (pubblicato nel 1957) si sposta dagli Stati Uniti al Messico, alla Francia, Italia e Grecia. E se all'inizio il viaggio è un esilio volontario per facilitare la rimozione del trauma, il percorso si trasformerà poi in un giro nell'abisso, quando il passato tornerà sotto le sembianze di dramma privato; incontrare la figlia che non si sa di avere, avere un rapporto incestuoso con lei commettendo involontariamente un atto esecrabile, che innesca una spirale di morte.



«Noi vogliamo parlare di **confini**, e siano i confini pur in ogni parola: per nostalgia li attraverseremo e saremo in armonia con ogni luogo.»

Mentre Frisch (ma lo stesso si potrebbe dire per Günter Grass) percorre la strada dell'alta metaforizzazione per ragionare sulla disumanità della Storia, Bachmann sceglie una via diversa, sceglie cioè di scandagliare i risvolti più sottili e le tonalità più cupe del dolore, di ascoltarne gli echi interminabili. Il corpus poetico-narrativo di Ingeborg Bachmann è di straordinaria densità. Esordisce come poetessa con *Il tempo dilazionato* (1953), a cui segue la raccolta *Invocazione dell'Orsa Maggiore* (1956). Ma negli ultimi anni della sua vita decide di dedicarsi esclusivamente alla prosa. Publica la raccolta di racconti *Il trentesimo anno* (1961) e *Tre sentieri per il lago* (1972) e lavora al ciclo «Cause di morte» (*Todesarten*), una serie di romanzi che incentrati sul tema della morte imputabile alla società. Di questo vasto progetto ci rimane la prima parte, *Malina* (1971), mentre il romanzo del ciclo, *Il libro Franza*, è rimasto incompiuto.

Sono testi che mettono alla prova il lettore. Nella poesia come nella prosa, l'Io si sdoppia. Entra ed esce dalla realtà, dai pensieri, dal sogno. Cerca, lotta continuamente con la parola esatta, si tende, si spinge avanti e in basso; fa esperienza dell'abisso, pesca nella tradizione, nella memoria personale e collettiva; invoca un «tu» e un «noi», canta, prega, nel tentativo (sempre fallito, sempre riproposto) di ristabilire il legame perduto fra l'individuo, il linguaggio e le cose.

L'Io sprofonda, giace bocca a bocca coi morti; poi risale lasciando dietro qualcosa di sé, portando con sé qualcosa. E proprio lì, in quel luogo sotterraneo, scuro e palpitante, liminale e ritmico in cui si amalgamano rituali cristiani e pagani, animali, cori greci e pianto delle prefiche, si trovano le grandi questioni sul trauma e il senso di colpa, nonché le domande

qual è la vera natura del male? Da cosa origina il delitto? E soprattutto quel che ha spaventato molti dei suoi contemporanei: c'è qualcosa nella storia tedesca che prelude a Auschwitz?

In questa catabasi la scrittura di Bachmann arriva là dove pochi sono arrivati, anche grazie alla complessità degli strumenti linguistici, come nota il critico Hans Höller, autore di studi fondamentali su Bachmann: «Riunito in immagini e cifre dell'utopia [si manifesta] tutto ciò che gli uomini hanno mobilitato nella loro storia contro un mondo estraneo. Natura, arte, religione, favole e feste popolari utopiche, amore, gioco e lavoro».

Primo: un linguaggio figurato e ricco di rimandi sia agli elementi espressivi della musica, sia alla grande letteratura mondiale, dalla classicità ai tempi moderni. Allo stesso tempo, lampi veloci illuminano dettagli quotidiani che lasciano intravedere la materia oscura, mostrando così il politico nel piccolo. «A tavola i bambini stan seduti in silenzio rimasticando a lungo lo stesso boccone, mentre la radio tuona e la voce dell'annunciatore rotola per la cucina come un fulmine sferico e va a finire là dove il coperchio si solleva tremante sopra le patate scoppiate.» (*Il trentesimo anno*, IB, Adelphi, Milano, 1985)

E poi, il susseguirsi di variazioni a livelli differenti. Non appena sentiamo di afferrare un personaggio, lo perdiamo; ci abituiamo a una struttura linguistica nel momento in cui questa cambia; cogliamo un'affermazione e subito arriva la sua smentita. È una continua riproposizione del lutto reso sulla pagina, come se non si riuscisse mai a vivere del tutto, né a morire del tutto. E non c'è possibilità di redenzione.

Si oscilla, come già osservava un altro critico, Helmut Heißenbüttel, tra un'utopia e una disperazione. È la ricerca di un posto nuovo, abitabile, sapendo di

non poter mai prendere casa, perché non c'è approdo per Bachmann, né per la sua scrittura. Non c'è pace. E nonostante tutto «noi vogliamo parlare di confini, e siano i confini pur in ogni parola: per nostalgia li attraverseremo e saremo in armonia con ogni luogo». Il retroterra biografico di questo desiderio dell'altrove risale alla giovinezza. In mostra vediamo le foto di famiglia, una in particolare: Ingeborg e la sorella tra i genitori, Mathias Bachmann è in uniforme. Klagenfurt, marzo 1938: la bambina vede dalla finestra le truppe di Hitler entrare in città, pestare le strade, vede suo padre esultare, prova immediatamente un grande dolore, come dichiarerà in un'intervista del 1971 a Gerda Bödefeld (*Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1985). Molto presto in lei si sviluppa la necessità di staccarsi dall'origine familiare e culturale per aderire alle proprie aspirazioni etiche. Andarsene; «uccidere» la patria e con essa il padre, bisogna farlo per sopravvivere. Il padre ci avrebbe strappato il cervello, resi impotenti; avrebbe sposato nostra sorella, colpito la madre con una mazza d'oro; avrebbe portato via le chiavi e buttato i nostri vestiti dalla finestra. Difficile dire dove finisce la memoria e dove inizia l'incubo che Ich, la protagonista di *Malina*, rivive di notte. Immagini perverse e violente, perché «questo è il cimitero delle figlie assassinate» (*Malina*, IB, Adelphi, Milano, 2018) e l'assassino è il padre, il padre-nazismo, il padre-maligno. Uno sguardo talvolta allucinato e insieme lucidissimo. Perché infatti Ingeborg Bachmann ha già preso atto della dannazione e non prefigura mai una possibilità di salvezza. Ma nella perdita di senso e nella perdita di senno, mentre ci si vede impazzire, occorre comunque tentare un recupero metaforico di tutta la sofferenza che c'è stata.

«La guerra, intendo la guerra reale, è solo l'esplosione di quest'altra guerra che è la pace.»

In tal senso, la produzione di Bachmann può essere vista come il tentativo di rifondare una lingua nuova per dire l'indicibile del mondo stando dentro al mondo, ovvero partecipando alle vicende del contemporaneo a pieno titolo, come creatura viva e pulsante: «Nulla di più bello sotto il sole che stare sotto il sole...» (*Invocazione all'Orsa Maggiore*, IB, Adelphi, Milano, 2023).

La letteratura è una realizzazione utopica e noi dobbiamo insistere, «lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato» verso «un sogno linguistico; ogni vocabolo, sintassi, periodo, interpunzione, metafora, ogni simbolo esaudisce qualcosa di quel nostro sogno di espressione che non sarà mai pienamente realizzato» (*Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, IB, Adelphi, Milano, 2011).

Nella notte tra il 25 e il 26 settembre 1973, nel suo appartamento romano di via Giulia, Ingeborg Bachmann si addormenta con la sigaretta accesa. La tragedia incombe e infine accade: la vestaglia prende fuoco, il letto brucia, lei si muove in un torpore da psicofarmaci e ormai tra le fiamme chiama soccorso ma è troppo tardi; morirà il 17 ottobre in seguito alle gravi ustioni.

Difficile accettare che si sia trattato di un banale incidente. L'amico Hans Werner Henze sporge denuncia per sospetto omicidio; altri sostengono la tesi dell'atto volontario. O forse entrambe le cose o forse si è lasciata morire.

A più di cinquant'anni di distanza il mondo è cambiato, ma la voce di Ingeborg Bachmann ci interpella ancora (intervista disponibile [qui](#)): in ogni persona c'è la guerra. Senza eccezioni, in ogni persona. Ma bisogna parlare di questa guerra senza scrivere della guerra, perché scrivere della guerra sarebbe troppo facile. Invece, occorre «scrivere qualcosa sulla pace, su ciò che chiamiamo pace, poiché questa è la guerra; la guerra, intendo la guerra reale, è solo l'esplosione di quest'altra guerra che è la pace».

E allora la domanda: quali itinerari – se ve ne sono – sta percorrendo la letteratura oggi per interrogarsi sul male che persiste?

Tommaso Pincio

Ennio Flaiano, ogni successo nasconde un malinteso

«Alias», 10 agosto 2025



Lo scrittore fu un insoddisfatto cronico, e nonostante la sua fama di pigro, si accaniva su frasi che gli parevano sbilenche, infelici, sbagliate

Tra i falsi miti che sempre vengono riproposti intorno alla figura di Ennio Flaiano, oltre al più ovvio di tutti – quello dell’aforista ineffabile, sempre pronto alla battuta, al motto di spirito paradossale che acquista una spaesante e ineludibile verità proprio perché paradossale – spicca anche la pigrizia. Se il primo ha un suo fondamento, che andrebbe comunque ridimensionato o almeno ricondotto a un contesto, l’altro è in buona parte falso, frutto di un ritratto superficiale se non malevolo, che di lui facevano alcuni amici e che la stampa riprendeva con il consenso dell’autore. Il catenaccio di presentazione a un suo articolo apparso su «Panorama» nel 1963 – in effetti, più una raccolta di appunti sparsi che un vero e proprio elzeviro – lo descriveva così: «Scrittore acuto un po’ pigro, Flaiano è lo sceneggiatore della *Dolce vita* e dei più clamorosi film di Fellini. Le sue battute ravvivano le spente notti dei caffè romani. Con il romanzo *Tempo di uccidere* ha vinto il primo premio Strega».

Sembra di leggervi in filigrana il tipico appunto che si rivolgeva un tempo agli scolari intelligenti ma svogliati: dovrebbe applicarsi di più. Del resto, chi crede alla favola del battutista indolente o vuole alimentarla ha buon gioco di fronte ai tratti più appariscenti della sua biografia. Autore di un solo romanzo, è fatale che lo si ricordi spesso come

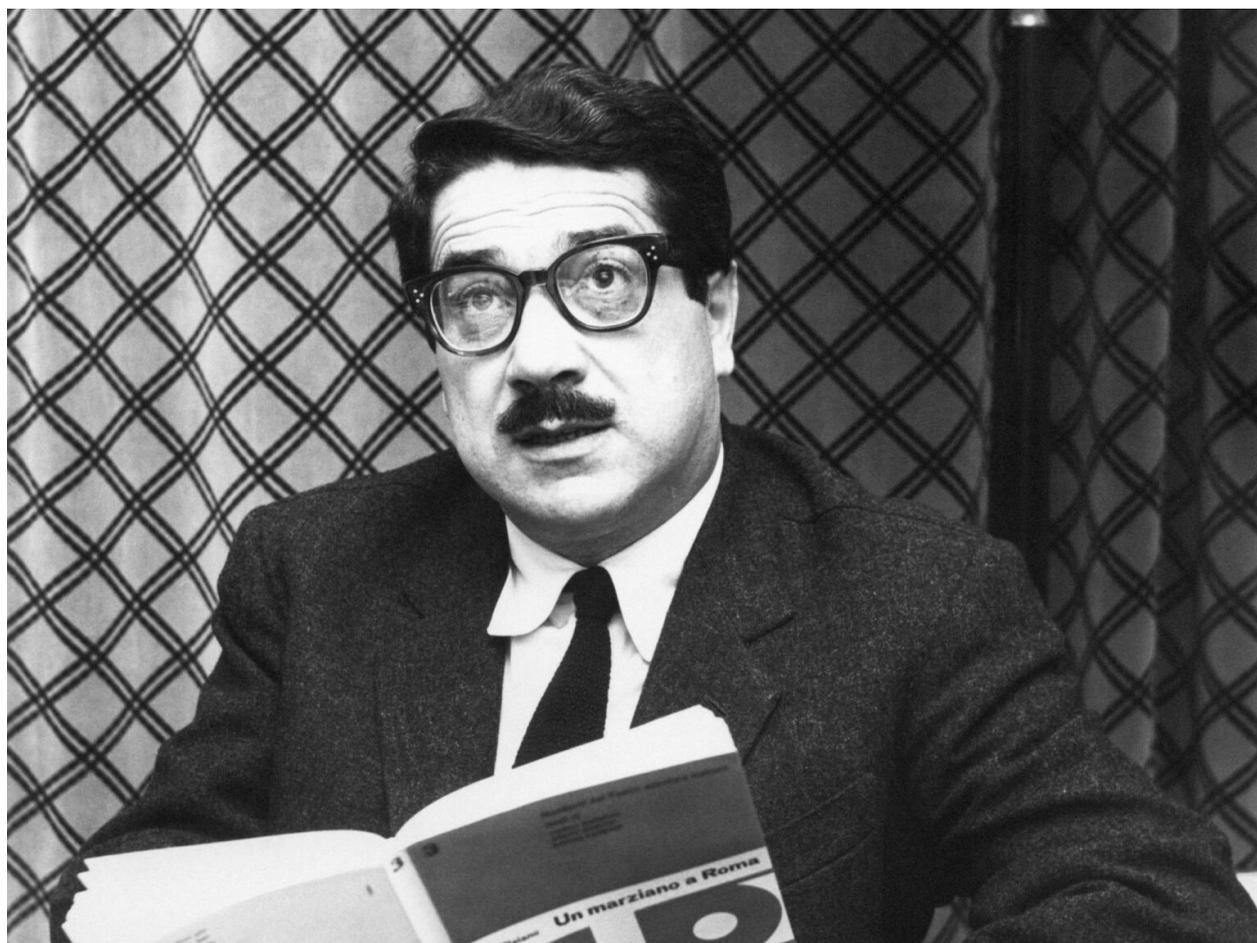
sceneggiatore per un regista che millantava di andare sul set senza un copione. Non per niente, tra coloro che più hanno contribuito all’immagine di un Flaiano pigro, c’era proprio Federico Fellini: «Quel rompicoglioni di Flaiano è proprio un rompicoglioni!». Gli rimproverava un po’ di tutto. La testardaggine da abruzzese, una certa permalosità, un talento per i tradimenti vergognosi compensati da riconciliazioni altrettanto coinvolgenti e poi il padre dei vizi appunto: «È pigro, è pigro. Scrive solo quando è costretto, quando ha bisogno di soldi... ma quando avrebbe vinto il premio Strega se Longanesi non lo avesse preso per finire il libro?».

Vittorio Gassman si esprimeva con accenti più teneri, ma la sostanza restava la stessa: «Flaiano buttava lì le cose più belle al caffè, con una eleganza rara. Abbiamo passato centinaia di serate insieme. Da lui, come da altri intellettuali buffoni degli anni Cinquanta e Sessanta, ho imparato il gusto della vita».

Difficile pensare che uno scrittore incline a una dissipazione vacua e sfaticata potesse essere anche un insoddisfatto cronico, un cesellatore ossessivo di frasi che gli sembravano sbilenche, infelici, sbagliate. Eppure, se non ci si ferma alla superficie, ai racconti spesso vaghi e parziali sulla Roma dei caffè, agli aneddoti senz’altro gustosi ma che non fotografano il quadro nel suo insieme, emerge un altro

tipo d'uomo e di artista. Non è necessario scavare a fondo più di tanto, perché è un cruccio su cui Flaiano si è soffermato spesso. Forse la dichiarazione più emblematica e definitiva in questo senso la fece rilasciando un'intervista a Carlo Mazzarella: «Non credere che scrivere mi piaccia, mi spaventa. È così difficile. Di tutto ciò che ho scritto ci saranno sì e no tre pagine che non mi disgustano». Certo, la si potrebbe archiviare come una posa, se non come una giustificazione per avere prodotto poco. Ma proprio nel collage di frammenti sparsi pubblicati su «Panorama» nel 1963, troviamo un breve scambio di battute tratte da un'intervista immaginaria, che si chiude con la seguente «domanda indiscreta: perché scrive tanto poco?».

La risposta di Flaiano, anche se netta, contiene una sua dose di elusività: «Caro signore, io non ho una vocazione narrativa. Scrivo, che è una cosa molto diversa». A ben guardare, il nocciolo della questione non è la narrativa e nemmeno lo scrivere, bensì la vocazione. È probabile infatti che l'intervistatore immaginario servisse a Flaiano per replicare indirettamente a Fellini, che gli imputava anche il limite di non identificarsi con la sua vocazione. Per certi versi, era la colpa più grave, quella che le riassumeva tutto o, meglio, la colpa da cui discendevano la pigrizia e il resto. Non identificarsi con la propria vocazione voleva dire, nella perfidia arabescata e un po' bambinesca tipica del regista, accusare l'amico di non essere abbastanza ambizioso, di scantonare, di non assumersi le



responsabilità che il talento comporta. Questa storia della vocazione doveva essergli rimasta sul gozzo, a Ennio Flaiano, se ha continuato a tornarci anche ad anni di distanza: «Tempo fa mi si rimproverava di non essermi identificato completamente con la mia vocazione. Ma la mia vocazione era proprio quella di non identificarmi. Ho considerato lo scrittore come un personaggio ridicolo. Dire: “Io scrivo” mi è parso sospetto. Insomma, non sono nato per fare lo scrittore, né so scrivere. Scrivere è una fatica laboriosissima. Bisogna che la inventi ogni volta. Non so neanche quale sarebbe stato il mio vero destino. Probabilmente il rilegatore di libri o il falegname».

Sembra quasi volesse dirci che scrivere fu per lui un frutto del caso, qualcosa che si ritrovò a fare per via delle circostanze, il che ha una sua parte di verità se si pensa che Flaiano è sempre stato convinto di essere nato nel momento sbagliato, nella famiglia sbagliata, in un paese travolto da un «mare di stupidità» e dal fascismo, che di quel mare costituiva l’emanazione perfetta. Il caso, a Flaiano, si presentò nei panni di Pannunzio e Longanesi, che in modi diversi gli fornirono ragioni e mezzi per mettersi a scrivere di cose che ignorava, perché «l’unica protesta contro il fascismo era quella di non parlare mai delle cose, ma sempre di altre cose. Il critico cinematografico era uno che non capiva niente di cinema e faceva il pezzo di cinema parlando d’altro». Il rifiuto definitivo e inappellabile del fascismo gli si palesò nel 1935, quando partì per la guerra d’Etiopia. Quell’esperienza è sia all’origine del suo odio viscerale per il fascismo, ovvero del desiderio che «finisse, brutalmente, nella sconfitta», sia lo scenario di *Tempo di uccidere*. Ciò non basta tuttavia a risolvere il mistero Flaiano. Se davvero le cose si presentarono in modo tanto lineare, se l’accostamento alla scrittura scaturì soltanto in seguito alla marcia su Roma, perché non si esaurì con la caduta del regime e la fine della guerra? Perché Flaiano continuò a scrivere, pur restando autore di un solo romanzo? La necessità di provvedere a sé stesso e alla famiglia è una spiegazione inconsistente.

A consentirgli una vita tutto sommato tranquilla, almeno sul piano economico, era in primo luogo il cinema. Certo, si può ipotizzare che soffrisse il ruolo di comprimario, di mero collaboratore o poco più in cui veniva spesso confinato il contributo dello sceneggiatore, ed è senz’altro vero che il successo della *Dolce vita* fu una fonte di amarezza e delusione, con i riflettori tutti puntati sul regista, che si serviva di lui come una bottiglia di Coca-Cola – Fellini «tira dalla cannuccia e aspira», confidava Flaiano agli amici.

Il successo lo aveva tuttavia già conosciuto e proprio con il suo unico romanzo. La vittoria del premio Strega nel 1947 gli aveva infatti fatto conoscere quella che lui chiamava la mortificazione del successo: «Subito dopo la premiazione, gli amici e gli invitati (che erano anche i giudici), iniziarono le danze e io cercavo di capire che cosa mi angustiava tanto. Forse la sensazione che ogni successo, in fondo, è un malinteso. Ricevevo un premio ambito per un romanzo che ora trovavo tutto da riscrivere. Tornai a casa da solo.» Dopo di allora, però, non smise di scrivere. Se davvero era stato il caso – un insieme di contingenze in cui si mescolavano la grande Storia e le vicende familiari – a portarlo in quella direzione, proseguì e non poco, a dispetto del cinema e della pigrizia.

Scrisse molto ma non più romanzi. Dunque? A ben guardare, decise di limitarsi al laboratorio dello scrivere. Appunti più o meno sparsi, fogli, lacerti di diario, racconti in cui sguardo, ascolto e pensiero prevalgono sul mero narrare. La dimensione in cui la scrittura cerca la sua forma e la pagina è sottoposta a ripensamenti continui e correzioni. È lo spazio del lavoro – altro che pigrizia. C’è poi un altro aspetto che faceva di lui uno scrittore sempre scontento di sé: il non sentirsi tagliato per il successo. «Invidio sinceramente chi lo cerca e soprattutto coloro che, avendolo ottenuto, non rinunciano a niente pur di alimentarlo» confessava. «Li invidio perché la loro giusta preoccupazione è il segno di un profondo amore per il loro pubblico, oltre che per sé stessi. Due amori che non riesco a nutrire.» I due amori che il mondo odierno sembra coltivare con maggiore ostinazione.

Walter Siti

Non solo trivial: il romanzo sta prendendo la rincorsa?

«Finzioni», 11 agosto 2025

Se i lettori su TikTok non distinguono *Orgoglio e pregiudizio* da *Fabbricante di lacrime* vuol dire che stanno praticando un altro sport. Là c'è il futuro

C'era una volta la Trivialliteratur, parola tedesca che indicava la letteratura di massa o di consumo; fatta apposta per lettrici o lettori non intellettuali che nei libri cercavano intrattenimento, e magari qualche semplice insegnamento morale. Vendeva molte copie, i critici e i lettori seri non la prendevano in considerazione se non per riflessioni sociologiche, o per qualche perversione camp.

La «letteratura alta» era altra cosa, i compartimenti erano stagni. Veniva confusa con la letteratura «di genere» (gialli, fantascienza, horror, rosa), finché non ci si accorse che alcuni scrittori di genere erano grandi scrittori, degni di figurare nelle collane dei classici: Georges Simenon, Agatha Christie, Stephen King, Philip Dick. Poi è venuta la crisi dell'editoria, il calo dei lettori (delle lettrici un po' meno, come sempre dal Settecento in poi); e ancora dopo sono venuti i social, il self publishing, Wattpad e TikTok. Meno filtri e più emozioni dirette, la quantità ha cominciato a interrogare la qualità: davvero per essere «alti» bisogna essere arcigni, con il sopracciglio alzato, dimenticarsi di intrattenere il pubblico e anzi ammorbarlo con uno stile gravato di memorie?

Gli editori mainstream hanno cominciato a prendere i tiktokker molto sul serio, anche perché li aiutano a pagare gli stipendi. La letteratura alta è

diventata «di nicchia» (salvo poche eccezioni), diciamo pure un fiore all'occhiello o una trincea di giapponesi a guerra finita. La critica ha reagito con la lamentazione: la letteratura che ha uno spessore è costretta a veleggiare controvento, la contemporaneità non favorisce lo scavo e il rischio, il perbenismo si è sostituito alla ricerca e il valore non è più riconosciuto, ormai conta solo la visibilità superficiale, sapesse signora mia che roba si legge in giro anche perpetrata da autori celebratissimi. La lagna mi ha stufato.

Credo sia più interessante osservarla da vicino, questa letteratura che fa i grandi numeri di vendita, capire se e in che cosa si differenzia dalla vecchia letteratura di consumo e verso dove conduce. Ho provato a esercitarmi su due testi degli ultimi anni: *Fabbricante di lacrime* di Erin Doom (pseudonimo americanizzante di una Matilde che per ora non rivela il cognome) e *Verrà l'alba, starai bene* di Gianluca Gotto. Il primo è uscito per Salani nel 2021 (ma già su Amazon dal 2020 e in una prima versione nel 2017 su Wattpad) e ha venduto oltre 650.000 copie; il secondo è uscito quest'anno da Mondadori, nella prima settimana ne ha vendute più di 20.000, per un po' è stato davanti al vincitore dello Strega nelle classifiche e ora prosegue gagliardamente oltre le 60.000. Sono due romanzi molto diversi, per

questo vale la pena di vedere se ci sono costanti che li apparentino.

IL ROMANCE 2.0

L'impianto generale di *Fabbricante di lacrime* è quello del romance tradizionale, una «favola della buona notte». Il protagonista bello e crudele, sfortunato geniale e freddo, è uno dei tanti discendenti dell'Heathcliff di *Cime tempestose* o del vampiro Edward di *Twilight* («mi mordeva con le parole», corsivo dell'autrice); con quel tanto di soprannaturale che conviene alla favola, angelo e demonio, «maliardo» come si ripete una decina di volte.

Il suo nome, Rigel, è quello della stella più luminosa di Orione, come Arturo della Morante era il nome della più luminosa stella di Boote. Del romance di consumo ha lo stile corrivo, la prevedibilità narrativa, l'elemento ritardante come rilancio dell'attenzione; dopo venti pagine già si capisce che il e la protagonista finiranno insieme ma scopano solo a pagina 485, è la sagra del coitus interruptus; quando lo fanno, la scrittura mostra un assoluto sprezzo del ridicolo («mi premette con possesso a sé», «le mie gambe fremettero», «e infine noi combaciammo»).

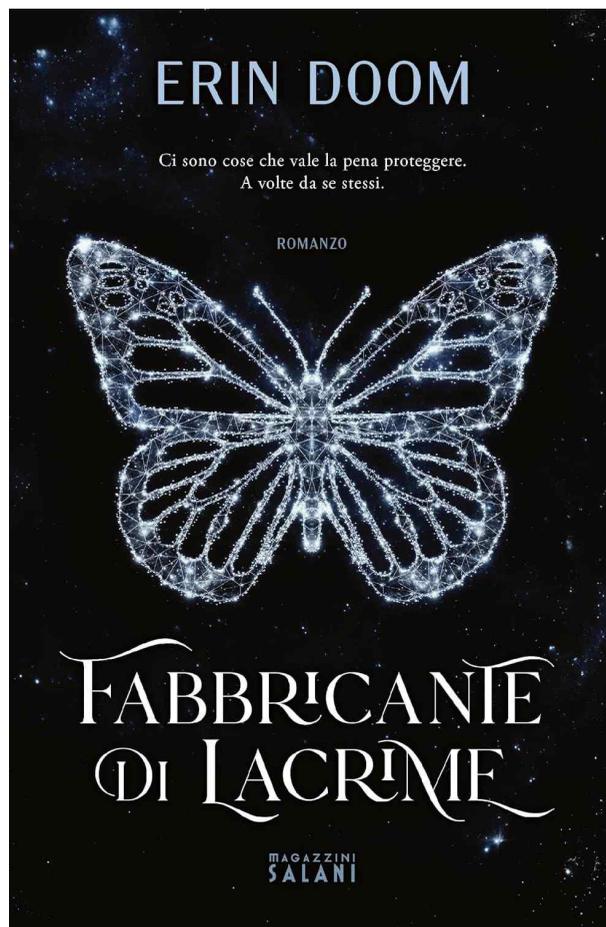
La realtà vi è rigorosamente esclusa a favore degli stereotipi; l'Alabama in cui si svolge la vicenda non è presente in nessun modo, potrebbe essere un qualunque paesino della provincia italiana tipo Guastalla o San Giovanni in Persiceto. Tutta la vicenda è poco credibile se ci facciamo domande logiche, l'incesto è inesistente; l'happy end li trasforma in una coppia felice, con tanto di frugoletta che si fa raccontare dai genitori la storia che abbiamo appena letto (che Proust la perdoni).

La Doom un talentaccio ce l'ha quando favoleggiando parla di sé («non ero una principessa, io avrei sacrificato la favola per salvare il lupo»; «non desideravo altro lupo al di fuori di lui»); l'ossessione erotica è abbastanza forte da farle sfidare il luogo comune dell'amore «tossico», peccato che nel finale sia costretta a giustificare la violenza di lui con l'epilessia. Ma secondo me sono due i punti in cui lei «sfonda»

il romance per proiettarlo verso qualcosa di diverso, un romance 2.0.

Il primo è la ridondanza: i concetti e le metafore vengono ripetute fino allo sfinimento, più o meno sempre uguali – i brividi, il cuore che si blocca o esplode, il corpo scultoreo di Rigel, lui che le strappa un brandello di anima; è come quelle maestre che a scuola «spiegano bene» ai bambini distratti per paura che non capiscano; e nel mondo della distrazione in cui siamo immersi chi è più paziente a spiegare di una macchina?

Il secondo è l'uso disinvolto della grammatica: scrive «farmi piacere» nel senso di «fare in modo che io piacessi»; «sospetto» nel senso di «sospettoso», «cura ai veleni» invece di «cura contro i veleni», «risaltare»



nel senso di «far risaltare», «ritrattai» al posto di «ribattei», «vigeva» per «aleggiava» e via così; fino a frasi grammaticalmente misteriose come «era rimasto soppiantato quando lei lo aveva visto».

Ci sarà stato un editing, suppongo – quindi (se non si tratta di una neolingua che si impara su TikTok) quell'uso disinvolto è voluto, nella piattezza dello stile generale serve a «profumare» il libro di letteratura: come le borse «Vitton» col logo parodiato che dai cinesi costano 30 euro. Romanzo come «tarocco» commerciale, letteratura di consumismo più che di consumo.

FEEL GOOD, IL ROMANZO TERAPIA

Verrà l'alba, starai bene di Gotto appartiene a quella categoria di romanzi che appunto si definiscono «feel good», e più vagamente ai «romanzi terapia»; in questo caso particolare il modello è anche quello, semplificato, del romanzo di formazione.

La protagonista Veronica è una trentenne infelice; vive una vita di successi professionali in Australia (con velocità prodigiosa ha fatto la scalata da cameriera a product manager di una società che gestisce eventi) ma la sua vita privata è un disastro. Si porta dentro un dolore che deriva da un trauma, ha dovuto abortire un feto che sarebbe nato con gravi handicap e il padre, cattolico retrogrado, l'ha cacciata di casa. Distrutta ha abbandonato anche il padre del bambino, nonostante lo amasse, ed è fuggita all'altro capo del mondo. Lavora come una pazza per non guardarsi dentro e fare i conti con la propria ferita. Da giovane è stata campionessa di nuoto, la competizione è la misura della sua esistenza.

La guarigione arriva con un disguido; un suo confuso tentativo di tornare in Italia per ritrovare il ragazzo un tempo amato (e ora sposato) la porta a fermarsi a metà strada in Sri Lanka, con una compagna di viaggio casuale che si chiama Camilla. Camilla è in Sri Lanka sulle orme dei genitori morti nello tsunami del dicembre 2004. Lo Sri Lanka è ben presente nel libro, con descrizioni d'ambiente anche troppo minuziose, al limite del dépliant turistico.

Il buddhismo e l'ayurveda sono ovviamente il contrario della competizione, i giovani monaci giocano a ping-pong ma non tengono i punti; si tratta di un buddhismo un po' nostrano, dove le massime di Buddha si confondono con quelle di Leonard Cohen e «ciascuno ha bisogno di qualcuno» risponde al concetto buddhista di *sangha* («comunità») ma è anche la canzone dei Blues Brothers. Si va qualche volta sul tecnico, nel libro c'è addirittura un questionario per capire a quale categoria ayurvedica si appartiene.

(La mia composizione doshica mi identifica come Kapha, acqua e terra, con una propensione all'accumulo di peso; mi si consiglia di ridurre i cibi pesanti e dolci, la stessa cosa che mi raccomanda il mio



dietologo.) Nell'intento di essere utili, finisce che molti dialoghi diventano dei sermoni; il lieto fine conduce Veronica a riconciliarsi col padre, per il quale ora prova compassione (il *karuna* buddhista), e a por fine alla solitudine mediante la «sorellanza» con Camilla.

Nel romanzo si fa un gran uso di termini-feticcio come «meritare», «accoglienza», «patriarcato», «spazio sicuro»; non si lesina in stereotipi, come nella descrizione dell'istruttore di palestra, tipico «maschio tossico» che durante il sesso non si cura del piacere della compagna e che agli attrezzi si guarda continuamente allo specchio.

Veronica è un po' come la Barbie che si poteva vestire da infermiera, o da poliziotta, o da pattinatrice: Gotto le fa indossare le emozioni quando la scaletta del libro lo prevede, così come la trama stessa assomiglia al gioco dell'oca – bisogna passare per tutte le caselle, dove di volta in volta si incontrano i disturbi alimentari, le crisi di panico, il workalcoholism, la relazione tossica, il conflitto col padre eccetera. La psicologa che riassume alla fine la morale del libro dice a Veronica «complimenti per il tuo percorso», come se lei fosse stata la concorrente di un *Temptation Island*.

LA SPERANZA E L'ESSERE UNICI

Che hanno in comune i due libri? Il tema ossessivo della speranza e il Leitmotiv dell'essere unici. *Fabbricante di lacrime* piega verso una morale «feel good» proprio nell'ultima pagina, quando la Doom scrive «è da ammirare chi, nonostante le ferite, continua a provarci senza arrendersi mai». *Verrà l'alba, starai bene* non si abbandona al romance ma dedica la sua parte centrale al tema analogo della *quête*, quando Veronica e Camilla cercano insieme di far rivivere il passato guidate dall'esile fantasmatica traccia del beethoveniano *Per Elisa*.

Simili sono anche, e inediti, i ringraziamenti: non rivolti, come si usava, a chi ha aiutato a scrivere il libro ma ai lettori immaginati come complici e letteralmente come follower. «Datemi la mano,» scrive

la Doom «cammineremo per sentieri oscuri, ma io conosco la strada».

In Gotto è addirittura il personaggio che ringrazia il lettore (la lettrice) a cui dà del tu: «Hai scelto (scil. leggendo questo libro) di chiedere aiuto... sono fiera di te... un giorno questa notte dell'anima l'avrai attraversata tutta... e starai bene». Sentieri oscuri, notte dell'anima, Juan de la Cruz in confezione spray.

ROMANZI CHE PROGRAMMANO L'IMPROGRAMMABILE: L'INCONSCIO E LA REALTÀ

Ma la cosa che mi ha colpito davvero, e che mi pare la differenza sostanziale rispetto alla letteratura d'intrattenimento dell'altroieri, è l'estensione che ha preso, in entrambi i testi, l'impero della programmazione. Nei romanzi che conoscevo finora, di qualunque livello, si programmavano la struttura e gli snodi della trama; ora si programma anche ciò che per definizione non è programmabile, cioè l'inconscio e la realtà. Sono territori infidi, non riducibili a segmenti discreti, meglio starne alla larga.

Per dirla tutta, ho l'impressione che si stia adattando il romanzo per potere arrivare a scriverlo in collaborazione con le macchine. Ci chiediamo spesso che cosa riusciremo a far fare alle macchine, ma ci chiediamo meno che cosa le macchine stanno facendo a noi. La Seconda guerra mondiale cancellò l'era fatua dei telefoni bianchi e riportò in scena la realtà (si chiamò «neorealismo»). Ora stiamo assistendo a un fenomeno contrario: l'attuale Terza guerra mondiale a pezzi sta cancellando il realismo (non importa quanto neo) a favore di un disperato scarico di responsabilità.

Se i lettori su TikTok non distinguono *Orgoglio e pregiudizio* da *Fabbricante di lacrime*, vuol dire che stanno proprio praticando un altro sport; là c'è il futuro, nicchie o non nicchie – forse la Ai troverà i nuovi sbocchi, forse il romanzo sta solo prendendo la rincorsa e per farlo, si sa, bisogna retrocedere di qualche passo.

Maria Teresa Carbone

Recensioni di libri? Obsolete, meglio lo storytelling

«il manifesto», 14 agosto 2025



La tendenza attuale è quella di raccontare storie

Non sono soltanto i responsabili delle pagine culturali del «New York Times» a pensare che le recensioni di libri abbiano fatto il loro tempo e che se proprio si deve parlare di romanzi o di saggi, bisogna escogitare sistemi più congeniali alla nostra epoca distratta: brevi video, podcast e comunque «storie» (arriverà il tempo in cui finalmente si dirà che, sì, gli umani amano le narrazioni, ma forse non tutto si può ridurre a storytelling?). A conferma che il quotidiano newyorchese è stato semplicemente un apripista, venerdì scorso Dan Kennedy, docente alla Scuola di giornalismo alla Northeastern University, ha pubblicato nel suo ottimo blog **Media Nation** il messaggio inviato da Anthony McCartney, global entertainment and lifestyle editor della Associated Press, ai recensori di libri che collaborano (o meglio, collaboravano) con la gloriosa agenzia di stampa, fondata ormai quasi due secoli fa, nel 1846.

Vale la pena riportarne almeno la parte iniziale: «Cari recensori di libri della Ap,» scrive **McCartney** «vi scrivo per comunicarvi che a partire dal primo settembre la Ap smetterà di pubblicare le sue recensioni settimanali di libri. Si è trattato di una decisione difficile, presa tuttavia dopo una analisi approfondita delle proposte di Ap e di ciò che viene letto di più sul nostro sito web e sulle app mobili, nonché di ciò che i clienti utilizzano. Purtroppo, il pubblico delle recensioni dei libri è relativamente basso e noi non siamo più in grado di sostenere il

tempo necessario per pianificare, coordinare, scrivere e rivedere le recensioni. Ap continuerà a seguire le uscite di libri come storie, ma al momento queste saranno gestite esclusivamente da persone interne alla redazione».

Seguono i ringraziamenti di prammatica, con menzioni speciali per «Carolyn, che ha coordinato le recensioni e si è assicurata che i titoli più importanti venissero trattati, e Mark, che si è occupato dell'editing e si è adoperato nel modo migliore per far apparire le recensioni nei risultati di ricerca e ottenere il maggior numero possibile di lettori» (non osiamo pensare a come sta Mark in questo momento); poi le rassicurazioni sulla rapidità dei pagamenti ancora in corso; e infine gli asciutti auguri per «all the best». Speriamo di sbagliarci, pensando che la lista dei mezzi di informazione costretti con grande rammarico a congedare gli ormai obsoleti critici sia destinata ad allungarsi rapidamente, ma l'impressione è che il pubblico dei lettori si stia frammentando – ammesso sia mai stato davvero coeso – in una quantità di comunità più o meno grandi, e scarsamente comunicanti fra loro. Se questo avvenga per una evoluzione naturale (non è forse vero che *tout passe, tout casse, tout se remplace?*) o se l'industria editoriale stia spingendo vigorosamente in questa direzione, è difficile per il momento capire. Certo è che attualmente i lettori di (libri meritevoli di) critiche argomentate occupano una nicchia fra le meno capienti.

Paola De Carolis

Gli incassi dei suoi libri al gruppo pro Palestina

«Corriere della Sera», 20 agosto 2025

La scrittrice irlandese Sally Rooney sfida il governo inglese appoggiando Palestine Action e l'azione diretta contro il genocidio

«Voglio essere chiara: intendo usare i proventi del mio lavoro, così come la mia visibilità, per continuare ad appoggiare come posso Palestine Action e l'azione diretta contro il genocidio.» Con un intervento sull'«Irish Times», Sally Rooney, una delle scrittrici più apprezzate della nuova generazione, si è schierata contro il governo britannico e la proscrizione di un movimento che sostiene la causa palestinese. L'autrice di *Persone normali* e *Parlarmi tra amici* potrebbe ora accusare ripercussioni sulle sue opere e sulla sua libertà di movimento nel Regno Unito.

Fondata nel 2020 da Huda Ammori – nata a Bradford trentuno anni fa da padre palestinese e madre irachena – assieme a Richard Barnard, già impegnato nel movimento ambientalista Extinction Rebellion, Palestine Action è stato messo al bando il 5 luglio, ai sensi della legge sul terrorismo del 2000. Il suo nome va ad unirsi a quello di Hezbollah, Hamas, al Qaeda e Isis sulla lista di gruppi proscritti, un risvolto che per organizzazioni come Liberty e Amnesty International è «un'inquietante applicazione di una legge che ha una definizione esageratamente larga di attività terroristiche». Di fronte al crescente sconcerto, per una mossa da tanti considerata eccessiva, la ministra degli Interni Yvette Cooper ha sottolineato che la decisione è stata presa in

seguito alle indicazioni delle agenzie antiterrorismo e che Palestine Action ha coordinato negli ultimi anni «un'intensa campagna di atti criminali, tra cui il danneggiamento di infrastrutture nazionali». A giugno due attivisti del gruppo erano entrati nella base militare di Brize Norton e avevano imbrattato di vernice rossa due aerei della Royal Air Force. Il mese prima Palestine Action aveva preso di mira un velivolo statunitense in Irlanda. L'obiettivo principale del gruppo, però, sono società che forniscono sostegno militare a Israele, e in particolare la Elbit Systems, gigante della difesa israeliano con sedi nel Regno Unito. Un loro impianto a Leicester era stato occupato nel 2021 mentre una fabbrica a Oldham, vicino a Manchester, era stata obbligata a chiudere nel 2022 per le insistenti proteste. Nel 2024 fu attaccata la sede di Bristol.

Per Rooney, che ha rifiutato che i suoi due romanzi più recenti, *Dove sei, mondo bello?* e *Intermezzo*, fossero pubblicati da editori israeliani e che si è più volta espressa contro la sofferenza e le violazioni dei diritti della popolazione palestinese, «la resistenza politica, dal movimento per il voto alle donne a quello per i diritti gay, ha sempre utilizzato violazioni intenzionali della legge». Non c'è, però, nell'operato di Palestine Action, alcun elemento violento verso singoli individui, sottolinea la

scrittrice. Perché, allora, bandire il gruppo? Rooney sa che le sue parole potrebbero fare di lei, per la legge britannica, una sostenitrice di un'organizzazione terroristica: «E così sia». La sua è una posizione condivisa da una parte non indifferente della popolazione, nonché da diversi politici: a una manifestazione prettamente pacifica a Londra il 9 agosto migliaia di persone si sono riunite a Parliament Square. La

polizia ne ha arrestate più di cinquecento: la loro colpa era quella di avere in mano un cartello o addosso una maglietta a favore di Palestine Action. Più della metà, stando alla Metropolitan Police, aveva più di sessant'anni: insegnanti, liberi professionisti, pensionati. È stata fermata anche Alice Oswald, cinquantotto anni, scrittrice, poetessa, vincitrice nel 2002 del premio intestato a T.S. Eliot.



Marco Archetti

In quell'irripetibile Parigi

«Il Foglio», 21 agosto 2025

Da'l Medioevo spagnolo ai café di Montparnasse. La Ville Lumière di Luis Buñuel, culla del Surrealismo che voleva «far esplodere la società»

A venticinque anni lo manteneva la mamma. Che gli garantì laute e regolari manette in cambio di un posto fisso all'istituto di Cooperazione intellettuale di Parigi. Il posto non fu nemmeno mai cercato. Nonostante questo (e nonostante il notaio di famiglia glielo sconsigliasse) gli finanziò il primo film. Venticinquemila pesetas, non proprio bruscolini. Metà della cifra fu scialacquata nei locali notturni – e addio lungometraggio. Poi il giovanotto ebbe un soprassalto. «Una certa serietà si imponeva, dovevo pur combinare qualcosa» scriverà anni dopo, ricordando quei giorni – e pensò: un cortometraggio per salvare la faccia?

Premessa: ciò che non fa di questa storia una storia di ordinario bamboccionismo è che qui niente è ordinario. Quel ragazzo che cent'anni fa, proprio in questi giorni, faceva svagato ingresso in una Parigi affollatissima di émigré era Luis Buñuel. Il cortometraggio di riparazione, *Un chien andalou* – un capolavoro scritto in una settimana nell'atelier di Figueras di Salvador Dalí, amico inseparabile. Ogni mattina i due si incontravano, cacciavano la fidanzata di Dalí e discutevano delle immagini che avevano sognato la notte precedente, soffermandosi su quelle più astruse e rifiutando quelle che promettessero anche solo una vaga possibilità di essere decifrate a livello intellettuale. La pellicola che ne uscì durava

diciassette minuti. Protagonisti, Pierre Batcheff e Simone Mareuil, che pochi anni dopo si sarebbe suicidata cospargendosi di benzina e dandosi fuoco. I ruoli minori furono affidati ad amici e parenti. Il regista si riservò quello dell'uomo col rasoio – l'occhio inciso era quello di una mucca, come fu costretto a rivelare lo stesso Buñuel dopo alcuni episodi di urla e svenimenti da parte di alcuni spettatori.

«Ho avuto la fortuna di passare la mia infanzia nel Medioevo» ha scritto il regista nella portentosa autobiografia *Dei miei sospiri estremi*. Il testo è preceduto da una specie di avvertenza sull'inaffidabilità della memoria. Dall'uomo che ci ha servito su un piatto le scorrerie dell'inconscio lo consideriamo un colpo basso. Non fosse che l'introduzione contiene una perla, questa: «Ho immaginato spesso di inserire in un film una scena con un uomo che cerchi di raccontare una storia a un amico. Ma dimentica una parola su quattro, parole generalmente molto semplici come automobile, via, poliziotto. Farfuglia, esita, gesticola, cerca degli equivalenti patetici, fino a quando l'amico, irritatissimo, lo schiaffeggia e se ne va». (Buñuel all'altezza di sé stesso anche nelle scene non girate.)

E dunque: infanzia nel Medioevo, studi dai gesuiti, residenza universitaria a Madrid con le peñas nei café letterari come il Gijon, il Castilla, il Kutz.

L'amicizia con l'elegantissimo Federico García Lorca – cravatta impeccabile, aura magnetica, la sua camera alla Residenza diventò il più ambito salotto culturale della città. Buñuel gli faceva da barista, preparando proibitissimi grog al rum, mentre nel tempo libero si dava al banjo, all'ipnotismo e ai travestimenti. E poi il sodalizio con Salvador Dalí, soprannominato «pittore cecoslovacco». Voce grave, capelli lunghi e timidezza patologica, quando si presentò all'esame di Belle arti si sedette davanti alla commissione e stupì tutti affermando: «Non riconosco a nessuno di voi il diritto di giudicarmi. Me ne vado». Poco prima del lungo soggiorno parigino, l'istituzione del cosiddetto Ordine di Toledo. Un'idea che al regista venne in sogno – in tutta evidenza, Buñuel

era già il Surrealismo. La Confraternita contemplava una gerarchia molto rigida. Per essere caballero bisognava amare Toledo senza riserve, bere per una notte intera e girovagare senza meta per le strade della città. Chi non avesse voluto, poteva al massimo ambire alla carica di scudiero. I membri erano soggetti a due regole rigidissime: contribuire con dieci pesetas alla cassa comune e partecipare a tutte le attività che venivano proposte – un catalogo di stupidaggini sublimi, ciurmerie e letture notturne di poesie per la strada, svegliando i dormienti. Una notte i membri della Confraternita incontrarono un cieco che li portò a casa sua: una famiglia di ciechi, che vivevano al buio, e alle pareti, immagini di cimiteri, tombe, cipressi. Buñuel sciolse la Confraternita



dieci anni dopo. Durante la guerra civile un membro rischiò di essere assassinato da un gruppo di anarchici che avevano ritrovato un documento in cui gli si riconosceva l'iscrizione all'ordine, e se la passò malissimo finché non fu in grado di dimostrare la sua estraneità all'aristocrazia.

La biografia di Buñuel pullula di episodi che sembrano tratti da un film di Buñuel, questo perché vita e arte si parlano, se uno se lo merita. E la Parigi dei tempi andati, «quando eravamo molto poveri e molti felici» – lo scrisse Hemingway in *Festa mobile*, uno dei libri che ti fanno più rammaricare di non esserci stato, e del resto Woody Allen girò *Midnight in Paris* per sopperire alle ingiustizie dell'anagrafe, film in cui lo stesso Buñuel compare in una scena spassosissima –, quella Parigi lì, la Parigi del 1925, evidentemente si meritava tutta la popolazione artistica che ne avrebbe animato le strade e i café, con la sua atmosfera irripetibile.

In quella Parigi viveva Robert Goffin, il primo che si avvicinò al jazz per studiarlo e fece uscire, nel 1924, un testo mitologico per gli intenditori, intitolato *Jazz Band* – dieci anni dopo fonderà l'hot Club de France, sancendo ufficialmente che in Europa sarebbe stata proprio la capitale francese a essere patria d'azione di un genere musicale fino a quel momento indagato solo come fenomeno folklorico. Nel quartiere Odéon era stata da poco aperta la libreria Shakespeare and Company dall'americana Sylvia Beach – «belle gambe e viso vivace, occhi vivi come bestiole e allegri come quelli di una bimba», la descrisse Hemingway, che non finirà mai di ringraziarla per avergli fatto scoprire Turgenev. In quella Parigi trionfavano le gallerie, i teatri, i locali notturni, e le brasserie erano epicentri culturali. In quella Parigi arrivava dagli Stati Uniti la danzatrice Joséphine Baker, col charleston indiatolato della «Revue Nègre», diventando in quattro e quattr'otto la star delle notti degli Champs Elysées e rendendo di colpo desiderabile l'abbronzatura – anche le signore di una certa età si rosolavano al sole sulle spiagge di Deauville. In quella Parigi Marcel Duchamps aveva mollato

tutto per occuparsi di scacchi, riuscendo comunque a far parlare di sé – tra un arrocco e un fianchetto girò il cortometraggio *Anémic Cinéma*, pietra miliare Dada e copyright di Rose Sélavy, il suo alter ego femminile reso immortale da Man Ray.

In quella Parigi, nel memorabile 1925 dell'esposizione, col pieno trionfo dell'art Déco, arrivò anche Luis Buñuel, ex provinciale di Calanda, un paesino dell'Aragona che contava «due chiese e sette preti» e che era noto per i tamburi del venerdì santo – andavano avanti tutta la notte finché, all'alba, la pelle dei tamburi era macchiata di sangue. Il padre era morto l'anno precedente e aveva lasciato in eredità ingenti disponibilità economiche, accumulate grazie a una ferreteria a Cuba, un bazar in cui si poteva comprare di tutto, dalle spugne alle armi. Se n'era tornato nella Spagna natia poco prima dell'indipendenza dell'isola e aveva comprato terreni. Su uno di questi aveva costruito La Torre, residenza estiva dotata di giardino lussureggiante, corso d'acqua privato, stagno navigabile. Un tenore di vita che rese possibile una carriera cinematografica. Cominciata proprio nella Parigi di *Festa mobile*. Ma attenzione, il capitolo parigino di Buñuel, che nella sua autobiografia conta poco più di dieci pagine, supera in vivacità e atmosfera, da solo, l'intero album hemingwayano.

Quando Buñuel arrivò nella capitale francese, si stabilì all'hôtel Ronceray, lo stesso in cui era stato concepito. Cinquantadue anni dopo chiuderà il cerchio, il set dell'ultima scena che girerà sarà proprio quello. «Tre giorni dopo il mio arrivo» racconta il regista «venni a sapere che Unamuno era a Parigi. Alcuni intellettuali francesi, noleggiando un battello, lo avevano portato via dal suo esilio alle Canarie». Fu proprio insieme a lui, al café La Rotonde, che Buñuel prenderà contatto con quelli che la destra francese chiamava con disprezzo «gli stranieri». Dopo poche settimane si beccò una fortissima influenza e un amico gli consigliò la cura dello champagne. «Detto, fatto. E scoprii anche le ragioni del disprezzo della destra francese. In seguito a non so quale svalutazione il franco aveva subito un collasso.

Le monete straniere permettevano di vivere da signori. Per una bottiglia di champagne, solo undici franchi, cioè una peseta». Nota: l'influenza passò, e Buñuel prese a frequentare il cabaret cinese adiacente all'hotel in cui soggiornava. L'entraîneuse attaccò bottone e lui scoprì che «si esprimeva benissimo, con un senso sottile e spontaneo della conversazione, benché non parlasse di filosofia e di letteratura». Ma gli offrì un'esperienza indimenticabile: scoprire «un nuovo rapporto tra il linguaggio e la vita».

Vita a Montparnasse, epicentro di quasi tutto, in ghette, gilet e bombetta – quando scoprirà che gli unici senza berretto venivano tacciati di essere dei pederasti, getterà il suo per sempre. Vita notturna a far su e giù, rimbalzando dal Dôme a La Rotonde, da Le Select all'hôtel Mac mahon per ascoltare il jazz, o a ballare allo Château de Madrid. Ma non tutto luccicava, nemmeno nella Parigi migliore che la storia abbia prodotto. «L'antisemitismo l'ho scoperto in Francia. Gruppi di destra come i Camelots du Roi e Jeunesses Patriotiques organizzavano dei raid a Montparnasse» racconta Buñuel. Il cui esordio da regista, nel frattempo, avvenne nel seminterrato del Select. «Avevo scritto un lavoro teatrale, dieci pagine in tutto. Si chiamava *Amleto*.» Poi diresse una commedia di burattini a Amsterdam – Buñuel volle attori travestiti da burattini anche tra il pubblico – e il cortometraggio *Un chien andalou*. Girato il quale, uno scrittore che pubblicava su «Les Cahiers d'art» pensò di presentargli quello strambo di Man Ray, che aveva appena finito di girare un documentario su un castello e aveva bisogno di un supplemento al programma di proiezione – anche le coincidenze, bisogna meritarsele. A La Coupole, i due cenarono insieme a Luis Aragon, che si presentò «con tutta la grazia delle maniere francesi». Il giorno dopo videro la versione integrale allo Studio des Ursulines, lo battezzarono con entusiasmo come

surrealista e dissero che bisognava mostrarlo a più gente possibile. Ma cos'era il Surrealismo, in quel momento così seminale eppure decisivo? «Qualcosa nell'aria» scrive il regista. «Una specie di appello raccolto da gente che praticava una forma d'espressione istantiva e irrazionale, prima ancora di conoscersi e riconoscersi. L'incontro con il gruppo fu essenziale e decisivo per tutto il resto della mia vita.»

I surrealisti si riunivano al café Cyrano, in place Blanche. Un locale piuttosto popolare, a Pigalle, tra puttane e magnaccia. Si leggeva, si discuteva. Si immaginava un'azione esemplare da compiere. C'erano Max Ernst e André Breton, Paul Eluard e Tristan Tzara, Jean Arp e Magritte. Presenziarono tutti, in massa, alla prima del film di Buñuel. Inviti a pagamento, la crema delle società parigina – tra il pubblico, Picasso, Le Corbusier, Cocteau, e dietro lo schermo, a maneggiare il grammofono, un terrorizzato Luis Buñuel, che faceva suonare tanghi argentini e brani da *Tristano e Isotta*. In tasca, manciate di sassi. «Per gettarli sul pubblico, nel caso in cui avessi fatti fiasco. Ero preparato al peggio.» Alla fine della proiezione ci fu un lungo applauso. Buñuel si liberò con discrezione dei suoi proiettili.

«Il vero obiettivo del Surrealismo» ricorderà «non era creare un nuovo movimento, ma far esplodere la società. Eravamo quasi tutti borghesi che si ribellavano alla borghesia. Io ne ero un esempio. L'idea di incendiare un museo mi ha sempre allettato più dell'apertura di un centro culturale. La nostra morale era un'altra. Esaltava l'insulto, la mistificazione, la risata nera, il richiamo degli abissi. La nostra morale era più esigente, più pericolosa, più coerente di qualsiasi altra». E poi i surrealisti erano belli. «La bellezza luminosa e leonina di Breton. La bellezza preziosa di Aragon. Max Ernst, col suo straordinario volto da uccello.» Tutti ardenti, fieri, indimenticabili, in una Parigi che non si ripeterà più.

«La nostra morale era un'altra. Esaltava l'insulto, la mistificazione, la risata nera, il richiamo degli abissi.»

Roberto Festa

Ma quale American Dream

«il venerdì», 22 agosto 2025



Intervista allo scrittore di origine vietnamita Ocean Vuong, che racconta gli States dal punto di vista di anziani, immigrati, lavoratori poveri

«Un romanzo sugli inganni del sogno americano. E sui legami, gli affetti inattesi che la vita ci offre.» è quello che Ocean Vuong dice di aver voluto scrivere con *L'imperatore della gioia* (Guanda, traduzione di Norman Gobetti). Storia di Hai e Grazina: lui diciannove anni, nato in Vietnam, cresciuto tra molti traumi e poche speranze nel New England, lei vedova lituana ottantaduenne sull'orlo della demenza. Si incontrano in una piovosa notte d'estate su un ponte di East Gladness, immaginaria cittadina del Connecticut postindustriale. Hai, che ha mollato il college e ha problemi di dipendenza dagli oppiacei, è sul punto di buttarsi giù. Grazina lo convince a lasciar perdere. Se lo porta a casa. Lo fa diventare il suo badante. Tra vecchie memorie di guerra, storie per nulla grandiose di immigrazione, lavori sottopagati nei fast food, destini che non vanno da nessuna parte, Hai e Grazina impareranno la cosa più preziosa. Tenersi reciprocamente in vita.

Con una scrittura che alterna realismo e lirismo, ferocia e sentimento, strazio e comicità, Vuong costruisce in *L'imperatore della gioia* un'epica di sopravvivenza e resilienza. Sono dolore, fatica, cura quotidiana a tenere insieme Hai, Grazina, i tanti personaggi che affollano questo lembo d'America dove la gente è «indurita dalla vita e perennemente esausta o incazzata o entrambe le cose». Vuong

– trentasette anni, poeta, saggista, al suo secondo romanzo dopo il best seller *Brevemente risplendiamo sulla Terra* – infarcisce il racconto di dettagli autobiografici: dall'abbandono del Vietnam natale al rapporto con la madre, all'adolescenza difficile a Harford. Mentre ne parla, trattiene a stento l'emozione.

Hai e Grazina sono lontanissimi per età, storia, educazione. Cosa li accomuna?

Anzitutto l'emarginazione, che in America segna la vita di molti anziani e dei giovani senza titolo di studio, senza soldi, senza grandi possibilità di futuro. E poi il rapporto con la memoria. Hai e Grazina sono fuggiti dalle guerre. Sono arrivati in America e hanno fatto ciò che ogni immigrato deve fare per diventare americano: abbandonare il proprio passato, la propria storia.

Perché ha deciso di ambientare «L'imperatore della gioia» nel 2009?

È l'anno successivo alla vittoria di Barack Obama alle presidenziali. È il momento in cui nasce la mia consapevolezza politica e in cui comincio a pensare all'America come a un mondo di inganni. La campagna elettorale di Obama è stata un gioco di inganni. Come molti miei coetanei, ci ho creduto. Tempo sei mesi e Obama salvava le banche. Colpiva con

i droni i bambini in Medio Oriente. Attaccava la Libia. È allora che ho capito che non importa chi è il presidente. L'America sarà sempre la stessa. L'America continuerà a bombardare, a rubare risorse, a non rappresentare davvero i suoi cittadini. In un romanzo in cui il sogno americano è un'allucinazione, il 2009 mi sembrava un anno perfetto.

Il lavoro è uno dei temi centrali del romanzo. Hai lavorato in una catena di ristoranti: quella diventa la sua famiglia e la sua realtà, fatta di stanchezza, pause sigaretta, solidarietà. Anche lei ha lavorato in un fast food. Come la sua esperienza ha influenzato la narrazione?

Per chi lavora in un fast food, a salario minimo, la vita è una gabbia. Non c'è vera possibilità di progresso. Non c'è possibilità di ottenere un prestito, per andare a scuola o comprarsi una casa. Questo

mi ha comunque fatto riflettere. Mi sono chiesto: che cosa, in campo letterario, assomiglia a una gabbia? La risposta è semplice: il sonetto. Da Petrarca a Shakespeare, il sonetto ha sempre quattordici versi. Dentro quei quattordici versi, i poeti sono stati capaci di sperimentare. È diventata un'intuizione importante per scrivere *L'imperatore della gioia*. Anche se si è ingabbiati, non si è impotenti. Il fast food è un sonetto. È un luogo che intrappola. Ma è anche il luogo dove si può conquistare la propria libertà, in cui si possono stabilire affetti e solidarietà tra esseri umani.

La classe lavoratrice che lei racconta non sembra però esattamente destinata al lieto fine.

In America crediamo che se lavori e ti comporti da bravo cittadino, alla fine verrai ricompensato con i



© Peter Bienkowski

«L'America pensa sempre che il **fascismo** riguardi gli altri, che in fondo vietare i libri può essere qualcosa di correttivo, che non intacca i nostri valori democratici di fondo. Non è così.»

soldi e con il successo. È una mitologia che riguarda soprattutto noi immigrati e che si nutre dell'idea del lavoro come strumento di mobilità sociale, di emancipazione da povertà, origini etniche, razziali, geografiche. Ovviamente non è così. La maggior parte delle persone in America fa lo stesso lavoro da venti anni, guida la stessa auto, vive nello stesso appartamento. E sai una cosa? Va bene così.

Il suo primo romanzo, «Brevemente risplendiamo sulla Terra», era scritto in forma di lettera a una madre e aveva una struttura narrativa frammentata. «L'imperatore della gioia» appare formalmente più tradizionale ma anche più ambizioso. Come giudica la sua evoluzione da un punto di vista letterario?

Brevemente risplendiamo sulla Terra era una sorta di dichiarazione d'intenti. Era il mio modo di essere irregolare, di non farmi assimilare a ciò che editori e dogma letterario prevalente chiedono. Era anche l'occasione per infilare la poesia, come un cavallo di Troia, nel romanzo. *L'imperatore della gioia* è una sfida diversa, più matura, in cui voglio confrontarmi con il grande romanzo americano, tornando per esempio a *Moby Dick*, che è un'epopea incredibilmente profetica di come la corsa americana verso profitto e senso della vita sia destinata inevitabilmente al fallimento.

Nel romanzo, Hai ha una madre lontana. Lui le mente, raccontandole di essere stato ammesso a un corso di laurea in medicina. Di recente lei ha scritto un articolo per il «New York Times» in cui racconta la morte di sua madre nel 2018. Quell'evento così tragico ha in qualche modo influenzato «L'imperatore della gioia»?

Questo è il primo romanzo che ho scritto, dalla prima all'ultima riga, senza che mia madre fosse viva. Lei comunque c'è, in ogni pagina, proprio come un fantasma. Il senso di assenza e di dolore che il mio protagonista prova è simile a quello che io sentivo mentre scrivevo. Desideravo parlare con mia madre. Desideravo vederla. Ma lei non c'era.

Con Penguin, il suo editore americano, lei ha deciso di devolvere cinquanta centesimi di ogni copia prenotata del libro alla Queer Liberation Library, gruppo che si occupa di promozione e tutela della letteratura Lgbtq. «Brevemente risplendiamo sulla Terra» è stato bandito da un distretto scolastico del Texas. È preoccupato per il futuro della libertà di espressione negli Stati Uniti? Molto. L'America è un paese giovane. Non ha vissuto quello che hanno vissuto altri paesi, in Europa e nel resto del mondo. L'America pensa sempre che il fascismo riguardi gli altri, che in fondo vietare i libri può essere qualcosa di correttivo, che non intacca i nostri valori democratici di fondo. Non è così. Un paio di settimane fa ho partecipato a una serata in Texas. Ad ascoltarmi c'erano studenti di diciassette-diciotto anni che passano ore a protestare davanti al Campidoglio per difendere il loro diritto di leggere. Ascoltare quelle storie mi ha spezzato il cuore. Non potevo crederci. In America, nel 2025, ci sono ragazzi che lottano per poter leggere.

«L'America continuerà a **bombardare**, a rubare risorse, a non rappresentare davvero i suoi cittadini.»

Gabriele Pedullà

«*La mia vita insieme all'orca.*»

«Domenica», 24 agosto 2025

In un testo struggente e divertente lo scrittore ricorda la passione del padre Walter per il libro di D'Arrigo e le ripercussioni familiari

La storia della letteratura, come più in generale la storia dell'uomo, è popolata di padri-orchi: genitori capaci di gettare i figli nel terrore originario di una fiaba, poco importa se con imperativi glaciali o sfuriate incontenibili. Una minaccia perenne, annidata in casa e pronta a manifestarsi con violenza quando uno meno se lo aspetta.

Come sa bene chi lo ha conosciuto, io ho avuto invece tutt'al più un papà-orca – e qui niente a che vedere con *L'orca assassina* del film di Michael Andersen del 1977 che terrorizzò i bambini della mia generazione, se non lo straordinario attaccamento alla propria prole. Amava i giochi di parole, persino i calembour più facili, perché aveva sempre creduto che la vita fosse troppo breve per non prendersi tutte le occasioni che ci offre per una bella risata, e non ho alcun dubbio che pure questo gli sarebbe piaciuto.

Una «o» diventa una «a» e il senso cambia: non in virtù di una particolare dolcezza del genere femminile, ma perché mio padre non smise mai di pensare che omonimie, omofonie, metatesi ingegnose, addirittura refusi (secondo la lezione di Alberto Savinio) hanno molto da rivelarci. Pure per questo, forse, era così felice di possedere uno dei più begli anagrammi della letteratura del Ventesimo secolo – «W le palle di Artù» (dove non va perso nemmeno l'accento) – e si deliziava anche davanti al mio («Giullare da

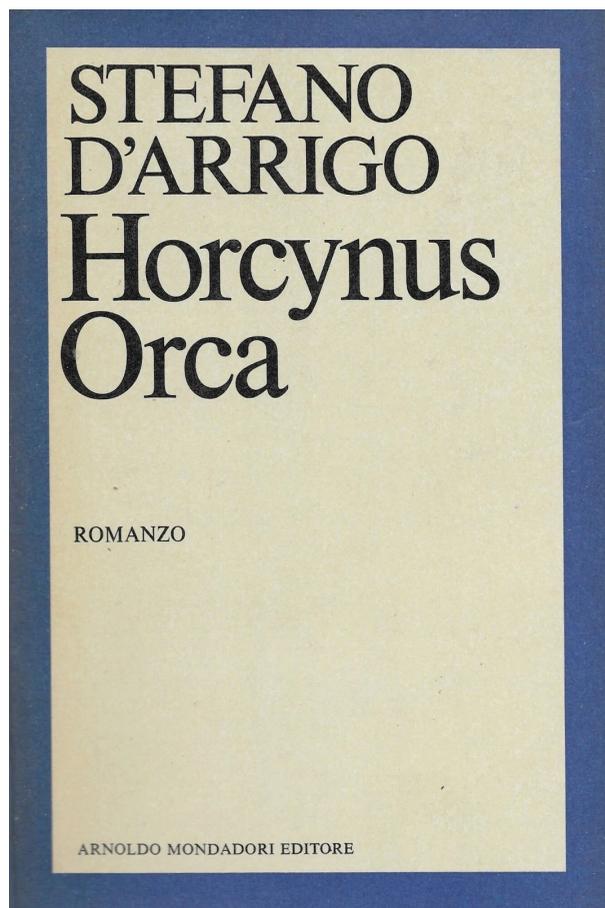
plebe»). Quando aveva ormai superato i settant'anni, un assurdo decreto governativo stabilì che da una certa data tutti i Walter d'Italia sarebbero diventati Valter sui documenti ufficiali se gli interessati non avessero manifestato la volontà di mantenere la W all'anagrafe dove era stata registrata la loro nascita, si accollò un viaggio faticosissimo in Calabria pur di difendere il proprio diritto di mantenere invariato il nome che avevano scelto per lui i genitori (in onore di Walter Scott, ai suoi tempi un narratore la cui reputazione aveva raggiunto anche un sarto di un piccolo paese meridionale). E fu l'unica volta in tutta la sua vita in cui lo vidi prendere con forza partito per la tradizione contro l'innovazione.

Su questa strada potrei continuare a lungo. Raccontare, per esempio, che il mio primo indirizzo email ha esibito l'orca nella sua intestazione – «horcinus» – perché il portatile me lo aveva regalato lui. E allora, ricordo, aveva gioito scoprendo che il più corretto «horcynus» era già preso, perché gli confermava che in giro c'erano ancora estimatori del suo grande amico Stefano D'Arrigo. Nonostante un legame profondo con lo Jonio, la passione di mio padre per i cetacei aveva radici interamente letterarie: se l'orca era diventato presto il suo animale totemico, persino più dei due amatissimi gatti Masolino e Fosco, ciò dipendeva solo da quel legame speciale

con lo scrittore siciliano. Nei suoi narratori preferiti la fauna è rappresentata bene – il canarino di Italo Svevo, il tarlo di Carlo Emilio Gadda, le labrene di Tommaso Landolfi, le galline di Luigi Malerba... – ma nei decenni nemmeno il delfino (sempre dal romanzo di D'Arrigo) arrivò mai a fare concorrenza all'orca.

Per anni, con mio padre si erano visti quasi tutti i giorni. Quando non scriveva, D'Arrigo aveva tantissime ore libere, che trascorrevano principalmente girando tra i pittori suoi amici (Giovanni Omiccioli, Renzo Vespignani, Renato Guttuso) e nella redazione dell'«Avanti!», dove mio padre lavorava, parlando di letteratura. Era un periodo in cui tutti i narratori importanti avevano dei critici di riferimento, che li consigliavano e nei momenti di scoramento li rincuoravano aiutandoli anche psicologicamente a superare la crisi. Nel caso di D'Arrigo, che come narratore finì per esordire con un romanzo di 1200 pagine alla ragguardevole età di cinquantasei anni (dopo averci lavorato quasi un ventennio), tale compito poteva essere particolarmente impegnativo. Bisognava, soprattutto, credere che ne valesse la pena. E portare avanti quella scommessa in due era un ottimo modo per essere sicuri che non si trattava di un'allucinazione.

Nella mia infanzia e nella mia adolescenza, a casa D'Arrigo (che ormai abitava a Ostia) lo si vedeva poco, ma mio padre parlava spesso di lui. Ad allontanare ulteriormente il litorale del Lazio dal centro di Roma contribuiva senza dubbio mia madre: la quale, era chiaro persino a me bambino, non aveva molta simpatia per quell'amico così affettivamente esigente. Almeno sulle parole, però, in casa non c'era censura. E mio padre menzionava D'Arrigo con lo stesso affetto protettivo che, si dice, i genitori nutrirebbero per i propri figli che faticano di più a farsi strada per il mondo. Altri autori da lui prediletti, come Elio Pagliarani e Luigi Malerba, avevano trovato rapidamente un posto solido nelle lettere italiane, mentre con D'Arrigo la lotta rimaneva ancora aperta (e forse lo è anche oggi, nonostante il gran



numero di estimatori che *Horcynus Orca* vanta non solo in Italia). Serviva un impegno militante: D'Arrigo non andava lasciato da solo.

Era lo stesso D'Arrigo a pretendere queste attenzioni speciali. Ho sentito raccontare decine di volte l'aneddoto di quando nel 1984 D'Arrigo completò il suo secondo romanzo, *Cima delle nobildonne* (l'ultimo pubblicato in vita), e convocò mio padre a Ostia: il manoscritto era lì, sul tavolo, pronto per il suo primo lettore, e la richiesta inaspettata fu che mio padre lo leggesse lì, seduta stante, appollaiato per sei o sette ore su una sedia della cucina (quasi recluso), mentre fuori Stefano e la moglie Jutta attendevano trepidanti il suo giudizio come si attende il verdetto di una corte di giustizia per un reato per il quale il codice penale prevede la pena di morte. Il parere

fu favorevole, molto favorevole: e quando l'anno seguente il romanzo finalmente uscì, mio padre si batté con successo affinché vincessero il premio Procida-Iso-la di Arturo. Un riconoscimento marino per un libro dove però il liquido principale è la placenta.

Quando nel maggio del 1992 D'Arrigo morì all'improvviso, mio padre era da poco più di due mesi presidente della Rai. Fu allora che compì uno dei suoi pochi veri atti di imperio: chiamò i direttori dei telegiornali, spiegò anche a quelli che non lo sapevano chi era il grande narratore appena scomparso e perché era così grande, e chiese (di fatto impose) di registrare un lunghissimo ritratto di D'Arrigo di due o tre minuti, che venne trasmesso all'ora di cena da tutti i servizi informativi della televisione pubblica. Un piccolo risarcimento per una fine precoce. Ma soprattutto un atto di devozione all'amico e all'artista.

Poi vennero le riedizioni delle opere di D'Arrigo, con i suoi allievi Andrea Cedola e Siriana Sgavichia, tutte introdotte da lunghi saggi (a proposito della passione di mio padre per le permutazioni delle lettere, in uno di questi saggi si discute la bizzarria per cui, nel titolo del romanzo, il nome scientifico dell'animale eponimo è scritto «Horcynus Orca», con una «h» che non c'è nell'originale e una «y» a sostituire una normalissima «i»: la sua spiegazione è che la H e le due O rimandano alla formula chimica dell'acqua e che la «y» è un'allusione all'elemento femminile del libro, e dell'autore). La cura di D'Arrigo, dunque, continuava.

Pochi mesi prima di cominciare una lunga serie di degenze, un giorno mio padre mi telefonò. Era

«Serviva un impegno militante: D'Arrigo non andava lasciato da solo.»

una convocazione in piena regola, dal bar siciliano sotto casa sua al quale lo legava la passione per i cannoli e la granita. In famiglia il patito di *La cifra nel tappeto* sono sempre stato io, ma il suo impulso improvviso era degno di quel romanzo. Rimettendo assieme alcuni ricordi, mi disse, aveva capito delle cose di D'Arrigo che prima gli erano sfuggite. Per un critico come lui, che si era sempre alimentato di psicoanalisi (sulla scia del suo maestro Giacomo Debenedetti), era una scoperta importante, ma considerazioni di opportunità lo spingevano a non metterla per scritto. Non voleva nemmeno però che quel frammento di verità ricostruito a fatica andasse perduto, e intendeva farmene depositario: avrei deciso io che uso farne, ma intanto ci teneva che la sua intuizione non si perdesse. La fedeltà all'amico e la fedeltà all'opera questa volta non andavano di concerto. Ha cominciato a espormi la sua tesi, passaggio dopo passaggio, ricomponendo assieme memorie lontane e riflessioni recenti. Sì, era ingegnoso: era decisamente plausibile. In effetti l'*Orca*, adesso, si capiva meglio. Ma non andava scritto, o perlomeno non poteva essere mio padre a farlo. E così, da quella mattina, al centro di un plot degno davvero di Henry James, mi sono ritrovato io.

A quanto pare, Stefano D'Arrigo proprio non li vuole abbandonare questi Pedullà.

«Mio padre menzionava D'Arrigo con lo stesso affetto protettivo che, si dice, i genitori nutrirebbero per i propri figli che faticano di più a farsi strada per il mondo.»

Enrico Monacelli

I normali e noi

«il Tascabile», 25 agosto 2025

A cosa serve una diagnosi? Cosa ci dice dell'idea di normalità?

Il cemento grigio sotto i piedi, la palla di gommapiuma che mi centra in faccia, la mia maglietta rossa. E poi la vergogna – anche lei rossa, ma non rossa come le guance dei pudici. Rossa come una piaga o un organo genitale. Nulla di grazioso: un tocco di carne da tener ben nascosto.

Ero piccolo la prima volta in cui ho smesso di sentirmi normale, ma sono certo di essermi sentito diverso prima di allora. Il modo in cui muovevo le braccia non passava inosservato: ogni volta che il mio sistema nervoso veniva assalito da una grande emozione, le mie mani iniziavano a battere a mezz'aria come ali. Su e giù e su e giù. Per alcuni era strano, per altri inquietante – il mio viso diventava una parata di smorfie, e le mie braccia strapazzavano l'aria come le zampe di un insetto a pancia in su. Questo movimento era vistoso, rumoroso: quando potevo, tenevo in mano un fazzoletto di stoffa leggera. La sensazione della trama sulla mia pelle amplificava il senso di liberazione che mi attraversava.

Le persone intorno a me, ovviamente, non avevano certo lesinato i commenti. Mio padre mi profetizzava una litania di fallimenti futuri: vai avanti così e non troverai mai una fidanzatina, un lavoro, un posto nel mondo. Ed effettivamente la mia prima cotta, una bambina bionda figlia di due tristezze provinciali, mi rifiutò dicendo che non voleva stringere la mano di un «handicappato» davanti a tutti.

Se ne parlava spesso tra adulti, spesso anche con preoccupazione, ma io mi sentivo al massimo un po' spostato. Niente di più. Diverso, ma nulla di particolarmente sofferto. E come darmi torto! Le mie ali non facevano del male a nessuno, né a me né agli altri. Non era un gesto offensivo o allusivo. Sarà pure strano, ma sarà poi un crimine essere strani?

Perdipiù, io sapevo di non poter farne a meno. Se m'avessero tarpato, tutta quella energia mi sarebbe rimasta piantata in gola – e quando gli adulti cercavano di fermarmi la sensazione era davvero molto simile a un soffocamento. Il mio dimenarmi aveva una funzione tutto sommato semplice: dare forma esteriore alla sensazione che mi stava attraversando – proprio come un sorriso o una lacrima o un'erezione. Mi permetteva di sfogare la gioia o la rabbia o l'eccitazione che mi stava ingolfando l'animo. In un modo atipico, certo, ma affatto diverso dalle altre reazioni fisiologiche che abbiamo tutti di fronte a una sensazione che ci travolge.

Il consenso generale era, però, che non poteva che essere un tic passeggero, da sradicare con la disciplina o il tempo o la cura. «Lo fanno tutti i bambini piccoli. Enrico continua a farlo, ma smetterà», ricordo questa frase anche se non so a chi attribuirlo. Eppure, non smettevo e non volevo smettere. Io non ci soffrivo, ero fatto così e basta. Andavo avanti a essere fatto com'era fatto il mio corpo, finché non

ci fu uno strappo. Era l'ultimo giorno del penultimo anno di elementari. Per festeggiare l'inizio dell'estate, le classi venivano divise in quattro squadre e si giocava a palla prigioniera. La gente di paese si assiepava intorno al campo per vedere noi bambini sfidarci all'ultimo colpo. Ogni squadra aveva il nome di una bestia, come gli evangelisti. La mia era le Aquile – ironia della sorte o delle maestre, avere nella rosa uno che dimenava le braccia come un volatile. La nostra uniforme era una maglietta rossa. Le regole principali della nostra palla prigioniera erano due: colpisci qualcuno ed eliminalo, prendi la palla al volo ed elimina chi vuole colpirti. Facile.

Quel giorno lanciavi subito la palla e feci fuori un avversario. Non era la mia prima partita e sapevo di non essere un asso. Eppure, contro ogni pronostico, fuori uno. Mi sentii la testa sprofondare sotto quest'onda altissima di euforia. Le mie mani partirono. Iniziai a svolazzare da solo in mezzo al campo. E in quel momento mi colpì il pallone in pieno viso.

La mia testa si voltò verso i limiti del campo per l'urto. Vidi la gente con le mani sulla ringhiera azzurra che divideva il campo dal resto del mondo. Guardavano me e per la prima volta io mi sentii un mostro. Non diverso, ma proprio ributtante. Ero al centro dei loro sguardi e nessuno di loro mi sorrideva. Vedevo la pena, lo stupore, la pietà. Non osavano ridere di una bestia tanto piccola, ma non potevano nascondere il fatto che non mi guardassero come guardavano gli altri. Eccolo, per la prima volta, il mondo degli altri. E io non ho immagini più affilate per descrivere come mi sentii: il mostro delle fiabe e dei cartoni. In cima alla collina come il mostro di Frankenstein, accerchiato.

«Il mio gesto mi libera ancora oggi da una **tensione** con cui non potrei sopportare di vivere, ma lo nascondo anche alla mia compagna.»

Cosa accadde dopo non lo ricordo con chiarezza. Mentre quell'evento è montato nella mia testa in modo da creare un racconto coerente e liscio – forse in un modo talmente liscio e senza intoppi da farmi sospettare che sia una ricostruzione fatta ad hoc per dare un senso allo strappo – ciò che segue si interrompe come una pellicola mangiata dal fuoco o dall'usura. Posso ricostruire gli eventi successivi solo attraverso i racconti di chi era lì con me o facendo un taglia-e-cuci di ricordi sconnessi.

Man mano imparai a nascondere quel movimento delle braccia. Dalla prima media, iniziai ad abituarvi a stare in apnea quando uscivo dalla ristretta cerchia familiare: quel gesto divenne un fatto totalmente privato, come un kink particolarmente imbarazzante. Ad oggi, la cosa non è cambiata. Continuo a farlo e il mio gesto mi libera ancora oggi da una tensione con cui non potrei sopportare di vivere, ma lo nascondo anche alla mia compagna che vive in una casa molto piccola con me.

Dopo lo strappo divenni più strano, represso, in alcuni punti direi addirittura menomato. Lo sono ancora. Che cosa fosse quel gesto che facevo con le mani è rimasto un mistero per tutta la mia vita. Un arcano che ha lasciato un segno profondo – una traccia che mi ha impedito per lungo tempo di esplorare più a fondo che cosa quel movimento dicesse di me e del mio corpo. Fino a pochissimo tempo fa, non mi è mai passato nemmeno per l'anticamera del cervello di strappare la benda e capire cosa fosse quella roba. Solo di recente, con un certo sforzo, la natura di quel battito di braccia è uscita dall'anonimato e si è vestita di un nome nuovo, scientifico. Dopo un processo diagnostico durante un mese o poco più ho scoperto che il mio svolazzare è una stereotipia e che io sono una persona autistica.

Le stereotipie sono movimenti ripetitivi che molte persone sullo spettro dell'autismo fanno per tenere a bada il mondo che le sta intorno e le emozioni che provano. Su Wikipedia c'è una frase che spiega il fenomeno in maniera tanto clinica quanto poetica: «Il bambino con autismo, dato il suo stato di notevole

«Le stereotipie sono movimenti ripetitivi che molte persone sullo spettro dell'autismo fanno per **tenere a bada il mondo** che le sta intorno e le emozioni che provano.»

ansia e, spesso, confusione interiore, a volte utilizza le stereotipie per cercare di mettere ordine e capire ciò che sente e ciò che prova». Questi movimenti possono interessare il viso, le braccia, il torso, le gambe, gli interessi astratti, la musica che si ascolta, i libri che si leggono, le parole che si dicono o i versi che si gorgogliano in gola. Le stereotipie non hanno, insomma, un ambito specifico o una forma univoca, ma hanno come tratto comune quello di essere degli esercizi involontari e ripetitivi con cui il corpo autistico tiene a bada quello che gli capita dentro e attorno.

Le stereotipie, nel grande schema delle cose autistiche, non sono davvero poi granché: non fanno male né al soggetto interessato né agli altri, non limitano l'apprendimento, non alludono a fatti osceni, non hanno alcun tipo di conseguenza reale. Sono un sintomo trascurabile in un quadro più complesso.

Quel movimento che mi fece sentire tanto ributtante agli occhi degli adulti assiepati intorno al cassetto è, davanti al banco della ragione clinica, un esserino del tutto innocuo – se non addirittura benefico. E quindi, perché un comportamento tanto banale è diventato la fonte di tanto clamore? Perché accanirsi su un movimento delle braccia privo di conseguenze? Che cosa distingue quel comportamento dal resto delle cose fuori dalla norma che certamente facevo e percepivo e dicevo e pensavo? Non che volessi essere disciplinato di più, sia chiaro, ma perché il peso pendeva tanto da quella parte?

Credo che per tutti la diagnosi sia un'esperienza di intensa ridefinizione del proprio posto nel mondo e della propria storia personale. Scrive in un post Fiore Manni, autrice che, come me, ha scoperto di essere autistica in età adulta: «In questi mesi ho subito un drastico peggioramento. Sono diventata "più autistica", ma è normale: per la prima volta,

“mi hanno dato il permesso” di essere me stessa. Ho iniziato a smontarmi, pezzo dopo pezzo, scoprendomi per la prima volta per quello che sono davvero». Ed è difficile non empatizzare con le sue parole. Anch'io nei giorni della diagnosi mi sono sentito cadere a pezzi. Perdere le difese, le abitudini coercitive, i movimenti preimpostati. Un'esperienza a tratti psichedelica e in altri terrificante. Eppure, non mi ha più abbandonato la sensazione che ci fosse di più.

In un questionario mi si chiedeva se avessi mai avuto l'impressione di fingere di essere «normale» durante la mia vita. È stata una delle domande a cui ho risposto senza pensarci affatto. Sì, ovviamente sì. Da quando le mie stereotipie sono diventate un problema, ho passato la vita a fingere di essere normale – una condizione che non è mai stata mia.

Dopo la mia diagnosi, l'idea di normalità è diventata un pensiero pressante. Un problema da affrontare. Principalmente perché credo che la risposta alle domande che le mie braccia hanno sollevato nel corso della mia vita sia legata a stretto giro con il concetto di normalità. Le mie stereotipie furono un enorme problema per me e per le persone che mi circondavano perché erano vistosamente fuori dalla norma. In fondo è semplice: i corpi normali non si comportano così in pubblico e fuoriuscire vistosamente dalla normalità, specialmente all'interno di strutture di disciplinamento psicologico e corporeo come la scuola, è una divergenza che si paga caro ancora oggi, a discapito di tutte le politiche di diversità e inclusione che la nostra parte di mondo porta al petto come una medaglia al valore.

Nel turbine postdiagnostico, ho iniziato a prendere in mano libri che non leggevo dai tempi dell'università per trovare alleati in questa nuova convinzione e mi sono imbattuto in una stringa di frasi che mi

hanno colpito per quanto rendono la direzione in cui vanno i miei pensieri: «La rilevanza di Freud ai nostri tempi è per la maggior parte dovuta alla sua intuizione e [...] *dimostrazione scientifica* che la persona comune è un frammento martoriato, moscio di quello che una persona potrebbe essere davvero». È un passaggio di un eretico della psicologia, Ronald David Laing, e viene da un libro che ho letto in inglese data la completa assenza di un'edizione italiana facilmente reperibile: *La politica dell'esperienza* (1967, trad. it. 1968).

Dopo la mia diagnosi la sensazione che mi ha perseguitato è che la mia esperienza del mondo sia stata radicalmente ridotta per rientrare in un codice invisibile che regola ogni nostro movimento nello spazio pubblico, proprio come dice Laing. Il mio modo di fare esperienza del mondo era ed è tuttora *troppo* e ho dovuto farne a meno nel corso della mia vita. Un'idea che ho sempre covato, credo, ma che ora diventa una questione biografica e un fatto di benessere personale. Sembra e probabilmente è banale, ma quando lo si dice senza girarci troppo attorno è un'idea dalla portata enorme: la mia vita è stata un lungo, interminabile apprendistato alla normalità. Un allenamento informale e raramente esplicitato che permea ancora oggi ogni angolo della mia vita e che, in generale, impedisce alle persone *eccessive* come me di poter disporre liberamente dei propri nervi.

La potenza delle parole di Laing, e di questo menar pugni contro la normalità, sta però altrove, nel suo risvolto meno palese e meno solitario, per così dire. Il passo di Laing continua così:

«Da adulti dimentichiamo la nostra infanzia, non solo i suoi contenuti ma anche il suo sapore; come

uomini di mondo, consideriamo quasi niente l'esistenza del mondo interiore; raramente ricordiamo i nostri sogni, e ce ne facciamo ben poco quando ce li ricordiamo; per quanto riguarda i nostri corpi, invece, conserviamo solo le sensazioni propriocettive per coordinare i nostri movimenti e per assicurarci i requisiti minimi per la nostra sopravvivenza biosociale – registrare la fatica, la presenza di cibo, sesso, defecazione, sonno; al di là di questo, poco o nulla [...]. Anche solo la nostra capacità di vedere, sentire, toccare, assaporare e annusare è così velata da strati e strati di mistificazione che per tutti è necessaria una disciplina di diseducazione, affinché si possa fare nuovamente esperienza del mondo con innocenza, verità e amore».

Il mio caso era ovvio, manifesto: ero facile da riconoscere nella folla e la mia normalizzazione fu un processo molto chiassoso. Mi muovevo in una maniera vistosamente anormale. Ma, seguendo la logica di questo passo, non ero certo una minoranza o la vittima prescelta di questa mutilazione: ogni bambino esperiva il mondo come me in maniere variamente non normali e ognuno di loro veniva tarpato affinché la sua esperienza si riducesse al minimo comun denominatore. Io ero appariscente nel mio modo autistico di usare il corpo, ma non ero assolutamente solo nel mio trauma. Nessuno su quel campo si comportava già in un modo perfettamente normale: chi mal gestiva i propri fluidi corporei, chi si lasciava trasportare eccessivamente dalla rabbia o dalla gioia e chi non riusciva a entrare nelle regole del gioco per un motivo o per un altro. Eravamo tutti coercitivamente normalizzati e tutti fallivamo nel tentativo di tenere il passo che ci veniva imposto. Non c'era un singolo bambino

«Eravamo tutti coercitivamente **normalizzati** e tutti fallivamo nel tentativo di tenere il passo che ci veniva imposto. Non c'era un singolo bambino che non fosse in qualche misura indocile.»

che non fosse in qualche misura indocile – io, mio malgrado, lo ero solo in maniera più eclatante. La conclusione viene naturale: il problema non ero io e non eravamo tutti noi, ma la struttura del mondo a cui ci dovevamo adeguare tutti quanti. Una prospettiva rinvigorente, per quanto mi riguarda: la mia condizione e tutta questa mia sofferenza superflua passano, sotto la lente di Laing, dall'essere un fatto privato all'essere una questione pubblica, universalmente condivisa. Riguarda tutti, non solo me in quanto neurodivergente. Inutile piangersi addosso o cercare di rendersi speciali nel proprio dolore: diventare persone normali è uno strappo doloroso per ogni singolo individuo – un affronto alla varietà di tutte le nostre biologie private.

Questo tipo di approccio – vedere la normalità come un problema che colpisce tutti indistintamente, in un modo o nell'altro – era relativamente diffuso fra le controculture quando Laing scriveva il suo libro. Esistevano collettivi come l'Spk (Sozialistisches Patientenkollektiv, il Collettivo socialista dei pazienti), ad esempio, che sostenevano che la malattia, l'invalidità e la divergenza erano il risultato diretto della normalità imposta e difesa dal blocco capitalista. Ogni persona, per l'Spk, è fisicamente costretta a comportarsi in maniere innaturali: strisciare al lavoro ogni giorno e restarci docile per otto o più ore, condurre il proprio corpo in un certo modo, eliminare o nascondere ogni comportamento improduttivo o alieno. Per l'Spk essere malati o comunque in qualche misura divergenti è la risposta più naturale davanti a un regime tanto pervasivo e totalizzante. L'eliminazione di tutte le sofferenze non poteva passare attraverso la cura di questo o quel malanno o divergenza, ma esclusivamente attraverso l'eliminazione del regime in quanto tale. Ogni riconoscimento o agevolazione o concessione sono, per loro, semplicemente dei palliativi volti a nascondere il fatto che il funzionamento del nostro sistema dipende da questa disciplina che tutti devono sopportare. Jean-Paul Sartre commentava così le loro posizioni in una lettera indirizzata al collettivo:

«Diventare persone normali è uno strappo doloroso per ogni singolo individuo – un affronto alla varietà di tutte le nostre biologie private.»

«La malattia [...] è l'unica forma di vita possibile nel capitalismo. In effetti, lo psichiatra, che dipende dal salario, è un malato come ognuno di noi. Le classi dominanti gli conferiscono semplicemente il potere di "curare" o di ricoverare. Curare – questo è evidente – non può essere inteso nel nostro sistema come l'eliminazione della malattia: serve esclusivamente a mantenere la capacità di andare a lavorare dove si rimane malati. Nella nostra società ci sono solo i guariti e i curati».

Il fuoco dell'attenzione passa, anche qui, dalla particolarità del caso individuale alla generalità della politica e della gestione della cosa pubblica. La mia diagnosi, ad esempio, non è più una questione solo mia, ma un fatto politico a pieno titolo: l'ispirazione a praticare un mondo diverso. Un mondo in cui punizioni, costrizioni e ortopedie fisiche o spirituali diventino semplicemente impensabili per tutti, non solo per coloro che ne vengono colpiti in maniera più evidente. Un invito a fare a meno del mondo per come l'abbiamo conosciuto finora. La mia diagnosi e la mia biografia mettono in crisi la normalità che mi – e soprattutto ci – è stata imposta, rendendo manifesto il torto che questo processo fa a tutti.

Un'intuizione che, fra l'altro, non ha colpito solo me nei miei giorni postdiagnostici. Testimone inatteso della potenza di tutto questo è certamente Robert Kennedy Jr, attuale segretario della Salute e dei Servizi umani degli Stati Uniti d'America. Nei giorni della mia diagnosi, Kennedy ha destato un certo scandalo con delle affermazioni che sembrano un sinistro controcanto alle mie conclusioni e sensazioni dopo la diagnosi.

Secondo Kennedy siamo nel pieno di una epidemia di autismo. Kennedy lo descrive come una vera e propria catastrofe naturale: «L'autismo distrugge famiglie, ma peggio ancora distrugge la nostra risorsa più grande: i bambini». Per il segretario l'autismo è una malattia che colpisce i bambini nell'età dello sviluppo. Sarebbe dovuto a una contaminazione, stando a lui: nell'ambiente aleggia una misteriosa tossina che rende la nostra gioventù autistica. Gli effetti, sempre secondo Kennedy, sono devastanti: «Questi sono bambini che non dovrebbero soffrire in questo modo. Questi sono bambini che erano perfettamente funzionanti e che sono regrediti a causa di un'esposizione tossica che li ha resi autistici quando avevano due anni. Sono bambini che non pagheranno mai le tasse, che non avranno mai un lavoro, non giocheranno mai a baseball, non scriveranno mai una poesia, non avranno mai un appuntamento romantico. Molti di loro non potranno andare in bagno senza essere assistiti». Insomma, sono bambini che non saranno mai normali.

E, in un certo senso, è bello dargli corda. Le diagnosi di autismo sono effettivamente in aumento e per alcuni, me compreso, queste diagnosi significano davvero un rifiuto o comunque una crisi della normalità. In alcuni casi – quelli più fortunati, in cui la diagnosi non è il prologo di una futura condanna, reclusione in cella, in camera o su un lettino d'ospedale – queste rivelazioni sono il momento di rottura che ti costringe a riappropriarti della tua biologia e rifiutare, per quanto possibile, quella marcia forzata

«La mia diagnosi e la mia biografia mettono in crisi la normalità che mi – e soprattutto ci – è stata imposta, rendendo manifesto il **torto** che questo processo fa a tutti.»

che costringe i corpi a comportarsi in un modo tanto meccanico quanto innaturale.

Ovviamente, il discorso di Kennedy è apertamente antiscientifico e mal cela sotto la veste della difesa del bene comune la volontà di sterminare coloro che escono dalla norma. Ma l'immagine di un'epidemia di divergenti un po' mi fa sognare. È la descrizione un po' pulp di una normalità sotto assedio, lì lì per crollare sotto il peso di tutti i nostri corpi fatti in modi tanto diversi e così sprezzanti delle ragioni di questo mondo in cui ci tocca vivere. Sembra l'inizio di un'utopia: un mondo pieno di persone pronte a vivere la propria esperienza appieno, sancendo davvero la fine della normalità.

Che fioriscano mille diagnosi, allora, e che per ognuno siano una rivelazione. E che tutti gli altri si uniscano agli insani, perversi, inadeguati: la normalità ferisce tutti.

Ovunque la normalità perde terreno, guadagniamo spazio noi.

«Le diagnosi di autismo sono effettivamente in aumento e per alcuni, me compreso, queste diagnosi significano davvero un rifiuto o comunque una **crisi della normalità**.»

Anna Lombardi

«Finalmente ho sconfitto la paura di non essere nessuno.»

«la Repubblica», 27 agosto 2025

Intervista al premio Pulitzer Percival Everett. Il concetto di zero, Martin Luther King, Spielberg e la sceneggiatura di *James*, Trump e la resistenza

«Un libro che non parla di niente, con protagonista nessuno. Lo ricordo vagamente: dimentico i miei libri subito dopo averli scritti. Il mio obiettivo è non sapere nulla e chi mi conosce sa che sono sulla buona strada.» Percival Everett – autore di quel *James* che misurandosi col genio di Mark Twain e coi dilemmi morali del razzismo ha fatto letteralmente impazzire l’America – Spielberg sta per farne un film – è andato dritto al cuore della questione con *Dottor No*. Il romanzo è stato pubblicato negli Stati Uniti nel 2023 (e intitolato come il romanzo di Ian Fleming che ispirò il primo film della saga di *007*, *Licenza di uccidere*) e ora approda in Italia [...] edito da La nave di Teseo. Protagonista è il matematico Wala Kitu (nome che combina la parola «niente» in tagalog e in swahili), professore di «nulla» all’università. I suoi studi attraggono il miliardario John Sill, la cui aspirazione è «diventare un cattivo di James Bond», sorta di vendetta per l’uccisione del padre, testimone scomodo dell’assassinio di Martin Luther King.

Altro che niente. In una manciata di pagine si passa dal concetto di zero all’assassinio di Martin Luther King con lo stile di una spy story. Praticamente dal nulla al tutto... Ho provato a pulire la mente affrontando uno dei nodi più arcani della nostra civiltà. Inizialmente il

concetto di zero esisteva solo nelle culture orientali: India, Cina, mondo arabo. Evocava una sorta di nulla primordiale, permettendo di svolgere pericolosi calcoli matematici. Dico pericolosi perché filosoficamente lo erano: lo zero ha una forza rivoluzionaria, capace di sconvolgere i fondamenti della logica. Invece, la cultura occidentale ha avuto a lungo paura dello zero, potenziale sovvertitore degli equilibri del mondo. Infatti, i greci avevano l’uno da cui derivava tutto. Mentre la cristianità temeva lo zero perché metteva in dubbio l’esistenza di Dio.

Il libro è sorprendente, ma meno complesso di come lo sta descrivendo... O no?

Amo la logica, la matematica, la filosofia. Ogni mio romanzo nasce dalla volontà di comprendere meglio un argomento che m’interessa. Cerco di esaurirlo con l’intreccio della trama. Ma quando finisco ho la netta sensazione di saperne meno di prima. Mi sento piacevolmente disilluso. Ho nuove domande e inizio a scrivere un’altra cosa. Lo faccio usando i mezzi narrativi che mi sembrano di volta in volta opportuni, cercandone ogni volta uno che vada oltre l’apparenza delle cose, la sequenzialità dei fatti. Questo libro affronta il nulla e il tutto: lo zero e l’assassinio di Martin Luther King perché odio le idee binarie. Vediamo le cose solo mettendole in

opposizione. Se tutto avesse lo stesso valore, non comprenderemmo cosa accade.

Col definirsi «nessuno», il protagonista sembra una sorta di Ulisse contemporaneo, sebbene navighi in tutt'altro mondo...

Scrivendo ancora non lo sapevo, ma il romanzo è stato preparatorio a *James* che è una sorta di Odissea nell'America schiavista. Ma io resisto alle etichette. Sogno da sempre di scrivere un romanzo astratto – qualsiasi cosa significhi perché ancora non lo so – e quello che sempre mi guida è che cosa è davvero reale.

A proposito di realtà: anche la University of Southern California dove lei insegna è nel mirino di Trump...

L'amministrazione prende sempre più di mira le università, per impedire alla gente di avere un luogo dove esprimere pensiero critico e indignazione. A Los Angeles, dove vivo, l'atmosfera è pesantissima. Ci ritroviamo agenti dell'Ice all'angolo della strada di casa. Abbiamo amici che hanno paura a uscire. L'America si sta trasformando in un grande Stato di polizia. Non è solo orribile, è anche imbarazzante.

La creatività resta una forma di resistenza?

Sicuramente. E cerco di insegnarlo ai miei studenti. È difficile motivarli in un'atmosfera così spaventosa. Ma dico loro – e anche a me stesso – che in momenti come questi possono nascere opere importanti. Picasso ha cambiato il mondo col suo sguardo su Guernica. Arte e cultura sono fonte di coraggio e stimolo. Finché c'è qualcosa che continua a farci pensare, nel mondo – anche lontano, anche se è qualcosa che non abbiamo mai visto di persona,

«La cultura occidentale ha avuto a lungo paura dello zero, potenziale sovvertitore degli equilibri del mondo.»

letto o ascoltato –, deve darci fiducia nel fatto che una resistenza è sempre possibile.

Ha appena finito un nuovo libro. Parla di quest'epoca particolare?

In qualche modo sì, ma, a modo mio. Nel frattempo, sto finendo la sceneggiatura di *James*, le cui riprese inizieranno nel 2026. Un lavoro noioso, perché, anziché inventare un nuovo mondo come accade quando scrivo un romanzo, devo rendere tridimensionale ogni sfumatura. Tutto va esplicitato. Non mi lamento, ma è meno divertente mettere tutto sotto controllo.

Che cosa farebbe Dottor No in questa situazione?

Niente.



Antonio Spadaro

Tutto è connesso. A dieci anni dalla «Laudato si»

«d», 30 agosto 2025

L'enciclica di papa Francesco è più attuale che mai: molto più di un appello, è una proposta di vita e comprensione di un mondo interdipendente

Realizzato nel 1914, *Quadro con tre macchie* di Vasilij Kandinskij accoglie i visitatori all'ingresso della mostra Terrafilia, in corso al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid [...]. L'opera, parte della collezione permanente, appare come una soglia viva e simbolica: un cosmo astratto di forme fluttuanti e colori vibranti che evoca una forza spirituale e vitale. Kandinskij non cerca di rappresentare il reale, ma di penetrarlo, di captarne l'anima, come se la pittura potesse diventare strumento per sintonizzarsi con la trama sottile che tiene insieme materia e spirito. Ammirando Kandinskij, si comprende l'intuizione che anima *Laudato si*, l'enciclica di papa Francesco di cui si celebra il decennale. Bergoglio ha tentato di oltrepassare le superfici del mondo contemporaneo per coglierne le forze invisibili, le connessioni dimenticate, le relazioni tradite.

È un testo sull'ambiente? E molto di più: è una chiave di lettura globale, una visione del reale fondata su una consapevolezza spirituale e politica – oggi più urgente che mai – che ritorna come un ritornello: «Tutto è connesso». Non è uno slogan, ma un cambio di paradigma. Nulla esiste in isolamento: ogni gesto umano, ogni scelta economica, ogni innovazione tecnica fa parte di una rete. Bergoglio vede il mondo come un tessuto di fili che si intrecciano e costruiscono legami. Se non si è legati non si è vivi. Se non si è legati

si è strappati dal tessuto del mondo. Credo sia proprio l'immagine del tessuto il sottotesto dell'enciclica. Leggendolo ci riconosciamo ungarettianamente «docile fibra dell'universo». Il vivente è tale perché è in grado di legare e legarsi, di tenere insieme i fili. E il legame sprigiona il desiderio e l'istinto di custodire, allevare, addomesticare nel senso che dà *Il piccolo principe*: fare con l'altro una casa, appartenersi. Se non si ha la percezione di vivere in una «casa comune» non si riuscirà a comprendere la realtà, a darle un senso, che è sempre olistico: tiene tutto insieme, fa del «tutto» una casa. Il linguaggio delle scienze, della biologia è importante, sì, ma serve qualcosa di più: servono parole che non siano semplicemente analitiche, e che diano il senso di ciò che è vivente: un linguaggio che colleghi la vita animale con l'essenza dell'umano. La poesia, allora, che ha da sempre offerto una grammatica per tornare a una relazione non predatoria con il mondo naturale: la montagna di Wordsworth, la foresta di Hölderlin, il mare di Leopardi non sono solo paesaggi, ma esperienze esistenziali.

Francesco scrivendo il documento gemello *Querida Amazonia*, cede la parola pontificia a diciassette poeti, perlopiù indigeni, per lanciare un messaggio urgente che il Santo di Assisi ha espresso in forma di Cantico, appunto: «Ogni volta che Francesco guardava il sole, la luna, gli animali più piccoli, la sua

reazione era cantare, coinvolgendo nella sua lode tutte le altre creature. Egli entrava in comunicazione con tutto il creato, e predicava persino ai fiori e li invitava a lodare e amare Iddio, come essere dotati di ragione. Chi capisce il mondo? Chi sa parlare e predicare ai fiori. Dentro questo linguaggio troviamo una fraternità radicale che mostra il fatto che “tutte le cose hanno un’origine comune”. Siamo lontani dalle figure dell’uomo e della donna come consumatori e sfruttatori.

Se l’essere umano si dichiara autonomo dalla realtà e si costituisce dominatore assoluto, la stessa base della sua esistenza si sgretola. Se invece ci sentiamo intimamente uniti a tutto ciò che esiste, la sobrietà e la cura scaturiscono in maniera spontanea. E così pure l’attenzione a preservare gli habitat naturali delle diverse specie animali, soprattutto quelle minacciate di estinzione. Tutte le specie viventi «formano una rete che non finiamo mai di riconoscere e comprendere», scrive Francesco, e sappiamo che «buona parte della nostra informazione genetica è condivisa con molti esseri viventi». Bisogna sempre pensare avendo una visione ampia della realtà. Non solo: è necessario comprendere che ogni cultura genera un modo di comprendere il mondo che gli è proprio: lui ha fatto riferimento privilegiato alle cosmogonie amazzoniche, ad esempio. In *Querida Amazonia*, Francesco ha riconosciuto una sapienza radicata nella terra, che restituisce profondità alla relazione tra esseri umani e ambiente. Qui la natura non è risorsa, ma soggetto vivente. Gli alberi, i fiumi, le montagne: tutto ha voce. Leggendo alcuni suoi passaggi si formano nella mente le immagini di Salgado. Anche la tecnica rientra pienamente in questa visione: non basta interpretarla come minaccia e strumento di dominio. Le riflessioni più avanzate sull’intelligenza artificiale risuonano con *Laudato si*, che contiene una chiave importante per comprenderla.

L’Ai, le reti neurali, gli algoritmi, non sono strumenti neutri, ma ambienti che ci plasmano, parte della nostra relazione e connessione con la realtà. L’intelligenza artificiale va interpretata in modo «ecologico», come parte delle nostre connessioni. Non basta chiederci come «usarla»: dobbiamo domandarci come viverci dentro, senza perdere l’umano. Alcune filosofie asiatiche, come il taoismo, ci offrono prospettive preziose, ponendo l’esigenza di riformulare la tecnologia, affinché sia in armonia con il mondo. Il filosofo Yuk Hui, con la sua «cosmotecnica», propone allora di recuperare cosmologie dimenticate per immaginare una tecnica in accordo con il *Tian*, il Cielo. È una intuizione gemella a quella di Francesco: la crisi ecologica richiede una nuova alleanza tra sapere, spiritualità e responsabilità. Se «tutto è connesso», allora non si può pensare di intervenire in un ambito – per esempio sviluppare un algoritmo – senza considerare le sue ripercussioni sul lavoro umano, sulle relazioni sociali, sul clima, sulla democrazia. Questo sguardo olistico manca spesso nel dibattito sull’Ai, che tende a settorializzare i problemi: etica, sicurezza, produttività... Il tempo che viviamo ci ha costretto a riconoscere, anche drammaticamente, l’interdipendenza. La pandemia lo ha reso evidente: nessuno si salva da solo. Ma il rischio è che questa consapevolezza evapori. Per questo *Laudato si*, dieci anni dopo, è più attuale che mai. Non è solo un appello ecologico: è una proposta di vita e di comprensione del mondo che è la nostra casa comune. Il vero nodo, oggi, è quello della relazione. Le crisi – ambientali, sociali, culturali, digitali – sono manifestazioni di un’unica frattura: quella tra noi e ciò che ci circonda. *Laudato si* ha quindi anticipato il bisogno di una nuova filosofia della connessione radicale. È un invito a ricostruire l’unità tra ciò che abbiamo separato: economia e giustizia, tecnica e spiritualità, natura e cultura.

«Le crisi sono manifestazioni di un’unica **frattura**: quella tra noi e ciò che ci circonda.»

Giulio D'Antona

«*La mia America spaventata.*»

«La Stampa», 31 agosto 2025

Intervista a Jonathan Franzen che vede il presidente degli Stati Uniti come «l'apoteosi del technoconsumismo che lo ha trasformato in un genio maligno»

Il romanziere Jonathan Franzen non ha mai fatto mistero della sua preoccupazione per il dilagare dell'importanza che i social media, l'intelligenza artificiale e, in generale, le nuove tecnologie, hanno assunto nelle vite di ogni singolo abitante del pianeta. Le ha viste nascere e crescere, ne ha saggiato la capacità, se ne è tenuto alla larga quando Twitter sembrava essere la piattaforma democratica globale, veicolo di informazione libera, di cui si sentiva il bisogno. E poi ne è stato travolto quando le voci del mondo hanno cominciato a passare attraverso i social e uscirne amplificate e distorte come i vagiti di un dio plurimo emerso dalla mente di H.P. Lovecraft. «Lì c'è il male» ha dichiarato nel 2013 nel corso di un famoso dibattito pubblico con il collega Salman Rushdie, che invece sosteneva i benefici del social. «E presto questo male sfocerà anche nel mondo reale.»

Quando, dai confini della Silicon Valley dove vive, ha visto il potere dei magnati della tecnologia crescere e affermarsi, ingigantire i propri capitali, la propria influenza politica e il proprio ego di pari passo, li ha visti prendere decisioni per centinaia di altri, veicolare messaggi etici e sociali, convincere le masse e, infine, entrare alla Casa Bianca da vincitori, ha capito che la sua profezia si era avverata. Non essendo il tipo che gongola delle disgrazie, però, ne

ha tratto un pensiero critico e ha messo la propria perspicacia al servizio della società. Insomma, si è trasformato in un osservatore.

Ora, che Donald Trump – il presidente che più di chiunque altro ha approfittato dei vantaggi della comunicazione social – sembra aver mollato gli ormeggi e abbandonato qualunque riserva, l'osservatore Franzen sta collegando i punti e tracciando un grafico discendente dell'andamento del suo paese e del resto del mondo.

La situazione sta peggiorando?

Per quanto riguarda Trump in sé, no. Sta peggiorando il sistema nel quale siamo immersi, che giorno dopo giorno diventa sempre più assoggettato e tollerante – non nel senso che accetta, ma che non problematizza – alla deriva tecnocratica che stiamo vivendo.

Però Trump sta prendendo la via del totalitarismo, no?

Con la sua connotazione di controllo totale e l'impossibilità di resistenza, il termine «totalitario» si applica meglio alla Silicon Valley, che ora detta le regole della vita di quasi tutti e l'agenda di qualsiasi governo nazionale attuale al di fuori della Corea del Nord. Direi che Donald Trump è semplicemente la conseguenza politica, il logico prodotto finale, del totalitarismo tecnologico.

In che modo?

Deve la sua elezione nel 2016 alla sua padronanza della barbarie di Twitter, per cui si è praticamente inventato un linguaggio peggiore di quello di qualsiasi disturbatore della rete, mutuato dalla sua completa mancanza di tatto e di dignità umana al di fuori dei social media, e ne ha tratto una forma di propaganda inedita al web ma molto chiara alla storia. Forse si è avvalso anche dell'interferenza degli hacker russi, e la sua connivenza con Elon Musk ha contribuito a influenzare le elezioni del 2024. Questi fatti, che ormai sono talmente noti che quasi non ci pensiamo più, per me sono il seme delle conseguenze che adesso ci stupiamo di avere di fronte.

Però poi la propaganda web si è incarnata in qualcosa di molto più tangibile: c'è l'esercito in strada. Adesso?

Trump ha indubbiamente ambizioni dittatoriali, ne ha sempre avute. Il suo dispiegamento di truppe, che richiama in maniera sinistra la peggiore letteratura ucronica, in patria e all'estero, però, è di nuovo uno spettacolo e una provocazione che la tecnosfera premia. Sta giocando con i timori degli Stati repubblicani riguardo alla criminalità urbana e agli immigrati dalla pelle scura – ribadendoli costantemente perché rimangano vivi e vegeti nella mente delle persone – mentre cerca di provocare reazioni come quelle che hanno reso i progressisti impopolari in America: violente proteste di piazza, una retorica che sembra simpatizzare con i criminali e condonare quelli che lui definisce crimini capitali. Ha rispolverato la pena di morte tanto per non farsi mancare niente. E lo fa, di nuovo, attraverso la propaganda diretta.

Cioè i social media?

Il vettore più potente, veloce ed efficiente che qualsiasi tipo di allarmismo abbia mai visto nella storia.

Quindi non andiamo verso una vera dittatura?

Un vero totalitarismo governativo è praticamente impossibile da realizzare in un paese in cui i singoli

Stati hanno ancora così tanto potere. Sono molto meno preoccupato dalle parate militari e dalle fesserie che ripete a macchinetta che dall'avanzata della tecnologia e dal nichilismo che essa alimenta, dalla demolizione della verità, dall'ascesa dello spettacolo e della provocazione.

Che nelle mani di Trump, intende, è fuori controllo?

Trump ha sempre desiderato attenzione, è l'unico motivo per il quale si è candidato è sempre stato il suo unico obiettivo, anche prima della politica. La sua ambizione dominante potrebbe essere riassunta nel desiderio di catturare l'attenzione di tutti, in ogni momento. Nella tecnosfera, in cui la merce chiave è l'attenzione dell'utente, si è trovato a casa. Ora, avendo meno controlli perché ha ottenuto un riconoscimento pubblico, si è liberato delle inibizioni. La sua retorica crescente e il suo comportamento sempre più impulsivo ricordano un tossicodipendente che deve continuare ad aumentare il dosaggio per ottenere l'effetto desiderato. Ogni giorno dice o fa qualcosa di folle, e questo mette i sostenitori del buon governo in una posizione difficile, perché il buon governo è quasi invisibile: la posta viene consegnata in tempo, i poveri e i malati sono ben curati, le merci circolano liberamente attraverso i confini, i trattati vengono rispettati. Queste cose sono progettate per passare inosservate. Trump no, è progettato per essere visto. Applicando la logica della tecnologia alla politica, ha reso praticamente impossibile difendere il buon governo senza impegnarsi in un gioco al quale lui gioca meglio.

È meno forte tecnicamente e quindi, secondo lei, induce gli altri a sbagliare?

Come nel tennis, esatto. Solo che lui ha in realtà poca contezza, e perlopiù istintiva, di cosa stia

«Trump ha indubbiamente **ambizioni dittatoriali**, ne ha sempre avute.»

funzionando e cosa non stia funzionando nella sua comunicazione. Cioè: se anche la sua formula comunicativa gli facesse perdere consensi – e in una certa percentuale lo fa – lui andrebbe avanti comunque perché, nutrito dall’arroganza dell’ignoranza e protetto da chi lo alimenta per mantenere la tecnologia funzionante, non se ne accorge.

Si potrebbe battere giocando al suo gioco?

Si potrebbe. Ma bisognerebbe giocare più sporco di lui in un sistema che premia solamente il gioco sporco e le falsità. Non so quanto ci guadagneremo in termini di governo.

Non esiste una possibile opposizione razionale e ragionevole?

Sono la persona sbagliata a cui chiedere perché vedo Trump più come l’apoteosi del tecnocostume, che lo ha trasformato in un genio maligno, che come l’incarnazione di una politica coerente. Ed è troppo

tardi per annullare ciò che la tecnologia ha creato. Esistono battaglie concrete e fattuali che possono essere combattute a livello statale per garantire elezioni eque nel 2026, ed è possibile che la crudeltà, la corruzione e l’incompetenza del regime di Trump si traducano in una reazione elettorale negativa. Potrei anche dire di desiderare una schiera di candidati democratici che abbiano una migliore percezione dello stato d’animo del paese e non assecondino le provocazioni di Trump, ad esempio difendendo gli studenti e gli atleti transgender. Ma il paese è in preda a un profondo nichilismo e non vedo davvero come possa andare a finire.

Crede che Trump potrebbe cancellare davvero le elezioni del 2026?

Potrebbe. Ma sarebbe come accendere una miccia che non credo nemmeno lui abbia davvero le forze di alimentare fino all’esplosione. Forse sarebbe la soluzione per uscire dall’incanto.



Cristina Taglietti

Tutti i fantasmi dell'Argentina

«la Lettura», 31 agosto 2025

Intervista a Mariana Enriquez alla vigilia dell'uscita della sua nuova raccolta di racconti. La memoria come questione politica, i fantasmi di carne dell'Argentina

L'horror di Mariana Enriquez, una delle voci più originali della narrativa sudamericana contemporanea, si è accomodato da anni nell'Argentina post dittatura, in uno scenario urbano che porta impresso il marchio a fuoco della violenza, dell'emarginazione, della disuguaglianza. L'orrore, per questa scrittrice capace di strutturare romanzi dalla lunga tenuta come *La nostra parte di notte*, e racconti dalla misura aurea come quelli raccolti in *Le cose che abbiamo perso nel fuoco*, *I pericoli di fumare a letto* e ora *Un luogo soleggiato per gente ombrosa*, in uscita da Marsilio, diventa metafora di un sentire collettivo. L'incertezza che domina la natura degli eventi, sospesi tra concretezza e soprannaturale, prende il lettore all'amo, lasciandolo sospeso in un limbo di follia, superstizione o realtà.

In questo nuovo libro il lettore può incontrare, nella periferia compresa tra casermoni e baraccopoli dove i ragazzi vendono pasta di coca sulle scale e a volte si sparano, la donna che accudisce i fantasmi dei morti: quello della madre finita da una malattia che la faceva urlare di dolore; delle tre adolescenti uccise da un'auto in corsa mentre tornavano da una festa; di un ladro colto in flagrante e giustiziato dal padrone di casa; di un ragazzo in fuga da un rapimento a cui nessuno ha aperto la porta quando chiedeva aiuto. In un altro racconto ci sono bambini

che giocano in una vecchia fabbrica di frigoriferi e, per sfida, chiudono dentro uno di loro. C'è la storia sensuale e conturbante di Julie, visitata da fantasmi con cui felicemente si accoppia, e ci sono i volontari che distribuiscono cibo nei quartieri poveri, perseguitati da bambini spaventosi dagli occhi neri. Ci sono quartieri degradati, case maledette, cimiteri, spazi urbani corrotti dove il male non è nascosto, ma è visibile e quotidiano. Un realismo sporco reso vibrante da una scrittura che non teme l'eccesso e il disturbante. Mariana Enriquez ne parla a «la Lettura» dall'Australia [...].

Il titolo del libro, «Un luogo soleggiato per gente ombrosa», racchiude un paradosso che attraversa le storie – la dicotomia tra sole e ombra...

È una citazione di W.S. Maugham sulla Costa azzurra francese, ma non è direttamente correlata all'uso che lui ne ha fatto. Da un lato è il contrasto tra luce e ombra. Dall'altro riguarda lo scrivere horror dall'America Latina e in spagnolo, un territorio e una lingua che di solito non vengono associati al genere, fortemente influenzato dalla supremazia anglosassone. Con il passare degli anni mi sono resa conto che nei miei libri le atmosfere sono estive, calde, di grandi città sotto il sole: ho visto la neve poche volte nella mia vita!



© Ap

I racconti emergono dalla realtà quotidiana: frammenti di storia argentina che ritornano sotto forma di ossessioni o presenze, notizie di cronaca come quella di Elisa che annega nella cisterna di un hotel, luoghi simbolici come i campi di concentramento. L'uso del soprannaturale per parlare della realtà la rende ancora più spaventosa?

Non lo so, ma so che le conferisce un altro rilievo. Nel quotidiano dobbiamo adattarci all'orrore, renderlo naturale, altrimenti la vita è impossibile. Nessuno può pensare al carico storico di violenza e orrore che grava su ogni angolo di una città. Non è nemmeno possibile rimanere paralizzati di fronte a ogni evento terrificante: un crimine, una guerra, l'abbandono, la crudeltà. La narrativa horror, sin dalla nascita, aiuta a vedere quelle correnti represses, quei traumi, quei fantasmi. Infatti un fantasma è qualcosa che è già accaduto ma continua a verificarsi nel presente, come un trauma sociale o personale. È

lo stesso meccanismo. L'orrore soprannaturale denatura il reale e lo riporta al suo stato primario e crudo, ma nello spazio sicuro della finzione, in modo che possiamo rifletterci sopra.

La violenza sociale, le famiglie disfunzionali, l'emarginazione sono temi ricorrenti nei suoi libri. E le donne, spesso vittime del patriarcato, hanno un ruolo centrale... Sì, perché conosco ciò che accade a me e alle altre donne con cui parlo, che leggo, con cui condivido la vita. Ma anche se hanno un ruolo importante, non cerco di renderle centrali. Mi interessa trascendere la questione di genere e affrontare i temi da una prospettiva più ampia. Coloro che sono morti o scomparsi chiedono costantemente di essere visti.

Per questo i suoi fantasmi hanno una consistenza molto carnale?

L'idea del fantasma come essere trasparente, etereo, è molto recente ed è legata al cinema. Quando si approfondisce un po', il fantasma appare in molte forme. Come un'ombra, come corpi animati, o morti viventi, i revenant, che nella cultura pop sono diventati zombie. Coloro che tornano dalla morte hanno spesso un aspetto di carne e ossa. Quando penso al fantasma come memoria, come storia, come trauma, non lo penso etereo, difficile da catturare, ma concreto e molto presente. È l'immagine metaforica del fantasma che mi interessa di più, quella che si distingue a malapena dal vivo: qualcosa del passato che incide sul futuro, che esiste anche nel futuro, anche se tecnicamente non è più vivo.

Molte storie trattano di corpi femminili deteriorati, mutati, violati. Nel racconto «Metamorfosi», per esempio, la protagonista è così ossessionata dal fibroma che le hanno tolto da decidere di reimpiantarli.

Il corpo è incredibilmente mutevole e, naturalmente, lo diamo per scontato perché è normale, è la vita. Ma è un processo meraviglioso e spaventoso, e mi piace pensarlo in modo iperbolico dal punto di vista del genere. Nell'horror e nel fantasy, la denormalizzazione e la denaturalizzazione del quotidiano sono centrali per il processo narrativo, e in questo senso le anomalie del corpo ci aiutano a pensare a noi stessi come agli esseri strani che siamo. Il corpo è qualcosa che non possiamo controllare. Possiamo provarci, ora c'è una lotta permanente tra mente e corpo, un tentativo di domarlo con la scienza, con integratori, con la meditazione, con la visualizzazione, ma il corpo è ribelle e va verso la morte. Qualsiasi sforzo per fermare questo passo verso la morte, questo essere fantasma futuro, implica sforzi enormi, finora futuri, e in cui paradossalmente ci lasciamo la vita, come se vivere in un corpo fosse una lotta contro il suo fantasma. Lottiamo contro rughe fantasma, contro il cancro fantasma eccetera. L'ansia del corpo in un corpo di donna è un tema che mi interessa e su cui lavoro perché è il mio corpo, e perché il corpo della donna ha caratteristiche, date dal suo enorme

potere e dalla sua fragilità, che sono appassionanti per pensare processi, attacchi, violenze.

La memoria è una forma di resistenza?

In Argentina la memoria è una questione politica, a volte opprimente. Non solo in relazione alle dittature, ma anche alla violenza economica e istituzionale. I desaparecidos, infatti, al di là della loro realtà storica, sono un simbolo, una domanda. La domanda su dove siano quei corpi è un interrogativo al potere, un'interpellanza. La loro sorte è sconosciuta perché il potere militare, in un patto di silenzio che non ha mai rotto, non ha fornito informazioni sulla loro sorte, tranne nel caso di un militare che ha parlato dei voli della morte, cioè dei prigionieri gettati dagli aerei nel fiume. Ma le politiche della memoria possono anche paralizzare perché è la presenza del passato nel presente. In questo senso la memoria funziona come un revenant, il ritorno di ciò che non è morto, del fantasmatico.

La politica argentina, a cominciare dal presidente Javier Milei, potrebbe fornire ottimo materiale narrativo. Non è mai stata tentata di utilizzarlo?

Non direttamente, credo di usare le loro politiche come cornice delle diverse circostanze complesse che vivono i miei personaggi, ma non mi interessa usarli direttamente, anche se riconosco che sarebbero ottimi personaggi.

A proposito di Milei, come lo giudica dal punto di vista politico?

Milei è un economista libertario e personalmente non credo che le sue idee teoriche siano adeguate per un paese come l'Argentina che ha bisogno della presenza dello Stato, al di là della corruzione e dei problemi del sistema politico, che non nego. Trovo riprovevole il suo stile aggressivo: ci sono molti leader con questo stile populista e spavaldo che contribuisce a rendere ancora più teso il clima sociale e a creare nemici dove non dovrebbero esserci. È eccentrico, e questo attira l'attenzione, ma è la cosa che mi preoccupa meno. Mi preoccupano le sue politiche

economiche, il modo in cui inquina il dibattito pubblico e attacca giornalisti e artisti – come Trump, come tanti altri – e allo stesso tempo l'economia continua a non aiutare le persone strutturalmente povere o in stallo da decenni. I tagli ai sussidi per i disabili che il suo partito sta cercando di attuare negli ultimi mesi sono un esempio di tagli a chi ne ha bisogno.

La letteratura può ancora influenzare il discorso pubblico?

Non credo che possa farlo, in Argentina o altrove: ci sono troppe voci pubbliche e la letteratura non è tra quelle che si ascoltano di più. In generale, credo che l'arte non influenzi il dibattito pubblico e, se lo fa, è un processo molto lento, quasi invisibile in tempi di immediatezza. Ma l'arte non deve impegnarsi in modo diretto o letterale, perché l'arte è domanda, dubbio, interrogativo. La certezza è letale per l'arte, la rende irrilevante.

Come decide se una storia può diventare un romanzo o un racconto breve?

Quando immagino un racconto, mi vengono in mente l'idea, i personaggi e il finale. Nasce da un'immagine o da una situazione. Un romanzo riguarda i personaggi. È così che si distingue: se penso molto a una situazione, è un racconto. Se mi vengono in mente dei personaggi, è un romanzo.

La letteratura argentina ha una grande tradizione di racconti brevi, da Jorge Luis Borges a Julio Cortázar. Che rapporto ha con questi maestri?

Borges e Cortázar sono stati tra le mie prime letture in generale, perché sono letture scolastiche. È una fortuna averli, sono una porta verso il fantastico, autori di genere che superano il genere, pionieri di ciò che oggi chiamiamo fantastico «letterario»: lo facevano senza pensare a queste categorie, da grandi lettori di Edgar Allan Poe e Henry James. In America Latina il racconto è un genere potente quanto il romanzo, anche se non è così chiaro quando si pensa alla nostra letteratura dall'esterno, forse per l'enorme presenza del realismo

magico. Rulfo è stato un grande narratore. Silvina Ocampo è fondamentale per me, come Felisberto Hernández, il grande narratore uruguayano, o Horacio Quiroga, pioniere dell'horror. Ce ne sono molti che sono poco conosciuti ma straordinari, come Julio Ramón Ribeyro del Perù. Inoltre quasi tutti i grandi romanzieri erano anche grandi narratori di racconti, come Clarice Lispector o Juan Carlos Onetti.

Stephen King è un nome che viene spesso accostato al suo, anche se ci sono molte differenze tra voi. Ha influenzato il suo modo di scrivere?

Moltissimo. King mi ha fatto capire quando ero molto piccola che tipo di horror volevo scrivere, incorporando la politica e il sociale. *Carrie* è un romanzo sul bullismo, il fanatismo religioso e una strage scolastica. *Shining* è un romanzo sulla violenza familiare. *It* è sull'abuso sui minori e l'omofobia. *La zona morta* sulla violenza politica. Potrei continuare. Lo leggo come uno scrittore sociale nordamericano che sceglie il genere horror.

Lei è anche esperta di musica e lavora nel giornalismo culturale. Che materiale la nutre quando scrive?

Il giornalismo culturale mi mantiene curiosa, aggiornata e attenta a ciò che viene prodotto, cosa che trovo molto importante. Quando scrivo, mi nutro soprattutto di musica e arti plastiche. La musica da sempre: scrivo con le cuffie, mi aiutano a entrare nella «zona» della scrittura, e quello che ascolto è molto vario, dal folklore argentino al black metal o Lana del Rey o il rock britannico. Le arti plastiche sono diventate inaspettatamente fondamentali ultimamente: trovo molte immagini per le mie fiction e molti spunti, anche nella vita degli artisti. Sono ossessionata dalle donne surrealiste, dal simbolismo, dall'espressionismo... ma ogni settimana scopro una nuova passione.

A cosa sta lavorando?

Principalmente a un romanzo. Non posso dire molto di più, perché è iniziato in modo puntuale e si è trasformato così tanto che mi vergogno a leggere ciò che avevo anticipato all'inizio del lavoro.

Esordienti/confermari

a cura di Lavinia Bleve



Non cercate il nome di Archistein nelle enciclopedie, non cercatelo nei trattati! Egli è uno di quei modesti saggi, che non si sono fatta alcuna pubblicità. Sarebbe sfuggito anche alla mia solerzia, se un giorno a Leningrado, esaminando vecchi documenti, non avessi avuto la ventura di porre le mani su una pagina manoscritta. Era sbiadita; in calce poche righe con una diversa calligrafia avvertivano che quella dissertazione era stata affidata dall'autore a un ufficiale dell'armata Suvorov nel suo passaggio da Basilea. Ma il mio occhio esperto si posò su una frase del testo, l'unica decifrabile e rimasi colpito, anzi scosso. Erano poche parole, apparentemente sibilline, ma rivelatrici di una sapienza incommensurabile. Ripetei l'aforisma forse cento volte quel giorno, assaporandolo: «da una piccola cosa acquisterai cognizione dell'intero mondo». Molte volte lo riporterò nelle pagine seguenti; certamente mi sarà presente nella memoria fino all'ultimo istante e lo pronuncierò sul letto di morte come estremo commiato.

Mi impegnai di scoprire tutto quanto fosse rimasto di Archistein, il misterioso autore, vagheggiando il panegirico che avrei composto, del quale potevo anticipare il titolo: «Archistein restituito». In attesa di documenti mi abbandonavo alla fantasia. Lo raffiguravo come uomo dalla vita esemplare, di carattere mite, con una lunga barba bianca e lo sguardo penetrante, ma sereno; schivo d'ogni onore, modesto nonostante la sua scienza, di poche parole, quando interloquiva pronunciava sentenze incisive.

Lo sporco racconta le avventure di uno studioso che, girando il mondo alla ricerca di vecchi manoscritti di autori poco conosciuti – «Non amo gli autori che, pontificando dal podio della loro fama, ci impongono arrogantemente di studiarli, di meditarli, di interpretarli, per penetrare i prodigi del loro alto intelletto. Si direbbe che invece di ringraziare, vogliono umiliare chi dà loro credito» –, arriva a Basilea da Leningrado per trovare quello di Archistein: medico, filosofo e studioso di Archimede, «egli sosteneva che la medicina

non può prescindere dalle armoniose figure della geometria, specie quando bisogna amputare arti cancrenosi e tagliare ascessi»; li scopre dal custode della biblioteca che è necessario un permesso del municipio, difficilissimo da ottenere per uno straniero, e Giuseppe Vaccarino comincia così la narrazione delle divertenti disgrazie che capiteranno al suo protagonista che non considera mai l'ipotesi di arrendersi, sempre convinto che sia preferibile perdere l'onore piuttosto che un manoscritto da leggere. Lo studioso vaga per la città fino a notte aiutandosi con una torcia per leggere i nomi delle strade – «Basilea è una città virtuosa. Già alle dieci di sera circolavano pochissimi passanti», «Alle undici non si vedeva assolutamente nessuno e il silenzio era totale» – e il rumore delle sue calzature – «Io calzavo scarpe piuttosto pesanti, adatte al clima rigido di Leningrado, che producevano un fastidioso scricchiolio» – disturba gli abitanti – «Si direbbe che i cittadini di Basilea abbiano il sonno leggerissimo e siano dei nevrastenici. Le mie scarpe erano rumorose, ne convengo, ma in nessun'altra città avrebbero provocato reazioni del genere» – che allertano la polizia; il protagonista viene fermato e costretto a passare la notte in gendarmeria – «Basilea è una città così tranquilla che di notte la sua questura è chiusa» – dove riesce ad accedere agli «scaffali rigurgitanti di documenti»: «Si trattava di manoscritti, cioè del mio pane quotidiano, sebbene di una specie deteriore» – e a trovare un documento redatto da un fantomatico «Comitato per la difesa della virtù» che segnala alla polizia le «balzane teorie, contrarie alla nostra confessione» del filosofo chirurgo:

«In particolare modo questo Comitato si fa portavoce del generale malcontento dei cittadini contro il predetto Archistein per avere costui asserito pubblicamente che nessuno ha mai visto e toccato lo sporco, poiché esso si intende solo con la mente. Tale assurda affermazione suona come grave offesa ai patri costumi e alle civili usanze, essendo lo sporco presente oltre che sui corpi anche entro le anime irreligiose. Anzi è da supporre che appunto a tale specie faccia riferimento il predetto dottore con blasfemici intendimenti. Si raccomanda perciò a codesta gendarmeria di confiscare e dare alle fiamme gli scritti dell'Archistein, nonché di colpire la sua indegna persona con il rigore della legge.»

Seguiva la risposta della gendarmeria al Comitato, dalla quale risultava che Archistein non era stato trovato perché, subodorando il pericolo, si era eclissato il giorno prima, portando con sé una grossa valigia.

Lo sporco diventa ossessione per il protagonista al pari della frase «Da una piccola cosa acquisterai cognizione dell'intero mondo!» che aveva dato inizio alle ricerche del manoscritto del medico – «Senza dubbio egli aveva analizzato come si passa ai vari continenti del sapere partendo dal concetto di sporco» – e il lettore legge la precisione della scrittura leggera con cui Vaccarino imbastisce teorie sempre assolutamente credibili: se Frau Schmidt, titolare della pensione Svizzera Linda, consiglia allo studioso di pulirsi le scarpe sul tappeto perché per lei «Lo sporco è per terra» commette un errore «perfettamente spiegabile: Lei inconsapevolmente prendeva innanzitutto lo sporco per ciò che effettivamente è, cioè un'entità mentale, con la conseguenza di poter attribuire allo zerbino di essere incorruttibile, ma poi erroneamente ne faceva una cosa sensibile e perciò gli attribuiva addirittura un luogo, appunto il "per terra", considerato infimo» e se lo offende chiamandolo «Porco! Sporcaccione!» per aver portato una donna nella sua camera, il protagonista riflette:

Il porco è una bestia che viene attratta da rifiuti, brodaglie, fanghiglia, cioè da cose a cui tradizionalmente si attribuisce di essere sporche. Che etimologicamente la parola «sporco» sia legata con

«porco»? Se così fosse, la «s» iniziale starebbe a indicare che da qualcosa di materiale si è ricavato alquanto di mentale

e «Si direbbe che, pur avendo carattere mentale, lo sporco sporca, cioè ad esso si attribuisce una natura dinamica»; se la ragazza del municipio lo sgrida perché «Ha sporcato la mia stanza di fango!» è perché ritiene lo sporco «una cosa fisica» – «Non le ho sporcato la stanza! Ho introdotto solo un po' di fango. Sappia che lo sporco non si vede!» –; se il farmacista si dichiara il più esperto analizzatore di macchie – «Io ho differenziato e classificato trentatré specie fondamentali di macchie e trentuno di esse sono perfettamente in grado di toglierle», «Sappia che quella delle macchie è una vera e propria scienza!» – è perché non si accorge che «esse sono cose fisiche da non confondersi con lo sporco»; se il commerciante Riefert dichiara che «Il concime non sporca, è l'oro dei campi, la fonte di ogni ricchezza» è perché così «perde l'attribuzione dello sporco. Cambia persino di nome. Nessuno si sognerebbe di chiamarlo sterco. I principi di Archistein ricevevano una nuova luminosa conferma. Se infatti lo sporco fosse qualcosa che si vede o si tocca, dovunque posto, comunque confezionato, non potrebbe giammai perdere le sue intrinseche proprietà»; se il medico sostiene «la crociata contro lo sporco» è perché «egli confondeva lo sporco con l'infecto» e crede «che lo sporco sta all'origine di tutti i malanni, perché costituisce l'ambiente ideale per la moltiplicazione dei microbi»; se il pastore predica che «I cristiani agognano alle entità divine: al bene, al giusto, al vero, al bello, al pulito; i miscredenti e i liberi pensatori invece alle diaboliche, cioè al male, al cattivo, al falso, al brutto, allo sporco» è perché «Tu non devi pensare! Devi solo credere!» altrimenti «Il giorno del Giudizio sprofonderai per sempre, nell'inferno, guazzando in una sozzura innominabile, infinitamente più schifosa di qualsiasi specie nota a noi uomini. Il pulito assurgerà invece alla gloria dei cieli e sarà santificato».

La povera voce narrante è bastonata da ogni abitante di Basilea e nessuno è più disposto a offrirle ospitalità – si riduce a dormire nel pollaio di un contadino e, anziché disperarsi, si impegna al ragionamento sullo sporco osservando le gallinelle: «gli animali non hanno il senso dello sporco! Arrivano al punto di lasciare cadere gli escrementi nella stessa ciotola in cui mangiano. Probabilmente intuiscono che sono solo il residuo della digestione, qualcosa di inutile, ma non certo di spiacevole e di dannoso. Forse anche l'uomo primitivo si comportava in questo modo, cosicché si può supporre che la nostra civiltà sotto questo profilo abbia fatto un deciso passo indietro rispetto allo stato di natura»; il professor Vaccarino diverte il lettore con la serietà del suo protagonista che ritiene l'attività di studioso più importante dell'oggetto di ricerca e persino dell'autore del manoscritto – «Uscendo mi venne in mente che avrei dovuto pormi come pacificatore di quel paese dilaniato dalla lotta di due fazioni, che fondavano entrambe il loro credo su concezioni erronee o inadeguate dello sporco. Se avessi potuto portare a termine i miei studi consultando il manoscritto di Archistein, probabilmente sarei assunto al ruolo di arbitro dei destini di quella gente divisa dall'odio», «escludo che altri abbiano sottolineato la funzione dello sporco in questo processo degenerativo» – e con il suo patriarcato letterario che potrebbe essere attuale anche oggi sulla bocca di qualche tronfio critico: «Non sono un esperto di psicologia femminile, perché dei duecentotrentuno manoscritti che ho studiato a fondo, solo tre sono stati scritti da donne e in essi ho trovato qualche interesse più per pregi formali che per una vera e propria solidità di contenuto».

A lettura conclusa il lettore scopre insieme al protagonista che il manoscritto non esiste più – «C'era tutta una cassapanca piena di cartacce – rispose sorridendo. – Mia madre le adoperava per accendere il fuoco. Diceva che quella roba eretica doveva finire nelle fiamme. Interloqui la moglie: – La grande cassapanca nel ripostiglio? Vi ho attinto anch'io per anni; non si svuotava mai. Mi domando come un uomo abbia

potuto scrivere tanto!» – e che la sola pagina scampata al fuoco è quella con la frase che aveva già letto a Leningrado; il lettore potrebbe deridere lo studioso perché il suo viaggio è stato inutile, ha combattuto per convincere gli altri della sua teoria su un testo che non ha mai letto ma di cui è certo di sapere il contenuto e dirgli che assomiglia a quegli sciocchi che oggi parlano – di solito male – di un testo senza neanche averlo mai preso in mano; il lettore però ha una lista di libri che non può leggere perché non vengono ristampati da anni e allora si alza in piedi – non avendo una stilografica sottomano crede vada bene anche una matita – e giura allo studioso che farà il possibile per accorciare la lista perché non esiste modo più pratico di onorare «gli antichi sapienti» del cercare i loro libri introvabili, leggerli e scriverne da qualche parte.

Amo il grottesco e giurai che non mi sarei mai arreso. Quando decido di giurare, e lo faccio raramente, organizzo un vero e proprio rito solenne. In piedi, rigido, poggiando la mano sulla stilografica, che considero l'oggetto più sacro, recito una formula, che io stesso mi sono divertito a coniare: «Giuro su di te, fonte prima di tutti i miei scritti, con cui onoro gli antichi sapienti, di non prendere cibo, non bere acqua, non chiudere occhio, se prima non avrò ottemperato al mio dovere. Cadute di regnanti, anatemi di pontefici, commozioni di popoli, sovvertimenti della natura, pestilenze, calamità e flagelli non potranno farmi impedimento!».

Ci tengo a dirlo: non sono stato mai spergiuro!

Giuseppe Vaccarino, *Lo sporco*, Marsilio

ALTRI PARERI

«Una scrittura che sembra costruita con mattoncini, di una precisione impeccabile e, valore aggiunto determinante, sempre giocosa e gioiosa, e con il gusto dello spiazzare chi legge ribaltandone le prospettive. *Lo sporco* di Giuseppe Vaccarino è, da questa prospettiva, esemplare. [...] Un gioiellino.»

Enrico Valtellina, «doppiozero»

«Racconto straordinariamente soave e istruttivo, narra le vicende amare e paradossali di un aspirante filosofo sulle tracce di un manoscritto antico dove si sosterebbe la rivoluzionaria tesi che allo “sporco” non corrisponde alcunché di fisico, ma che si debba intendere come risultato di mera attività mentale. Lo stesso pezzetto di cibo che consideri una leccornia se è nel piatto giusto diventa repellente se lo trovi sulla sedia o, più semplicemente ancora, nel piatto sbagliato.»

Felice Accame, «A. Rivista anarchica»



Composto dai due racconti «La casa madre» e «Il segreto», il libro di Letizia Muratori offre al lettore l'interessante possibilità di leggere il mondo dal punto di vista dei bambini che si comportano e parlano seguendo la logica degli adulti; i personaggi non ragionano per imitazione ma guardano al mondo dei grandi senza paura – ai loro sotterfugi e alle loro nevrastenie –, se ne appropriano e lo restituiscono in una dimensione diabolica che chi legge subisce affascinato.

Nel primo racconto, Irene, figlia di una madre depressa – «Alla facoltà di Scienze biologiche le avevano consigliato di prendersi una vacanza che si chiamava anno sabatico, perciò non usciva più la mattina e quando tornavo da scuola la trovavo come l'avevo lasciata, china sul lavandino con lo spazzolino in mano» – e di un medico che spesso ottiene dai parenti dei malati barattoli di carciofini sott'olio come forma di pagamento e che sogna per la bambina l'istruzione della scuola pubblica anziché le elementari femminili dalle suore a Roma – «Poi aggiungeva che in prima media, cascasse il cielo sopra la terra e ritorno, lui mi avrebbe cambiato scuola, per mandarmi in un posto pubblico e misto come il mondo, dove esistevano i maschi, i borghesi più piccoli, certe persone colte, i professori bravi dei concorsi, i cristiani sinceri, e gli atei» – riceve come dono di Natale una bambola cabbage e si comporta con questa proprio come se fosse davvero sua madre, imitando persino il parto al momento di aprire il regalo e in precedenza la gravidanza:

Dalla fine di novembre giravo con un cuscino addosso, tenuto su dall'elastico, mi carezzavo l'addome e fingevo d'aver tanto male alla schiena. Lo portavo anche a scuola. Durante l'ora della ricreazione, io, Marta e Clementina scappavamo nel punto più ombroso del giardino, e ci misuravamo le pance. Eravamo le ultime della classe rimaste incinte. Le altre allattavano già. Francesca Romana, che aveva fatto tutto per prima, durante le vacanze estive in America, ci disse che il ginecologo della madre quelle come noi le chiamava primipare attestate. Non serviva capire cosa volesse dire, suonava un insulto comunque.

Partorito il regalo, Irene non è felice perché la bambola «Non è negra, non ha gli occhiali, è piena di capelli ed è carina» – «Le negre, quelle con gli occhiali, le pelate, quelle con le bocche leggermente più piccole e storte erano le migliori, in classe lo sapevano tutti. Non ci voleva niente a volere bene per sempre alle bionde, alle castane, alle cabbage carine e sorridenti»: «solo la difficoltà ti rendeva un genitore da invidiare» –, ma si consola quando scopre che il nome assegnatole dalla «Casa madre dei cavoli in Georgia» è Peppina – «Non esisteva un nome più brutto di quello. Avevo preso diversi punti nella classifica delle madri che contano. Già me la vedevo la faccia di Francesca Romana con la sua Guendalina, le facce di tutte le madri di cabbage Lavinia, Sofia, Benedetta e Giulia. Io avevo Peppina e dovevo difenderla da quella tremenda ingiustizia. Le facce che vedevo erano verdi di rabbia»:

Davanti a un pezzo di pandoro, mi resi conto che Peppina era nata il 25 dicembre del 1984. Come Gesù bambino. Niente regali di compleanno, ma sempre tutto insieme a Natale. Per quel che ne sapevo avevo partorito la bambina più sfortunata del mondo.

A scuola le bambole cabbage assistono alle lezioni sedute accanto alle loro bambine mamme – la suora acconsente purché le allieve partecipino alla messa delle otto, la maestra Rosso protesta perché «Ci sono più pupazze che bambine qui dentro» e ritiene che sia compito dei laici impartire disciplina e qualsiasi tipo di educazione esclusa quella religiosa – e Muratori sottolinea come Irene presti attenzione alle parole che non conosce ma scelga di non chiedere conferme agli adulti sul loro significato: «Era la prima volta che sentivo quell'espressione, i laici. Non mi fece un bell'effetto. I laici erano gente che chiamava le cabbage pupazze, nemmeno bambole, dei veri ignoranti»; lo stesso atteggiamento viene adottato in famiglia: quando la madre le annuncia che il padre momentaneamente lascerà il residence e «torna a stare qui per darci una mano. Perché io non mi sento tanto bene, ma non è grave», «Però non ci siamo rimessi insieme

per sempre, non devi fraintendere» la reazione della bambina è quella di una persona dotata di grande senso pratico:

Fraintendere non sapevo cosa volesse dire. A me non andava che quei due litigassero tutta la notte disturbando la mia famiglia e le altre del palazzo. Non mi andava di ascoltare le lamentele del portiere quando ero in pigiama di spugna e anche lui era in pigiama di spugna. Il portiere mi piaceva vederlo in divisa quando io ero in divisa, alle sette e mezzo del mattino. Solo questo era chiaro.

Più sognatore è invece Luca, il protagonista del secondo racconto, che vende i giochi di sua sorella per rimediare i soldi che servono a passare il tempo con le ragazze che lavorano in strada nei pressi della pineta vicino casa sua e che crede siano le Winx – «Trenta euro valevano mezz'ora di contatto magico, il contatto costava un euro al minuto» –; quando non le trova crede che le fatine siano a lezione – «A volte i professori della scuola magica di Alfea venivano a prendere le Winx in macchina, e le Winx sparivano per un po'. I corsi estivi si facevano in macchina, questa era una delle novità che avevo scoperto. Gli altri bambini non lo sapevano, nemmeno lo sospettavano, perché le puntate, i libri, i dvd erano rimasti indietro rispetto alla realtà». Innamorato di quella che chiama Flora – «Mi chiamo Marisha». Mentì lei, come al solito. La fata dei fiori non voleva dirmi la verità. Era timida e insicura. Aveva paura di tutto, non si fidava di nessuno, nemmeno di me che l'amavo» – il bambino si stupisce quando un giorno la trova piena di lividi: sicuro nei suoi pensieri innocenti che non conoscono la violenza degli adulti, Luca è convinto che «la colpa era degli esperimenti che Flora faceva chiusa in camera, quando creava piante carnivore stritolanti, senza sapere prima come difendersi» e vuole vedere la stanza immaginando «i letti con il tetto di stoffa, e gonfi di cuscini che c'erano nelle camere della scuola magica di Alfea» – si stupisce nello scoprire che la ragazza dorme in una caverna e, quando arriva un cliente, decide di doverlo sconfiggere e liberare la sua amata dall'orco impugnando la spada e lo scudo:

Il sudore mi colava sulle guance, pizzicava e non potevo strofinarmi. Appena uscito di casa, avevo usato lo specchietto di una macchina per disegnarli sugli zigomi i simboli del drago, una stella e un triangolo. Non erano venuti tanto bene, il pennarello rosso scriveva male, ma l'importante era non dimenticare i simboli della battaglia.

Conclusa la lettura di entrambi i racconti, il lettore si trova davanti al rovesciamento dei ruoli che Muratori è stata brava a mantenere nascosto e imprevedibile: i protagonisti sono costretti dalle circostanze a comportarsi da bambini e si scoprono improvvisamente incapaci a interpretare la parte – Luca non riesce a capire perché suo padre conosca Flora né perché questa stia per salire nella sua macchina e deve sospendere la comprensione congelato dalla frase paterna «Quello che è successo oggi è il nostro segreto» perché «Quello era il mondo nuovo rinato dall'uovo, somigliava tantissimo al vecchio perché era fatto con tutte le cose che avevo visto, tagliate e ricucite in modo diverso»; Irene è ferma davanti a uno dei più grandi fra i dolori perché, esperta nel gioco del fare la mamma, non sa più come ci si comporti da figlia.

Andò avanti, ma io non sentivo più niente di ciò che diceva. Giravo per la casa, sola. Non mi sembrava di riconoscere i quadri appesi alle pareti, non sapevo più dove fossero messe le stanze, se venisse prima il bagno, la cucina, la camera degli ospiti. Non c'era odore di latte e sigarette. Aprii il

rubinetto della doccia e l'acqua che scendeva faceva un altro rumore, faceva solo rumore. Ogni cosa che vedevo era più nitida, come le sagome vuote sull'album da disegno in attesa del colore. Ero finita nella casa nuova di una bambina che non era ancora tornata da scuola e giocava nel tempo dove nessuno le rispondeva.

Letizia Muratori, *La casa madre*, Adelphi

ALTRI PARERI

«Con *La casa madre*, Muratori scrive un testo che è capace di ingannare ogni sguardo che non sappia farsi obliquo secondo la gradazione del libro stesso. Uno strabismo che apre voragini impressionanti e mette in discussione lo statuto di certa tradizione preacquisita e tipicamente occidentale della narrativa. È un libro a mio parere imperdibile.»

Giuseppe Genna

«[...] due racconti che compongono un testo inquietante e intrigante.»

Kate Willman, «Nazione Indiana»



Se mi alzo di buon umore, come mi è successo oggi, mi considero un angelo custode. Se mi alzo con il piede sbagliato, mi considero nient'altro che un parassita. Soltanto quando sono più ragionevole mi definisco un passeggero. Un passeggero provvisorio, un gregario che si mimetizza accanto alle sue statue né più né meno di come farebbe un camaleonte. Eseguo semplicemente un incarico affidatomi, e se nel mondo c'è chi non si rassegna a farsi accantonare, c'è anche chi come me del mettersi da parte ha fatto uno stile di vita. Appagando il mio desiderio di scomparire, si può dire che, in questo dolce annullamento della mia esistenza, ridotto felicemente a un delegato che rappresenta le piramidi, i faraoni, gli scribi, il Nilo e Anubi, io abbia addirittura fatto carriera.

Ovviamente non penso che vacillare nella demenza secondo cui il passato si conserverà intatto per i prossimi millenni renderà più dolce la mia morte e non penso, neanche nei giorni di maggior sconsideratezza, che le statue sentiranno la mia mancanza una volta che prenderò congedo. Penso che quel che appartiene al passato non sia vero, e che tutto quel che concerne il futuro sia falso.

In *Sfinge* Matteo Lesables, courier del Museo Egizio di Torino, ha il compito di accompagnare a Shanghai l'antica Sfinge – «è la prima volta che questa creatura, un tempo posta a guardia dell'orizzonte dove sor-geva e tramontava il sole, mette il suo naso di arenaria fuori dalle mura che la ospitano da quadi duecento anni» – e Gabriele Di Fronzo consegna al lettore un personaggio affascinante e in equilibrio nella dimensione lavorativa al presente e in quella delle relazioni affettive al passato che si intervallano nella narrazione mantenendo continuità di trama; Lesables non crede nell'eternità dei manufatti: «Si ritiene troppo spesso che tutto voglia restare com'è, che soprattutto una statua voglia continuare a essere una statua. Io, invece, credo che qualunque elemento esistente desideri un giorno diventare altro, e anche le statue prima o poi

si trasformeranno. In un preciso momento la materia inorganica, che si decompone e muta costantemente, altererà anche la Sfinge, e proprio in vista di quel momento devo tenere i miei occhi ben piantati su di lei, per essere presente quando diventerà ciò che da tre millenni desidera diventare: polvere» – non crede nemmeno in quella dei sentimenti e risale la storia del suo amore per Sara da quando è iniziato e fino alla conclusione: «Mi disse che mi amava quando le chiesi se avesse voluto vivere con me a Torino. Mi ricordo le altre occasioni in cui me lo disse, perlomeno me ne ricordo alcune, fortunatamente ce ne furono molte. La sera in cui le preparai un'insalatina di triglie crude; la mattina che mi propose di sposarla; quando le recitai a memoria la prima pagina del suo romanzo preferito; quando le disse che la vita è una sola grande commedia itinerante, e che per colmare le lacune, per fare ipotesi su ciò che non hai visto o non hai compreso, o ti servi della tua immaginazione o domandi a chi è nei paraggi da più tempo, e perlopiù continui a non capire affatto quel che sta accadendo, magari credi di capirlo, mentre in verità non ne capisci niente»; «Iniziammo, da quel giorno, a chiederci chi avesse la responsabilità o perlomeno la parte maggiore di responsabilità di quello che ci stava succedendo, una resa a cui non riuscivamo a dare un nome, per cui non avevamo spiegazioni convincenti o motivi plausibili. Ma non essendo riusciti a trovare una risposta che convincesse entrambi per più di mezza giornata, smettemmo presto di porci quell'interrogativo».

Sara è stata la sola persona, oltre me stesso, a cui abbia consentito di farmi sentire in colpa per non essere stato altro che quello che sono.

Il lettore non vuole anticipare a chi non ha letto *Sfinge* cosa succederà al protagonista e si limita a dire che riceverà una complicata e illegale proposta lavorativa da un ricchissimo cinese – «Nei suoi musei, dottor Lesables, si venera e si riverisce la morte degli antenati, delle civiltà, degli artefatti. Qui onoriamo la vita» – e che incontrerà la direttrice del museo cinese e sarà sul punto di considerare l'ipotesi di innamorarsi di lei – «Le passo le dita tra i capelli e anche io ho una premonizione, quella di trovarmi tra trenta secondi su questo stesso marciapiede a guardare il suo taxi che si allontana: oltre il finestrino intravedo la sagoma di Qi china sul suo telefonino fino a quando svanisce nel *traffic jam* come oltre un cancello girevole al di là del quale c'è soltanto il passato» –; Di Fronzo si ricorda purtroppo di dover coinvolgere i lettori e dedica loro un eccesso di dolcezza smielata all'ultima pagina – «Questa allora non è una conclusione, ma una consolazione, poiché ora so che il nostro futuro non sarà soltanto sulla terra e nelle statue, so che il nostro futuro sarà nei fiori e nelle stelle» –, molto più fastidioso della storiella del cofanetto e delle perle con cui ha inaugurato la storia:

In Cina, mi dice Qi, c'è un proverbio per rimproverare chi non conosce il valore di quello che gli passa sotto gli occhi: Comprare un cofanetto e dare indietro le perle. Le rispondo che non so lei, ma io è una vita che compro cofanetti per dare indietro le perle.

Potendo restituire queste due pagine all'autore, il lettore apprezza il libro per la sua capacità di aver ragionato sul dolore per non aver preso un aereo per partecipare al funerale della madre – «mi rivedevo a Miami, a osservare il tabellone con gli arrivi e le partenze. Sono sempre stato convinto che una cerimonia come si deve, insieme a un discorso ben recitato, siano sufficienti a farci accettare qualunque avvenimento: non aver potuto partecipare al suo funerale non finirà mai di straziarmi»; sul tempo perso per cui non esiste rimedio «Non perché di tempo non ce ne sia abbastanza, ma perché l'unico uso che si possa augurare di fare, del

tempo, è perderlo. E una volta perso, disporre a piacimento dei propri ricordi» e su quello da non perdere – «C'è un detto egiziano che recita così: Tutti temono il tempo, ma il tempo teme le piramidi. Se non sei una piramide, più di ogni altra cosa devi temere il tempo. Lo temo al punto che rabbrivisco tutte le volte che rimando qualcosa anche solo di mezza giornata, e se nella mia vita ho ascoltato il mondo, le sue mille voci, i passi furtivi e i molti sussurri, è perché ho creduto che fosse questo il senso dell'adagio egiziano»; sul tentativo umano di rincorrere l'eternità – «Di immutabile, che si diriga il proprio sguardo a Occidente o verso Oriente, non esiste nulla. Se si scruta da vicino, si scopre che nella storia dell'uomo non c'è un bel niente che abbia sfidato l'eternità senza uscirne almeno con un ammacco» –; sul significato dei musei come «modo di pensare al passato con l'immaginazione» e di legare insieme ogni tempo verbale.

I musei, diceva il courier che mi insegnò il mestiere, sono né più né meno una seduta di ipnosi: consentendoci di rivedere quel passato scomparso, ci permettono di immaginarci già assenti da questo mondo che ci illude di essere eterni. Io l'ho imparato, ho imparato la beatitudine che accompagna la rassegnazione. Per questo ho fiducia nell'avorio di ippopotamo e nel cedro del Libano che sono giunti a noi in condizioni quasi perfette. Per questo ho fiducia nel culto degli antenati e dei defunti. Per questo i musei non sono la maschera funeraria del mondo, ma un comune memoriale del tempo.

Gabriele Di Fronzo, *Sfinge*, Einaudi

ALTRI PARERI

«*Sfinge* è un romanzo complesso, carico di erudizione, di divagazioni, di salti nel tempo e nello spazio. A volte persino un po' troppo carico, ma è il prezzo che il lettore paga volentieri per avere fra le mani tanta materia, tante piccole scoperte, non poca suspense e altrettanto mistero.»

Elena Loewenthal, «tuttolibri»

«Questo libro di 220 pagine è un romanzo straordinario, dalla prima riga all'ultima, per lingua, storia, afflato. [...] Libro bellissimo, alcune pagine ricordano Daniele Del Giudice, ma non vorrei confondere, questo libro ricorda credo solo sé stesso, come tutti i libri originali. Uno dei libri di narrativa più mirabili di questi tempi recenti.»

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Domenica 11 giugno 1967: lei, dopo otto anni di matrimonio con un uomo che le ha «saccheggiato» la vita («Lui dice, come ti sei ridotta. Dice, puzzi, ti puzza. E affonda»), è in viaggio verso la casa dei suoi; ha un grosso livido sul polpaccio sinistro e tanti altri nascosti sotto la gonna e pensa a quanto si senta «estranea alla gioia della primavera». Il marito al volante, i loro tre bambini dietro. «È una domenica come tante, nella vita normale di persone normali che non campano con la dannata paura sempre addosso.» La paura monta, trabocca, la salva.

Domenica 19 maggio 1974: lui dorme solo, rimugina («una donna che se ne va con i figli [...] non la credeva capace di una pensata del genere»; «lo faceva uscire dai gangheri, che lei visse sulle sue spalle»; «Proprio a lui doveva toccare, quella rammollita di donna»...).

Giovedì 28 ottobre 2021: la casa dell'infanzia dei tre figli è chiusa.

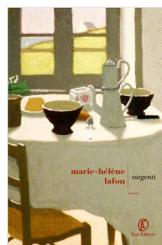
La storia la conosciamo tutti, Lafon la mette in scena con la sua prosa nobile.

Marie-Hélène Lafon

Sorgenti

Fazi

traduzione di Antonella Conti



Se la fa con una bambola gonfiabile; «È bella e mi aiuta a passare il tempo»; non il simulacro del sesso, ma una relazione a tutti gli effetti. Juan P., geologo mancato, tutt'altro che giovane («Nessuno può chiamarmi vecchio e restare impunito»), parassita della rendita paterna in un condominio di quindici piani, narratore sgangherato («parecchi invidiosi ritengono che mi manchi una rotella»), tiene sempre la tv accesa. Insieme all'amico Torcuato – sì, Bouvard e Pécuchet – si aggirano per una città anonima, vanno sempre allo stesso ristorante e riflettono sulla solitudine e sull'assurdità dell'esistenza attraversati da una malinconia inquieta: «Per te qual è la cosa peggiore? Il sogno della padella o il sogno del barbagianini?»; «Senza libertà la vita non ha senso». Dorotea «non ha bisogno di mangiare, non ha bisogno di amare», «non cambia mai espressione», ma da quando Juan le ha dipinto le ciglia sostiene lo sguardo. «Che cosa ti ho fatto per meritare di essere guardato così?» Il povero Torcuato ha paura di lei, ma a nessuno importa. Finale rocambolesco.

Javier Tomeo

Lo sguardo della bambola gonfiabile

Occam

traduzione di Loris Tassi

