retabloid

aprile 2025

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2025
«Prima ero ragazza, adesso non più. Puzzo.»
Edna O'Brien

Il copyright degli Atomi, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
Foto di copertina di Oblique Studio.
Cura e impaginazione di Oblique Studio

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

Gli Atomi della call #19 – A onor del senno

Hugo Bertello, *Zoo microscopico* 5
Martina Limardi, *Mesofase* 7
Giovanna Taverni, *Immaginario 27* 9
Stefan Valeanu, *La parte di Logan* 11

Gli articoli

 # «Il mio viaggio con il papa in Mongolia.»
Simonetta Fiori, «la Repubblica», primo aprile 2025 13
 # «La mia proposta letteraria è la mia vita.»
Luciano Funetta, «Il Tascabile», primo aprile 2025 16
 # Gatsby Story
Marco Bardazzi, «Il Foglio», 5-6 aprile 2025 20
 # Morte e resurrezione di Donald Antrim
Francesco Longo, «Rivista Studio», 7 aprile 2025 24
 # La traduttrice segreta di Vittorini
Emanuele Zoppellari Perale, «Il Tascabile», 8 aprile 2025 26
 # «You must read my diaries»: unlocking the private life of Edna O'Brien
Sinéad O'Shea, «The Guardian», 11 aprile 2025 32
 # La casa di carta
Olivia Fincato, «d», 12 aprile 2025 35

Mario Vargas Llosa, un paziente architetto della parola vissuta
Francesca Lazzarato, «il manifesto», 15 aprile 2025 37
Il marchio del martirio e dell'amore
Lorenzo Giacinto, «Pangea», 16 aprile 2025 40
L'«Adolescence» bruciava anche prima dei social
Antonello Guerrera, «il venerdì», 18 aprile 2025 43
Anche i refusi sono letterari
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 20 aprile 2025 45
Da Palazzeschi a Proust. Quando a pubblicare i libri erano l'amico e il gatto
Mario Baudino, «tuttolibri», 26 aprile 2025 47
Murata Sayaka è la scrittrice di chi si sente a disagio sempre e dovunque
Arianna Giorgia Bonazzi, «Rivista Studio», 29 aprile 2025 50

Esordiario/confermario
a cura di Lavinia Bleve 53

Giusto qualche parola
a cura di Oblique Studio 59

Hugo Bertello
Zoo microscopico

Mio fratello sapeva distinguere le stelle marine morte da quelle ancora vive. Non so come, ma le distingueva. E quelle morte le lasciava sulla spiaggia e quelle vive le ributtava in mare, le lanciava vicino alle rocce perché avessero almeno un'opportunità.

Un giorno si mise una stella marina sul palmo della mano e si accorse che combaciava con le sue dita. La trasferì in un secchiello pieno d'acqua salmastra e la portò a casa. La stella passò la notte sul comodino tra i nostri letti. Al mattino la spostammo vicino alla finestra e la osservammo arrampicarsi lungo le pareti. Prima che potesse uscire, la spingemmo sul fondo con un bastoncino.

Ci impegnammo a rendere quel secchiello un rifugio degno della nostra ospite. Creammo un letto di sabbia, aggiungemmo una roccia porosa e le offrimmo vari tipi di alghe. Lei si seppellì senza toccare cibo.

Mio fratello si procurò delle cartine reattive e un termometro per verificare salinità e temperatura, poi prelevò una goccia d'acqua con una pipetta e la mise sotto la lente del microscopio. Mi mostrò i gamberetti traslucidi, gli orsetti d'acqua e i cavalieri corazzati che popolavano il nostro piccolo mare.

Alcuni giorni dopo la stella appariva gonfia e slavata. Stabilimmo dei turni: io cambiavo l'acqua ogni mattina, mentre mio fratello si occupava di smuovere il secchiello a intervalli regolari per simulare il ritmo delle onde. Vedendo che la stella rimaneva immobile, credetti che fosse morta. Mio fratello però sapeva che era ancora viva.

Tornammo alla spiaggia. Lui prese la stella e la rigirò con calma sul palmo della mano finché le braccia non si allinearono con le dita, poi la lanciò oltre gli scogli. «Ci vuole un lavoro enorme per tenere in vita una stella marina» disse. «L'oceano invece fa tutto senza fatica.»

Hugo Bertello ha conseguito una laurea in fisica a Torino e una in cosmologia a Helsinki. Nel 2017 ha curato la prima traduzione italiana di un'opera di Wang Xiaobo (Oèdipus Edizioni). Attualmente vive a Lisbona, dove dirige un festival cinematografico. Ha scritto per «Ctrl Magazine», «Limina», «Micorrize». La sua attività di ricerca si concentra sul confine tra tecnologia e pensiero magico.

Martina Limardi
Mesofase

Il vecchio entra nel mio bar, il bar nel quale sono nata e nel quale mi guasterò. La carcassa semisdraiata sul bancone, quella di Teresa, continua a mordicchiare il bordo del calice di bianco, ma mica si accorge di nulla. Glielo tiro via e lo riempio. Se vedo un calice vuoto devo riempirlo. E intanto questo vecchio entra nel mio bar urlando, mi accusa di avergli rovinato la vita. Mi ha trovata nel canale morto che è Gallipoli, o forse dovrei dire «trovato», dal momento che mi chiama Kevin; il vecchio decrepito che mi dà del Kevin figlio di puttana, quando aveva quindici anni, faceva parte della redazione di «2600 The Hacker Quarterly», un americano del cazzo, quindi, che ogni venerdì si incontrava con altri americani spostati del cazzo che volevano penetrare la sostanza dei cristalli liquidi provocando blackout, infiltrandosi nei sistemi operativi di tuttoquelchecapitava – il vecchio dice che è dentro di me ormai, è riuscito a entrare, e quanto rido, quanto rido mentre dice arrenditi!, prima di uscire e gettarsi nelle interferenze di Gallipoli. Quindi mi giro e la carcassa vuota di Teresa non c'è più, mica l'ho vista uscire. Mancano il calice e lo sgabello, come se mi stessero cavando dentro con un cucchiaio. I pensieri si inchiodano; mi sintonizzo su una linea telefonica estinta.

Kevin pensava a come sbarazzarsi di quello stronzo che non la smetteva di parlare; strozzava la cornetta del telefono tra le dita sbucciate. La conversazione durò un'ora, quarantasei minuti e trentatré secondi; vennero gridate settanta frasi e, in totale, ci furono undici minuti di silenzio.

La parola decisione risuonò in dodici occasioni. La parola solipsismo in sette. La parola eufemismo in dieci. La parola categoria, al singolare e al plurale, in nove. La parola strutturalismo in una.

Kevin sbatté forte la cornetta contro il muro.

2600 era la frequenza dei centralinisti statunitensi. Arrenditi!, mi hanno detto una volta. 2600 hertz era la frequenza sedativa che mi riempie fino all'orlo. Se vedo una carcassa vuota

la devo riempire. Il calice è frantumato sul pavimento – ingoio i cocci e mi esce il fumo dal naso.

Martina Lìmardi nasce a Massafra nel 2002. Dopo quattro anni si trasferisce con la famiglia a Torino; qui diventa Martina Limàrdi, ed è così che ormai tutti la conoscono. Al momento aspira a lavorare nel mondo dell'editoria indipendente, scrive e redige con delle amiche la fanzine «Neurosifilide».

Giovanna Taverni
Immaginario 27

Nell'autunno dei per niente entusiasmanti anni Dieci fui invitato dall'Università delle Strade a tenere un ciclo di lezioni su letteratura e alienazione. Ero all'epoca giovane e inquieto, sovraeccitato dalle più accidentali scoperte, mi entusiasmavo a leggere i versi liberi di Nazik al-Mala'ika. Per scritti del genere potevo impazzire: rischiavo di tenerli più in conto della realtà stessa. So di cosa parlo, l'ho pagata col sangue.
Mi attirai presto le contestazioni di un curioso gruppo di cinici, capitanati da un ragazzotto alto, Sebastian Selva. I cinici mi imputavano di essere pazzo, peggio che mai un fantasioso. Sono accuse che rimando al mittente.
Adorai i primi tremolanti giorni, e le soffici serate. Al mio arrivo alla stazione della Città ero un uomo innocente e sudato. Il portiere continuava a ripetermi: «Qui il clima è buono, c'è il sole, uno può uscire di casa e sedersi in un parco e aprire un libro di Valéry».
A me però il parco faceva venire l'allergia, allora me ne andavo al Caffè del Tenore, mi sedevo e non leggevo niente. Là tra i flutti di genti e teste che s'alzavano maestose in un casino diluviano, una sera vidi la faccia pallida e il naso fuggitivo della professoressa Lidia Oblak. Dal bancone dove stava appoggiata mi fece segno di avvicinarmi. Era una donna minuta, con una cesta di capelli scuri e la bocca bruciata di serietà. Quando mi avvicinai estrasse la copia di un giornale da sotto il braccio, e puntò il dito sulla data come per rendermi complice del tempo che vivevamo.
Il mondo è una palla di pietra che ci travolgerà, disse Lidia Oblak torcendo il collo e piegando le palpebre con rassegnazione. Ero stanco, non avevo voglia di parlare e mi ritrassi. Ora so che parlava come un oracolo.
Una sera Sebastian Selva e i suoi amici mi presero alle spalle. Mi chiusero al buio affinché mi passasse la voglia di fantasticare. Sarei divenuto un insetto, nascosto nel palmo di un

sasso. Ma poi mi capitò la luce di una luna in faccia: una notte mi liberai, scappai verso l'altra Città.

Giovanna Taverni è nata a Salerno nel 1983. Scrive su «L'indiependente» e collabora con altre testate.

Stefan Valeanu

La parte di Logan

Micheal entrò in ufficio sbraitando contro quelli di Santa Teresa: «Gli metti in mano due spiccioli e si rintanano nelle loro capanne a ubriacarsi o peggio. Senti Logan, c'è da andare giù a raddrizzarli»
Accettai senza tante storie. Dissi a Ruth che partivo mentre riempiva la lavastoviglie.
«Che tempo fa laggiù?»
«Di giorno fa caldo ma la sera è come qui.»
«Quindi che ti metto in valigia?» mi chiese ma non mi andava di parlargli, aspettai che se ne andasse lasciandomi solo, io e il ronzio del frigo.
A Santa Teresa il Rio Grande brillava, dal piazzale un pullman svoltava su Avenida Serna.
Ruben, il capoturno, comparve sulla soglia.
«Facciamo un giro in produzione?», parlava da cani.
Camminando fra i banchetti occhi di indie, scuri come nei, mi spiavano.
Contai due postazioni vuote e in una avevano abbandonato un cardigan tutto liso.
«Non si sono presentate» disse Ruben come per giustificarsi.
«Di certo non sono a casa con il raffreddore» risposi. «Le avete chiamate?»
Ruben scosse la testa. «Non credo che… loro non vengono più e… qui è così.»
«Convoca tutti i responsabili e venite da me» gli dissi prima di rintanarmi nell'ufficio sotto il getto dell'aria condizionata.
La riunione andò liscia: li strigliai, minacciai e quando si giustificavano li trattavo anche peggio; sembravano delle copie di Ruth: le braccia incrociate, muti che mi fissavano.
«Sentitemi bene, trovate un modo per tenervi le operaie o lo farò io.»
Ruben chiuse l'agenda su cui scarabocchiava delle file di croci.
«Certe cose non dipendono da noi, jefe.»

Li cacciai fuori che ancora borbottavano fra loro. Guardando a sud, notai un procione uscire da un canale di scolo, prendeva la via per il deserto stringendo fra i denti un orecchino d'argento.
Più tardi chiesi a Ruben che cosa si fossero detti e lui mi rispose con uno stupido proverbio nella loro lingua: «La gente vede quello che vuol vedere e quello che vuol vedere la gente non corrisponde mai alla realtà».
Lo licenziai il giorno dopo, da qualcuno bisognava iniziare.

Stefan Valeanu è nato nel 1989, vive a Bergamo dove lavora per una multinazionale. Suoi racconti sono comparsi su «CrunchEd» e «Galapagos».

Simonetta Fiori

«Il mio viaggio con il papa in Mongolia.»

«la Repubblica», primo aprile 2025

Due anni fa lo scrittore Javier Cercas, ateo dichiarato, è volato in Asia con papa Francesco. Ne è nato un libro ora in uscita e un'esperienza che non dimenticherà

«Un libro del genere non era stato mai scritto, non esisteva! Non riuscivo a crederci: il papa, il Vaticano, la Chiesa universale che spalancano le loro porte a uno scrittore ateo e anticlericale come me. Ma siete matti?, ho domandato a Lorenzo Fazzini quando me l'ha proposto. Pazzi e coraggiosi.» La risata potente di Javier Cercas passa attraverso lo schermo del computer durante il collegamento via Teams, punteggiando i passaggi più incredibili di una storia sorprendentemente bella e commovente. «L'avventura di un folle senza Dio alla ricerca del folle di Dio» ripete lo scrittore dalla sua casa di Barcellona, un interno rigorosamente bianco, perfetto per una intervista che parla di vita spirituale, morte e resurrezione della carne. Tutto nasce dalla visita di Francesco in Mongolia, nell'agosto di due anni fa, quando Cercas viene invitato a unirsi al viaggio papale «alla fine del mondo» con i centurioni di Bergoglio e i missionari di Ulan Bator, e quindi a scriverne in piena libertà, con la possibilità di soddisfare ogni curiosità, anche la più indiscreta. Ne è scaturito il libro che da tempo si desiderava leggere, imprevedibile e ironico come è Francesco, amabile come il papa rivoluzionario a cui non si finisce di voler bene, perfino scandaloso perché «un romanzo su Bergoglio che non sia scandaloso non è un romanzo su Bergoglio» (*Il folle di Dio alla fine del mondo*, tradotto per Guanda da Bruno Arpaia). Quattrocentosessanta pagine che alternando saggio, racconto, inchiesta, biografia e autobiografia corrono con la velocità della luce fino all'epilogo, sull'urto di una domanda la cui risposta arriva nelle ultime righe. Esiste davvero la resurrezione della carne? «Ci tenevo a chiederlo a Francesco perché questa è la vera essenza del cristianesimo. E perché volevo riferire la sua risposta a mia madre, donna di integra fede, la quale non aspettava altro che rivedere mio padre nell'aldilà.»

La risposta era prevedibile, per un credente. Cosa l'ha sorpresa?

La reazione fulminante di Francesco. Non ha esitato neppure un millesimo di secondo, evitando di dilungarsi in complessi passaggi biblici, come invece avevano fatto molti dei suoi cardinali da me interpellati. Quella di Bergoglio è una fede irrevocabile, priva di chiaroscuri, costruita con la pietra. E viene espressa con la semplicità di don Florián, il parroco di campagna da cui mia madre andava a confessarsi.

In fondo è questo «il segreto di Francesco», raccontato alla fine del libro: la sua umanità.

È un uomo comune, certo. E come tutti gli esseri umani è provvisto di una duplicità, di uno sfasamento intimo, che equivale alla distanza che esiste tra

l'io sociale e l'io personale. Non ha mai fatto niente per nascondere la sua insofferenza alla papalatria, al culto della personalità che fatalmente circonda la sua persona. Un'idealizzazione che lui vive come un'aggressione, un atto quasi offensivo, perché il papa non è superman, ma un uomo come tutti gli altri.

Quindi anche un peccatore. Lei insiste su un aspetto che sembra affascinarla molto.
Ha mai fatto caso che molto spesso papa Francesco si accomiata dalle persone invitandole a pregare per lui? Bergoglio è ancora un uomo in lotta con sé stesso: contro il proprio carattere, contro le proprie debolezze, contro i propri demoni. Per questo le prime parole pronunciate nella Cappella Sistina dopo la sua elezione sono state: «Anche se sono un grande peccatore». Ma è questo a renderlo davvero un cristiano seduto sul trono di Pietro: perché la Chiesa è quella dei peccatori e non dei virtuosi, dei deboli e non dei forti. Non è stato il fondatore della Chiesa a tradire Cristo per ben tre volte?

Ma quando dice che papa Bergoglio è in lotta con sé stesso a cosa si riferisce?
I gesuiti che l'hanno conosciuto tra gli anni Settanta e Ottanta in Argentina lo descrivono come un uomo dal temperamento forte, non estraneo alla pratica dell'autoritarismo, e non privo di superbia. Ora questa immagine è molto distante dal Bergoglio che abbiamo conosciuto noi, l'uomo mite, umile, il semplice seguace di Gesù di Nazareth. Nella sua biografia c'è una cesura – l'esilio a Cordova imposto dai gesuiti – che segna una trasformazione profonda. Il nuovo Bergoglio addomestica e depura il vecchio, però non smette di lottare con lui. Io credo che sia stata l'elezione a papa a metterlo d'accordo con sé stesso. È Francesco a rappresentare la versione più compiuta di Bergoglio, un Bergoglio ideale.

«Dopo aver perso la fede nell'adolescenza, ho sempre creduto insieme a Nietzsche che quella cristiana fosse una visione sminuente della vita terrena.»

Fino alla fine del libro lei ribadisce il suo ateismo. Ma quanto l'ha cambiata questo viaggio?
Moltissimo. Ogni libro che scrivo è un'avventura, ma questa volta è stata un'avventura straordinaria. In fondo tutti i miei romanzi sono costruiti intorno a un enigma, come in un romanzo poliziesco. E c'è sempre qualcuno che lo vuole decifrare.

Nei precedenti lavori si è misurato con la storia, qui con il soprannaturale.
È questa la ragione del mio cambiamento profondo, che riguarda sia la mia persona che la mia concezione del cristianesimo. Sa cosa diceva Hannah Arendt? Quanto sono stupidi gli atei che pensano di sapere quello che non si può sapere. Dopo aver perso la fede nell'adolescenza, ho sempre creduto insieme a Nietzsche che quella cristiana fosse una visione sminuente della vita terrena, ridotta a una valle di lacrime in attesa del riscatto. Alla fine di questo mio viaggio dentro la Chiesa, ho capito che il messaggio evangelico contiene una celebrazione della vita e una formidabile ribellione contro la morte. La promessa della vita eterna è la più grande rivoluzione immaginata.

Cercas, colpisce la passione con cui ne parla. Non ha avuto la spinta a cedere a quel che lei chiama il «superpotere», cioè la fede?
A me piacerebbe moltissimo averlo, ma come si fa? Purtroppo l'ho perduto molti anni fa. È un superpotere, ne sono convinto: come farebbero quei fuori di testa dei missionari in Mongolia a vivere gli inverni a quaranta gradi sotto zero e a patire la solitudine propria di una minoranza assoluta? Sono loro l'essenza del cristianesimo, i veri folli di Dio.

«La perdita di fede significa perdita della sicurezza più grande e cioè che la vita abbia un senso. E io sono andato a cercare il senso nella letteratura, ma è stato un errore.»

Sono stati i missionari a provocare quel cambiamento personale a cui faceva riferimento prima?
Sì, l'incontro con loro è stata una esperienza molto seria. C'è in queste persone una vocazione radicale che è discreta, mai esibita, encomiabile. Ne ho tratto la conferma che la virtù o è segreta o non è virtù. L'energia miracolosa di padre Ernesto, la straordinaria furia di padre Giovanni contro la sua Chiesa, il talento esplosivo di suor Ana e di suor Francesca: la passione estrema con cui vivono la loro missione è quella che dovrebbe avere ogni scrittore.

Lei racconta di essere diventato scrittore perché aveva perso la fede.
Sì, mi ero imbattuto nella lettura di Miguel de Unamuno, in particolare del suo *San Manuel Bueno, martire*, la storia di Emanuele che smette di credere ma continua a ingannare i suoi parrocchiani per renderli felici. Fu così che cominciai a scivolare in quel gran caos morale da cui non sono mai uscito. La perdita di fede significa perdita della sicurezza più grande e cioè che la vita abbia un senso. E io sono andato a cercare il senso nella letteratura, ma è stato un errore.

Perché?
La letteratura non dà certezze, al contrario ti offre domande più che risposte. Ma quando l'ho scoperto era troppo tardi: ero già diventato uno scrittore.

Ha capito perché il Vaticano ha scelto lei, Cercas?
È l'unica domanda che non ho mai fatto, ma nella scelta dello scrittore ateo vedo soprattutto la visione di questo papa. Andare a cercare gli altri, gli scettici, i non credenti o i credenti in altre fedi. Non una Chiesa chiusa in sé stessa, ma ad gentes, proiettata sulle periferie, parola chiave della sua concezione missionaria.

Il papa ha letto il libro, ora pubblicato in Italia, in Spagna e in America Latina?
Ma no, non me l'aspetto. È vecchio, malato, con un gran lavoro da fare. Figurati se ha tempo per leggere il mio libro.

Possiamo rivelare la risposta di Francesco sulla resurrezione della carne?
Eh no, è il finale del romanzo. Limitiamoci a dire che è stata scandalosa. Che cosa c'è di più stupefacente della promessa che Dio resterà sempre con noi?

Con una delle sue formidabili risate, Cercas scompare dal video. E non facciamo a tempo a chiedergli della madre, una figura molto presente in questo come in altri suoi libri. Lo scrittore è riuscito a tornare da lei, a Barcellona, con la risposta del papa filmata dal suo cellulare. Ormai non c'erano dubbi, avrebbe rincontrato il marito tanto amato. Quando poi è mancata, nel dicembre dello scorso anno, a Cercas è squillato il cellulare. «Pronto, sono Bergoglio, si ricorda di me? Siamo stati insieme in Mongolia. Ho saputo di sua madre…» Si ricorda di me?, ha detto il papa. Ed è qui che il folle senza di Dio per la prima volta è rimasto senza parole, forse trovando il senso che cercava.

«La letteratura non dà certezze.»

Luciano Funetta

«La mia proposta letteraria è la mia vita.»

«Il Tascabile», primo aprile 2025

Adelphi pubblica i racconti completi di Roberto Bolaño. Nella sua letteratura, quanto appare incompiuto non lo è mai davvero

I testi di Roberto Bolaño fino a oggi pressoché inediti in italiano e che da qualche giorno è possibile leggere nell'edizione dei racconti completi (*Tutti i racconti*) pubblicata da Adelphi nella traduzione di Barbara Bertoni e Ilide Carmignani sono apparsi, fatta eccezione per «Il contorno dell'occhio (Diario dell'ufficiale cinese Chen Huo Deng, 1980)», per la prima volta in Spagna nel 2007, tre anni dopo il capitale *2666* e quattro anni dopo la morte del loro autore. Stando alla testimonianza di Ignacio Echevarría, amico e all'epoca agente di Bolaño, sono i racconti a cui lo scrittore cileno lavorò negli ultimi anni della sua vita. La cartella in cui quasi tutti sono stati ritrovati portava la dicitura BAIRES.

Spesso, quando ci si avvicina al materiale ritrovato di un morto illustre, capita di trovarsi di fronte a «bozzetti, tentativi, esercizi segreti» condotti «in una stanza buia e sconosciuta», simili alle creazioni del poeta Ponç Altés evocato in «Il provocatore», che per una frazione di secondo fanno la loro comparsa, per poi ripiombare con un passo di danza nel nulla. Fossili, resti di un'èra perduta di cui non si potrà mai cogliere la totalità. Eppure i racconti di *Il segreto del male* – questo il titolo scelto per l'edizione del 2007 – sembrano possedere un valore nuovo, ulteriore, diverso da quello di una confortevole familiarità, rispetto a quanto già letto, e arrivano ancora una volta a smentire la convinzione diffusa secondo cui i racconti di Bolaño nella maggior parte dei casi non siano altro che studi periferici, manovre di avvicinamento, esercizi preparatori a un nucleo romanzesco ben più solido e decisivo. Se non si considera la totalità del lavoro dello scrittore cileno come un progetto di superamento e ridefinizione della forma, non si può capire che ci si trova di fronte a un movimento niente affatto concentrico, ma eccentrico all'ennesima potenza, frutto di una volontà deliberata e vitale.

Nella letteratura di Roberto Bolaño, quanto appare incompiuto non lo è mai davvero. Quanto sembra doppio in realtà è ossessivo. Basterebbe confrontare le coppie cardinali che è possibile identificare nel complesso dell'opera per rendersene conto. La nouvelle *Amuleto* non è solo l'espansione di un capitolo di *I detective selvaggi*; *Stella distante* non è la voce dedicata a Carlos Wieder in *La letteratura nazista in America* in scala aumentata; il racconto «Muscoli» non è un bozzetto di *Un romanzetto lumpen*; la biografia di Amalfitano di cui si legge in *2666* differisce per larghi tratti da quella dell'Amalfitano di *I dispiaceri del vero poliziotto*, eccetera. Si tratta di formulare una teoria dell'orrore basata su due fattori: la necessità dell'incompiutezza e la tracciabilità dei movimenti del tempo tra le cose, delle cose nel tempo.

In *Il segreto del male* la questione dell'incompiutezza è quanto mai cruciale. Si potrebbe dire, usando le parole di Echevarría, che in questi testi è più che mai evidente la ricerca di una poetica dell'incompiutezza, in cui «il sopraggiungere dell'orrore determina la fine del racconto, o forse», in maniera ancora più sottile, «è l'interruzione repentina del racconto a suggerire al lettore l'imminenza dell'orrore». È il caso di «I delitti", perfido meccanismo hitchcockiano, o della title track «Il segreto del male», i cui protagonisti, entrambi giornalisti, si ritrovano sul ciglio di una rivelazione irrealizzata. A chi legge, naturalmente, non è dato sapere. E non è detto che l'autore ne sappia di più, anche se su questo, stando alle numerose testimonianze che parlano di Bolaño come di un autore ben consapevole della geografia interna, delle piste, delle deviazioni e dei vicoli ciechi del proprio lavoro, è lecito nutrire dei dubbi.

Ciò che in questi racconti suona nuovo, per così dire, è un'aria di presagio, un presagio originario e al tempo stesso un ultimo presagio, come se lo scrittore, mentre vi lavorava, non facesse che ripetersi i versi che si leggono in una delle sue *Poesie perdute*: «Cerca di non dormire, Roberto… Anche se il sonno ti chiude / le palpebre, cerca di non dormire… Ricorda immagini felici». Arrivato alla fine, quel presagio è tutto ciò gli resta, tutto ciò che ha mai avuto. Ecco, quindi, che da questa prospettiva i testi di *Il segreto del male* sembrano produrre una deviazione, un movimento di scarto, quasi la distanza tra Bolaño e la materia della sua letteratura, tra il mondo a parte di *2666* e le antiche ossessioni riguardanti la generazione perduta dei latinoamericani, negli ultimi anni, si sia fatta più ampia e difficile da colmare.

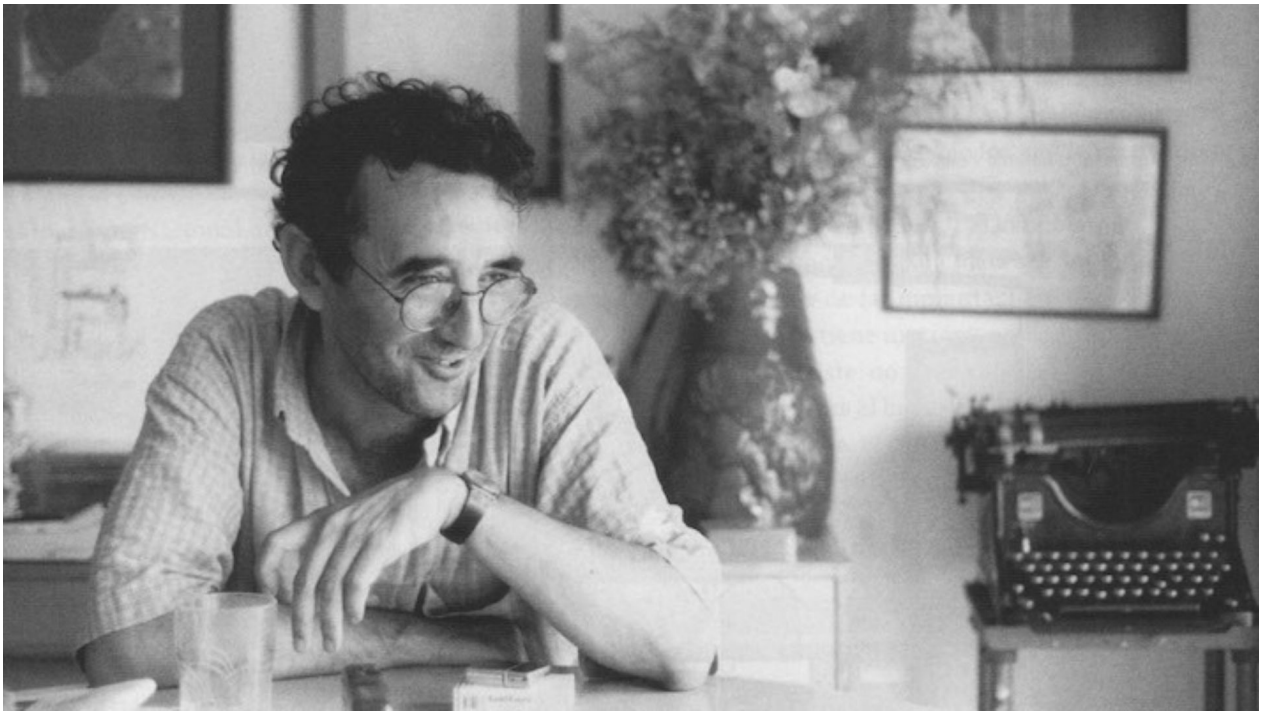
Del vasto universo poetico e geografico di *I detective selvaggi* non rimane che un'ombra, l'ultima, la *Northern star*, l'ombra fraterna di Ulises Lima, eteronimo di Mario Santiago Papasquiaro, anima del movimento infrarealista messicano, che in *Il segreto del male* vediamo apparire due volte, entrambe essenziali per la comprensione di questi testi: una nel racconto di apertura «Il vecchio della montagna», in cui la falsa notizia della morte di William Burroughs risuona come il solco lasciato da una profezia nelle vite di due amici, unite da un legame indissolubile, ma sempre più distanti l'una dall'altra; la seconda, un pugno di pagine più avanti, in «Morte di Ulises», in cui l'ormai invecchiato Arturo Belano, un uomo che perde i capelli e che è diventato un noto scrittore, dopo molti anni torna a Città del Messico e si reca all'ultimo domicilio conosciuto di Ulises Lima. Lo trova vuoto. Quello che segue ha i connotati di un sogno o di una danza sull'orlo di una rissa: nell'appartamento accanto a quello a cui Belano ha bussato invano vivono tre ragazzi, tre musicisti attaccabrighe, che dicono di essere gli ultimi discepoli

di Lima e gli raccontano i suoi ultimi anni di vita, un resoconto in cui «i bar e le stanze dove Ulises Lima si è sentito male e ha vomitato» sono «i diversi volumi della sua opera omnia».

«La mia proposta letteraria ha un legame diretto con la mia vita. La mia proposta letteraria è la mia vita» dice Bolaño in un'intervista. E aggiunge: «La proposta letteraria, la poesia del poeta, è il poeta stesso. Sempre». Se si tengono a mente queste parole, forse è possibile collocare i racconti di *Il segreto del male* in uno spazio liminale, distinto dal resto della sua produzione per un dettaglio quasi impercettibile. Nella prefazione all'edizione spagnola dei *Cuentos completos*, Lina Meruane annota: «Ciò che ora la inquieta è la reiterazione [nell'intera opera di Bolaño] della stessa locuzione, triste e minacciosa. "Non lo rivide mai più", "Non ci saremmo più rivisti", "Non ci rivedremo mai più", "Come se non dovessero mai più rivedersi"». Meruane si domanda:

«Perché un autore dalle così ampie risorse stilistiche e strutturali, dalla retorica così disinvolta e limpida, dall'immaginazione così debordante, ripete così tante volte questa frase? Non può trattarsi di una svista o di un'abitudine formulare, bensì di un volontario gesto di addio da qualcuno che si è perduto lungo il cammino o del desiderio di rievocare amici, scrittori, nemici, amanti, poeti del passato incrociati lungo la strada, figure che gli hanno lasciato una ferita nella memoria. In quei "mai più" pulsa qualcosa che resiste alla scomparsa».

L'appunto di Meruane è sorprendente, acuto ed esatto, ma è una sorpresa scoprire che negli ultimi racconti che Bolaño scrisse prima di morire l'espressione «mai più» compare una volta sola (un figlio realizza che non vedrà più suo padre). Eppure i temi sono gli stessi di sempre: l'amore, la violenza privata, la violenza collettiva, la miseria, luminosa ma pur sempre derelitta, della letteratura, l'orrore, o meglio le sue numerose prefigurazioni. Che ne è stato, dunque, di quei «mai più» lanciati come sassi destinati ad allontanarsi sempre di più, a compiere traiettorie eterne nel futuro? Sotto questa luce, una



luce autoptica e macabra, Il segreto del male, nella sua indubitabile unità, somiglia a una rinuncia all'eternità o forse, più precisamente, a un tentativo di fuga dal paese delle ultime volte. È come se, all'improvviso, le cose abbiano smesso di finire e abbiano iniziato a ripetersi.

Di ripetizioni, ritorni, fantasmi del possibile, l'ultima produzione di Bolaño è piena. Basti pensare a «Labirinto», senza dubbio il racconto più bello dell'intera sezione, in cui i movimenti degli occhi di un osservatore e i mutamenti della luce sono sufficienti ad animare una fotografia in cui posano Jacques Henric, Jean-Joseph Goux, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marie-Thérèse Réveillé, Pierre Guyotat e Marc e Carla Devade. Il risultato è un movimento irreale e al tempo stesso concreto, in cui i soggetti della foto, «creature letterarie», vengono baciati sulle labbra dalla letteratura senza che se ne accorgano, e, senza mai spostarsi, deambulano nella Parigi delle loro vite, negli interni domestici delle loro vite, nelle passioni delle loro vite, come all'interno di un diorama animato.

Altre forme di ripetizione si ritrovano nei due testi intitolati «I giorni del caos» e «Non so leggere», in cui il narratore, parlando di alcuni episodi capitati a suo figlio, ha l'impressione di averli già vissuti. Ad esempio, quando riceve una telefonata da Berlino in cui gli viene detto che suo figlio non si trova più, che è scomparso insieme a un amico. Il narratore si mette in viaggio, arriva nella capitale tedesca e dopo una notte di vane ricerche si siede e realizza che suo figlio ha quindici anni, la stessa età di quando lui, trentacinque anni prima, si è lasciato alle spalle il Cile per cominciare la sua vera vita in Messico. Qualcosa di simile accade in «Non so leggere»: un giorno, dopo una mattinata in piscina a cui il narratore non ha preso parte, sua moglie gli racconta che dal nulla il loro figlio si è accostato al bordo dell'acqua e si è messo a orinare davanti a tutti. Quella notte il narratore fa un sogno: «Sognai mio figlio circondato da quel paesaggio che era stato il mio

«La proposta letteraria, la poesia del poeta, è il poeta stesso.»

paesaggio, il paesaggio atroce dei miei vent'anni, e qualcosa nel suo atteggiamento divenne comprensibile. Se mi avessero ammazzato in Cile nel 1973 o all'inizio del 1974, lui non sarebbe nato, e orinare dal bordo della piscina, come se stesse dormendo o di colpo si fosse messo a sognareS, equivaleva a riconoscere, attraverso un gesto il fatto e la sua ombra: essere nato e la possibilità di non essere nato, essere al mondo e la possibilità di non esserci. Nel sogno capii che quando Lautaro aveva fatto pipì nella piscina stava anche sognando, e capii che io non avrei mai potuto avvicinarmi al suo sogno ma che sarei sempre stato al suo fianco. E appena mi svegliai mi ricordai che da bambino una notte mi ero alzato e avevo orinato a lungo dentro l'armadio di mia sorella. Ma io ero un bambino sonnambulo e Lautaro, per fortuna, non lo è».

L'impressione, una volta terminati questi racconti, è di aver instaurato un nuovo rapporto non solo con la letteratura di Roberto Bolaño, ma con il tempo stesso, di prendere parte a una visione del tempo utopica, stavolta non letteraria ma biologica, se di biologia si può parlare quando si ragiona di fantasmi, alla luce della quale chiedersi se altri testi mai letti salteranno fuori o se l'archivio da oggi chiuderà per sempre. Forse non ha importanza. Anche senza nuove scoperte, l'opera di Bolaño, come è nella sua natura, continuerà a espandersi e a irradiare le vite di coloro che ne sono stati toccati.

Nell'ultimo racconto di *Il segreto del male*, il narratore dice: «Una sera, quando avevo vent'anni ed ero un giovane sensibile, in una pensione del Guatemala, sentii due uomini parlare nella stanza accanto». Anche se non siamo mai stati in Guatemala e se di anni adesso ne abbiamo il doppio, di là dalla parete, di tanto in tanto, ci capita di sentirli ancora. È questo, siamo d'accordo, è miracoloso.

Marco Bardazzi

Gatsby Story

«Il Foglio», 5-6 aprile 2025

Cent'anni del capolavoro di Fitzgerald, incompreso al momento della pubblicazione. La svolta arrivò con i soldati che lo leggevano in trincea

Scrivere il «grande romanzo americano», salire il gradino dalla semplice narrativa alla grande letteratura, diventare immortale e catturare in poche centinaia di pagine l'essenza reale del paese. Non c'è autore negli Stati Uniti che non coltivi segretamente quest'ambizione. È l'American Dream in versione letteraria. Ma è un'impresa praticamente impossibile, perché qualcuno ha già raggiunto il traguardo ed è difficile scalzarlo dalla vetta. Se esiste davvero un Great American Novel, è stato pubblicato giusto cento anni fa e il suo mito, un secolo dopo, non mostra crepe. Era il 10 aprile 1925 quando l'editore newyorkese Scribner presentò al pubblico *Il grande Gatsby*, capolavoro di uno scrittore che a soli ventotto anni aveva già all'attivo due grandi successi ed era diventato la voce della sua generazione, l'incarnazione di quella che lui stesso aveva ribattezzato la «Jazz Age». F. Scott Fitzgerald era famosissimo tra i contemporanei per *Di qua dal paradiso* e *Belli e dannati*, ma è *Gatsby* che lo ha consegnato alla storia. Un romanzo che nel tempo è diventato un'ossessione. È il libro che si studia nelle scuole e nei college americani con la cura che l'Italia dedica a *I promessi sposi* o la Francia a *I miserabili*. Pochi altri titoli continuano a vendere e ad avere un peso letterario in America paragonabile a *Gatsby*: a tenere il passo di Fitzgerald sono *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe, *Il giovane Holden* di J.D. Salinger, *Sulla strada* di Jack Kerouac e vari libri di Ernest Hemingway o William Faulkner.

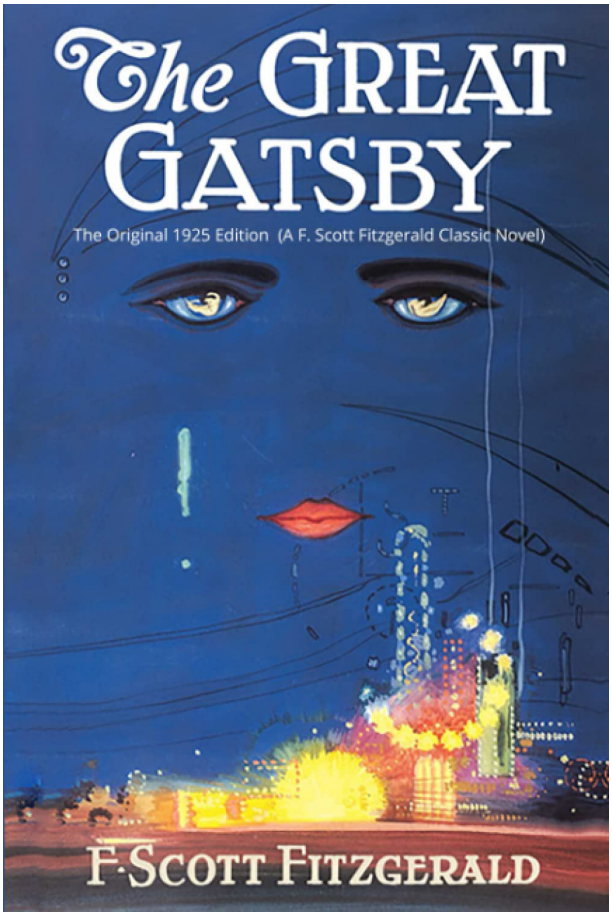
Innumerevoli analisi sono state scritte, generazione dopo generazione, sul misterioso Jay Gatsby, sul suo amore impossibile per Daisy, sui significati nascosti dietro immagini simboliche che offrono chiavi di lettura del libro (una luce verde sulla baia, il cartellone pubblicitario di un oculista), in generale su vizi e virtù dei ricchi e dei miserabili di New York e sull'intreccio tra le loro vicende. Che alla fine si risolvono in due morti ammazzati e tanti interrogativi irrisolti. «Quello che noi americani pensiamo di Gatsby» ha scritto il critico A.O. Scott su «The New York Times» riflettendo sui cento anni del capolavoro di Scott Fitzgerald «in fin dei conti illumina ciò che pensiamo su soldi, razza, amore e storia. Il modo in cui ci immaginiamo lui ha molto a che fare con come vediamo noi stessi».

E allora cent'anni dopo l'America ancora si interroga sul fascino che esercita sulla propria cultura popolare la figura dell'ex ragazzo povero che diventa milionario – in modo non proprio pulito – solo per poter avere una possibilità di riconquistare la ragazza ricca da cui si era dovuto allontanare per la troppa differenza tra le loro classi sociali. Da dove siano arrivati i soldi di Gatsby non è chiarissimo, ma si intuisce

che c'entri il contrabbando di alcolici, un'attività redditizia in pieno Proibizionismo. Ed è evidente che abbia fatto di tutto, senza troppi scrupoli, per poter comprare la gigantesca villa nel Queens dove tutta la Manhattan che conta si trasferisce una volta la settimana per partecipare a feste mai viste prima. È peraltro singolare che cento anni dopo l'America festeggi l'anniversario e rifletta su quel personaggio tanto amato, in un momento in cui alla Casa Bianca c'è un altro milionario del Queens che ha fatto i soldi in modo rocambolesco e che è nato e cresciuto a pochi chilometri dalla baia dove Fitzgerald ha ambientato la villa del romanzo. Donald Trump non è Gatsby, ma non è difficile immaginare The Donald tra i protagonisti delle feste a ritmo di charleston e champagne raccontate da Fitzgerald.

La storia di *Il grande Gatsby* è sorprendente anche perché quello che oggi è ritenuto un capolavoro e un enorme successo editoriale all'epoca non fu tale. Almeno non subito. Fitzgerald e il suo editor Max Perkins – lo stesso che ha scoperto altri giganti della letteratura americana come Hemingway e Thomas Wolfe – erano certi che avrebbe superato il trionfo di *Belli e dannati*. Il giovane Scott ci contava anche per rimettere in sesto le proprie finanze, dopo aver sperperato molto insieme alla moglie Zelda. Ma nonostante buone recensioni, non entusiaste ma positive, a fine 1925 *Gatsby* aveva venduto ventimila copie, ben lontano dalle settantamila che aveva registrato il suo precedente romanzo nei mesi del debutto.

Fu una delusione enorme per Scott e l'inizio della sua discesa. Il resto della sua vita sarebbe stata una continua ricerca di un nuovo successo, accompagnata da compromessi artistici come la scrittura di sceneggiature per il cinema o testi per il mondo pubblicitario. Scott aveva sempre bisogno di soldi, anche per far fronte alle cure di Zelda, la cui schizofrenia finì per rendere inevitabile il ricovero in una casa di cura dove finì i suoi anni. Quando F. Scott Fitzgerald morì nel 1940, a quarantaquattro anni, era convinto di essere stato uno scrittore fallito e il suo più grande rimorso era il mancato successo di *Gatsby*, il lavoro in cui credeva di più. Il libro alla sua uscita nel 1925 probabilmente non fu capito dall'America distratta della Jazz Age, che cercava storie a effetto. Il vero successo di quell'anno, il romanzo che sconfisse duramente *Gatsby* e che tutti volevano leggere, lo aveva scritto un'autrice oggi dimenticata, Anita Loos. Era uscito prima a puntate su «Harper's Bazaar», poi in forma di libro a novembre, e aveva fatto scrivere ad alcuni critici che era finalmente arrivato il grande romanzo americano. James Joyce disse che, dopo aver cominciato a leggerlo, non riusciva a mettere giù il libro. Aldous Huxley si disse «catturato» dalla storia e Faulkner mandò a Loos lettere in cui esprimeva le sue «invidiose congratulazioni». Il libro si intitolava *Gli uomini preferiscono le bionde*, superò le centomila



copie in pochi mesi e oggi è ricordato soprattutto per la sua versione cinematografica del 1953 con Marilyn Monroe e Jane Russell e per l'interpretazione iconica che una Marilyn vestita di rosa e ricoperta di brillanti diede di *Diamonds Are a Girl's Best Friends*.

Che un libro satirico e dissacrante come quello di Loos sia diventato il vero caso editoriale di quel momento dice molto sull'America distratta e dissipatrice degli anni ruggenti, che andrà poi a schiantarsi con il crollo di Wall Street del 1929 e la conseguente Grande depressione. Anche Fitzgerald fece i complimenti a Loos, ma fu sopraffatto dallo sconforto nel vedere come fosse stata poco apprezzata la profondità del suo romanzo pieno di ossessioni. Dietro Gatsby c'era la storia vera e personale dello stesso Scott, il suo amore giovanile per la ricca debuttante di Chicago, Ginevra King, dalla quale fu allontanato con una frase del padre della ragazza che ricompare anche nel libro: «I ragazzi poveri non dovrebbero neanche immaginare di sposare le ragazze ricche». Ginevra sarà l'amore di tutta la vita per Scott e i personaggi del libro sono la sua vendetta, sono la riproposizione di quelli reali che lo avevano ostacolato e di cui Fitzgerald si prende gioco rappresentandoli con i loro vizi e limiti. Scott si immedesima in Gatsby, Daisy è l'invenzione letteraria ispirata da Ginevra e tutta l'avventura del libro è un inno all'amore impossibile, al desiderio, ai limiti della fama e della ricchezza, ai vizi e alle virtù dell'America. Ma i critici all'inizio fecero fatica a capire tutto quello che era nascosto in *Gatsby*. «Tutte le recensioni, anche le più entusiaste,» scriveva nel 1925 un Fitzgerald esasperato «dimostrano di non aver capito niente riguardo a ciò di cui parla il libro». Se Scott fosse vissuto ancora qualche anno, si sarebbe sbalordito di fronte all'improvviso cambio di fortuna del suo libro, che è legato allo scoppio della Seconda guerra mondiale. La morte di Fitzgerald per un attacco di cuore spinse molti a riprendere in mano i suoi libri. L'America nel frattempo era molto cambiata, la Depressione aveva lasciato il segno, il paese sapeva di essere sull'orlo della possibile entrata in guerra e la sensibilità collettiva era diversa dal recente passato. Forse anche per questo i critici nel rileggere *Gatsby* ne cominciarono a intuire la profondità e i tanti messaggi che mandava. E lo videro come un grande romanzo capace di ispirare il paese.

È il motivo per cui nel 1942, con l'America ormai in guerra dopo l'attacco a Pearl Harbor, fu deciso che il libro di F. Scott Fitzgerald era il perfetto «compagno» per i soldati che andavano al fronte. Le forze armate americane ne distribuirono centocinquantamila copie ai propri militari e un'intera generazione scoprì la storia d'amore di Gatsby e Daisy mentre trascorreva il tempo in trincea, sulle brande delle navi e dei sottomarini da combattimento o nelle pause di relax seduti sui cingoli dei carri armati. Quando alla fine della guerra tornarono in patria e misero su famiglia, *Gatsby* era diventato il libro da trasmettere alla generazione successiva, da far leggere nelle scuole e da condividere. Ormai esploso nella cultura popolare, il romanzo di Fitzgerald conobbe un successo ancora maggiore quando a interessarsene fu il mondo dello spettacolo. Prima con le letture alla radio, le versioni teatrali e i musical, e poi con il cinema. Hollywood aveva prodotto una prima versione di *Gatsby* per il grande schermo già nel 1926, che ebbe uno scarso successo analogo a quello del libro. Nel 1949 arrivò un nuovo film che provava a trasferire il racconto su pellicola, ma il vero balzo verso il grande pubblico risale a *Il grande Gatsby* di Jack Clayton del 1974, con Robert Redford nei panni del protagonista e Mia Farrow in quelli di Daisy. A quel punto il lavoro di Fitzgerald stava cominciando a venir riconosciuto come il grande romanzo americano.

Gatsby non è più uscito dall'immaginario collettivo e si è rafforzato nel tempo, fino al successo della fantasmagorica versione cinematografica di Baz Luhrmann del 2013, con Leonardo DiCaprio come protagonista, affiancato da Carey Mulligan e Tobey Maguire. Il film di Luhrmann è un esempio della capacità della storia di Gatsby di diventare senza tempo e senza confini, come tutte le grandi opere. Il volto di DiCaprio sorridente che offre una coppa di

champagne agli ospiti è diventato un meme su tutti i social media e ha conquistato anche le generazioni più giovani. Così come la colonna sonora del film, che parte dalla *Rapsodia in blu* di George Gershwin, contemporaneo di Fitzgerald, per poi lanciarsi in un collage di pop e hip hop dei giorni nostri, con Lana Del Rey, Florence and the Machine e Beyoncé ad accompagnare le vicende di Gatsby e Daisy di un secolo fa (non è un caso che il rapper Jay-Z sia stato produttore esecutivo del film). Anche in questo non c'è niente di più americano, incluso il problema razziale che emerge oggi come cento anni fa: *Gatsby* è una storia di bianchi che si svolge tutta con il sottofondo di note di neri, il jazz nel 1925 e l'hip hop oggi. Tom Buchanan, il ricco e arrogante marito di Daisy, è un suprematista bianco che disprezza apertamente i neri e teme che l'immigrazione rovinerà l'America. Tra le tante eredità lasciate da *Gatsby* all'America, ce ne sono alcune che non appartengono al contenuto del libro, ma al suo contenitore. La prima edizione del volume è celebre anche per la sua sovracopertina, che viene ritenuta da molti la più bella mai disegnata per un libro. Non fu sufficiente a trainare le vendite, ma è diventata a sua volta parte della cultura pop americana e fonte di ispirazione per il mondo della pubblicità, che deve tantissimo a *Gatsby*. L'immagine è quella dominata da un volto di donna con il taglio di capelli *flapper* dell'epoca, con due occhi giganteschi e tristi dentro ai quali si vede il riflesso di immagini femminili nude. Una grande lacrima e le luci di un luna park, forse quello di Coney Island, completano un'opera che oggi è conosciuta come *Celestial Eyes* e conservata all'università di Princeton, dove fa compagnia ai manoscritti di F. Scott Fitzgerald. L'autore era un pittore di strada catalano, Francis Cugat, che ricevette l'incarico dall'editore Scribner di disegnare la copertina mentre girovagava nelle strade di New York in cerca di lavoro. Scott, che era con Zelda e Hemingway in Costa Azzurra a completare la scrittura del romanzo, quando vide quell'immagine cambiò molte parti del libro, lasciandosi ispirare dagli occhi e dalle luci immaginati da Cugat. Anche questo è diventato parte della leggenda di *Gatsby*, della sua attualità e della sua immortalità.

Francesco Longo

Morte e resurrezione di Donald Antrim

«Rivista Studio», 7 aprile 2025

Torna uno dei più grandi scrittori americani viventi con una storia di depressione e sopravvivenza, uno sguardo nostalgico sul mondo

Philip Roth, Cormac McCarthy, Paul Auster e David Foster Wallace sono morti. Pynchon è nelle storie della letteratura insieme a Don DeLillo. In Italia, dopo aver impresso nell'immaginario collettivo il suo mondo interiore, Philip K. Dick è uscito nei Meridiani Mondadori, consacrazione definitiva di un mito. Joyce Carol Oates è ogni anno nella lista dei possibili premi Nobel. Richard Powers, Jeffrey Eugenides, Donna Tartt, Louise Erdrich e Jennifer Egan hanno vinto il premio Pulitzer per la narrativa, a George Saunders è andato il Man Booker Prize. Stephen King e Jonathan Franzen, oltre ai riconoscimenti letterari, sono autori di best seller da milioni di copie in tutto il mondo. Già al debutto, hanno vissuto l'esplosione di una fama planetaria Jonathan Safran Foer, Dave Eggers e Bret Easton Ellis, tre star letterarie. Pur senza un'investitura lampante, Jonathan Lethem ha visto il suo romanzo *Motherless Brooklyn* trasformarsi in un film di Edward Norton, e ha ammirato i suoi personaggi con i volti di Willem Dafoe, Bruce Willis e Alec Baldwin.

UN'ETERNA PROMESSA

C'è un solo scrittore che sembra rimasto – ingiustamente – una eterna promessa letteraria: Donald Antrim. Nel 1999 «The New Yorker» pubblica una lista dei migliori scrittori con meno di quaranta anni. Tra questi, Antrim. Alcuni della lista negli anni hanno visto la loro luce affievolirsi, Sherman Alexie, Ethan Canin, Edwidge Danticat, Tony Earley, Allegra Goodman, Matthew Klam, Chang-Rae Lee, Antonya Nelson, mentre altri nomi brillano ancora nel firmamento: Englander, Saunders, Chabon, Wallace, Franzen, Vollman, Moody.

Donald Antrim è nato nel 1958, a sessantasette anni ha scritto tre romanzi, il primo uscito trentadue anni fa, nel 1993. Poi ha pubblicato un memoir, sulla morte della madre, *La vita dopo* (2006). I suoi racconti, usciti sul «New Yorker» tra il 1999 e il 2014, sono stati raccolti nel libro *La luce smeraldo nell'aria*. Dieci anni dopo il libro sulla madre, arriva ora da Einaudi *Un venerdì di aprile* (in inglese il titolo è più esplicito: *One Friday in April: A Story of Suicide and Survival*). «Avevo scritto un libro su mia madre, sulla sua vita da alcolista e la sua rassegnazione alla morte, e sul mio ruolo di figlio, che doveva salvarla e l'aveva abbandonata. Avevo cominciato a scrivere l'anno dopo la sua morte, troppo presto per uscirne indenne. Il libro era una cronaca della morte della mia famiglia. Scriverlo era stato emozionante, ma pubblicarlo mi aveva messo a dura prova.»

UN LIBRO SULLA DEPRESSIONE DIVERSO DA TUTTI GLI ALTRI

È un venerdì del mese di aprile quando Donald – così si chiama il narratore di questo nuovo libro – viene salvato dal tetto di una casa di Brooklyn mentre sta forse per lasciarsi andare nel vuoto. Prima e dopo quel venerdì c'è un uomo dolente. In alcuni giorni la sua mente è una trappola così feroce che non riesce a muoversi né a stare fermo. Frequenta dottori, centri medici, parla con pazienti dei reparti in cui si prendono cura dei loro pensieri e delle loro fragilità. Entra e esce dagli ospedali, riceve visite di amici. I ricordi lo trascinano avanti e indietro nella sua vita, le medicine e le terapie producono piccole alterazioni, a volte impercettibili miglioramenti. Stavo guarendo? si chiede Donald, che racconta: «Prendevo una benzodiazepina, il Klonopin, per l'ansia e l'insonnia. Mia madre era morta e avevo i calzini bucati. La luce mi feriva gli occhi e i rumori mi sembravano piccoli colpi secchi alla testa».

Un venerdì di aprile non è l'ennesimo libro sulla depressione. È un miracolo di grazia letteraria, assemblato con frasi perfette, la cronaca di lunghi ricoveri e di una progressiva e altalenante uscita dal buio, «durante il giorno uscivo in esplorazione, girando Brooklyn e Manhattan in lungo e in largo. Era estate, poi autunno, per strada c'era gente». La città di New York è di grande consolazione, anche per il lettore, che ha bisogno di respirare, di distogliere gli occhi dall'abisso: «Avevo il respiro affannoso e dolori in tutto il corpo. Scendeva la sera. Oltre i tetti di Brooklyn c'era Manhattan. I grattacieli avevano le luci accese». Le pagine di Antrim contengono emotività, sensibilità, bellezza, uno sguardo nostalgico sul mondo – rimpiange vecchi amori, vecchie case, amici persi – uno sguardo mai tetro: «La gente camminava sui marciapiedi e attraversava ai semafori. Era inizio primavera. Le case e i negozi erano allineati e gli alberi, alcuni già in fiore, rosa, viola, bianchi, stavano ben piantati. Ho riconosciuto Prospect Park, il mio quartiere, la mia via».

UNA TELEFONATA DA DAVID FOSTER WALLACE

Un giorno, durante un ricovero, squilla il telefono. Gli passano David Foster Wallace. «Ti ho chiamato per una cosa: se i tuoi medici ti consigliano la Tec, devi farla.» Donald teme che la Tec, terapia elettroconvulsivante, possa distruggere la sua capacità di scrivere, che gli porti via il suo carattere e i suoi ricordi. In passato ha incontrato Wallace – che si era sottoposto alla Tec negli anni Ottanta – ha letto i suoi libri ma non sono amici. Si fida del consiglio di Wallace.

«Sentivo di aver attraversato un deserto, saltato un burrone, per così dire, di essere morto e resuscitato.» Resuscitato è una parola importante, perché la Tec non è una bacchetta magica e le ricadute non mancano. Anche Gesù, dopo la resurrezione, mostra un corpo con le ferite indelebili, è coperto di piaghe, cicatrici. La resurrezione non cancella la morte.

I sintomi spariscono e si riaffacciano. Il lettore, per le cento pagine di flusso senza divisioni in parti e senza capitoli, sta su quel tetto e torna nel passato di Antrim, nei traumi dell'infanzia che sono all'origine di tutto: «Cosa accade ai bambini trascurati? Da bambini non capiamo che la nostra solitudine e la mancanza di affetto diventeranno un destino, una solitudine che proveremo per tutta la vita». Scrivere, che per un lungo tempo è risultato a Donald «intollerabile», a un certo punto torna una possibilità percorribile. Antrim troverà un giorno i riconoscimenti letterari che merita, o forse no. Troverà i tanti lettori che merita, o forse no. Di sicuro, i suoi libri sono sempre più belli e più strazianti e il suo nome merita di stare tra quelli dei più grandi scrittori americani.

«Da bambini non capiamo che la nostra solitudine e la mancanza di affetto diventeranno un destino.»

Emanuele Zoppellari Perale

La traduttrice segreta di Vittorini

«Il Tascabile», 8 aprile 2025

Montale definì Lucia Rodocanachi la «Sévigné del nostro secolo» e «meglio della Mansfield». Vittorini le scrisse: «Si diverte tanto a tradurre?».

Fra le tante carte venute alla luce dopo la morte di Lucia Rodocanachi, il 22 maggio 1978, un corposo gruppo di lettere conservate per decenni lasciava emergere la trama di una vicenda editoriale tanto interessante quanto desolante e, per alcuni, scandalosa. Eppure, non si sbaglierebbe affermando che la sua storia, pur a distanza di oltre quarant'anni, continui a rimanere perlopiù sconosciuta, benché Rodocanachi sia stata la ghost translator di importanti nomi del mondo letterario italiano fra gli anni Trenta e Quaranta, compresi Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda e Elio Vittorini. Il suo nome non comparve quasi mai sui libri a cui lavorò; al suo posto, c'è la firma – sempre maschile – di chi con mirabolanti salamelecchi le commissionava quei lavori. «Si diverte tanto a tradurre?» le scrisse una volta Vittorini con notevole mancanza di perspicacia, viene da pensare, o, peggio, con totale malafede.

Santa patrona di tutti coloro che svolgono lavori culturali senza riconoscimento, Lucia Rodocanachi (il cui cognome da nubile era Morpurgo) nacque a Trieste nel 1901. Per il lavoro del padre, commerciante di caffè, la famiglia si trasferì a Genova quando la ragazza era adolescente. A confronto della città d'origine, la Liguria di quegli anni non le offriva che ragioni per sentirsi irredimibilmente nostalgica («Lucia che xe sempre triestina» si firmava scrivendo a una compagna degli anni giuliani). Si formò quindi all'Accademia di belle arti a Genova, partecipando anche in un paio di occasioni alla mostra internazionale di Arti decorative di Monza. Frattanto, stringeva amicizia con pittori e poeti. In un ritratto fattole da Oscar Saccorotti sul finire degli anni Venti è seduta davanti a una finestra; alle sue spalle, oltre i vetri, un giardino spoglio, invernale. Una mano regge la testa come in un emblema della malinconia, l'altra è nascosta nel grembo. L'espressione della bocca tradisce disappunto, gli occhi invece curiosità. Dopo il matrimonio con Paolo Stamaty Rodocanachi, pittore di origini greche la cui famiglia da secoli svolgeva incarichi consolari nella città ligure, si trasferì con lui a Arenzano. Una decisione da lei non voluta, almeno così pare, e sofferta anche ad anni di distanza: l'isolamento della vita in villa («grondo solitudine» scriveva) non si era addolcito con il tempo. Dopotutto, doveva trattarsi di una soluzione temporanea per consentire al marito di dipingere all'aria aperta e aveva invece finito per assumere i tratti di un destino. Se c'era stato mai il sogno di coltivare la vocazione artistica o letteraria, qui s'infranse: difficile scrivere romanzi se c'è qualcuno di cui prendersi cura totalmente – se si è, come lei stessa scrive, «alle prese con la dura realtà delle pentole e delle scope». Per distrarsi, non le rimaneva che organizzare

«Non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione. Ma per il terzo ci penserò.»

ricevimenti *comme il faut* e leggere, talvolta le due cose insieme («lavavo i piatti leggendo James», così lei). E ai ricevimenti e alla lettura dedicò infatti tutta sé stessa.

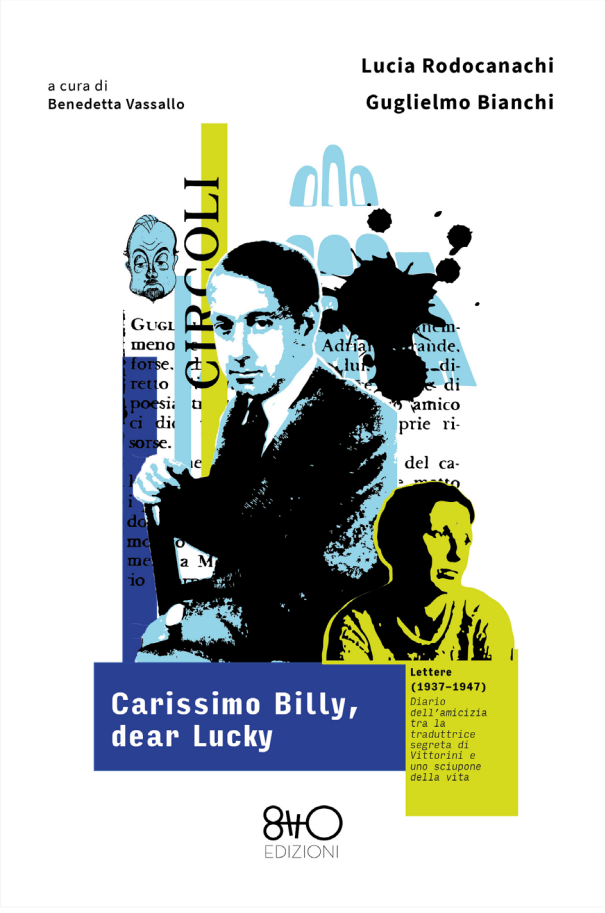
Ma Lucia Rodocanachi non è una Cenerentola né un personaggio di Buñuel, né tampoco una signora Bovary: la «Sévigné del nostro secolo», la definì con più precisione Montale. Attorno a Villa Desinge, dove viveva con il marito, negli anni Trenta si formò un cenacolo artistico e letterario di cui lei era il centro di gravità, attorno al quale «i poeti si radunavano» (così disse Orsola Nemi). «Ci era apparsa all'ingresso delle Giubbe Rosse come una dea» raccontò Sebastiano Timpanaro nel settembre del 1935. Ma erano anni infausti per un gruppo che coltivava con pari dedizione la xenofilia delle letture e il dialetto, entrambi apertamente osteggiati dal fascismo. Facile, in quelle circostanze, sentirsi «cittadini stranieri in un paese dittatoriale», come anni dopo scrisse Lucia Rodocanachi ripensando a quel decennio. La vita in villa, nonostante i tanti ospiti, era venata di malinconia, si respirava un'«atmosfera di villeggiatura gozzaniana», di Weltschmerz, con le ombre che si facevano più lunghe di giorno in giorno.

Vuoi per le origini nel continente in miniatura che era la Trieste di inizio Novecento, vuoi per il fatto che la tebaide di Villa Desinge sembrava accorciare le distanze con il vasto mondo da cui provenivano le sue letture, era inevitabile che la cosmopolita repubblica delle lettere diventasse nella sua vita interiore una pratica e non soltanto un ideale. Rodocanachi conosceva l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnolo. Per i poeti e gli scrittori che la frequentavano, il suo aiuto era prezioso. Da un certo momento in poi anche troppo.

Fu Montale a presentarla a Vittorini nel 1933. Quest'ultimo aveva tradotto solo una metà del *St Mawr* di D.H. Lawrence, peraltro detestandolo, e sapeva che non avrebbe mai consegnato in tempo il lavoro finito all'editore. Gli serviva un aiutante, un garzone di bottega: a mali estremi. Iniziò così una collaborazione o meglio un sistema di subappalti, come l'avrebbe correttamente etichettato l'ingegner Gadda: a lei veniva commissionata la traduzione letterale del testo di partenza, della quale poi i suoi «negrieri», come Rodocanachi li chiamava non si sa con quanta ironia (di contro, per loro lei era la «négresse inconnue»), avrebbero curato la resa stilistica, o così almeno assicuravano, contando sulla sua discrezione; in ogni caso, la firma sul prodotto finale non era mai la sua. A loro la poesia, il genio, lo scarto dalla norma; a lei spettavano semmai un compenso economico – spesso in ritardo e fra grandi incertezze e imbarazzi –, riconoscenza, riverenze e promesse varie. Dopo il secondo lavoro congiunto, Vittorini si sentì costretto a correre ai ripari: «Non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione. Ma per il terzo ci penserò. Lo metterò in prima pagina che siamo in due ad aver tradotto». Non andò così, non quella volta almeno, e Vittorini poté in questa maniera apporre la propria firma su quasi trenta traduzioni di narrativa fra il 1933 e la fine degli anni Quaranta, raramente tutte farina del suo sacco.

Con encomiabile concisione, ancora nel 1942 Montale spiegava in questo modo il loro protocollo a proposito di un romanzo: «Si potrebbe tradurlo insieme […]. Si potrebbe fare così: tradurlo per conto nostro, senza parlarne a nessuno, e a cose fatte vendere il ms a Einaudi o a qualche altro, s'intende col mio nome». Più eloquenti le lettere speditele da Gadda (raccolte da Giuseppe Marcenaro in *Lettere a una gentile signora*, 1983), in cui l'ingegnere confessa all'amica angosce, rovinosi sensi di colpa e tutto il bestiario delle ipocondrie, oltre a offrire a noi oggi il romanzo tragicomico delle loro collaborazioni. Nel

1938, Gadda si domanda per via epistolare come frazionare il compenso per una traduzione papabile: «Se fosse un libro non letterario e se lei potesse farmi la traduzione *quasi definitiva* e io avessi *davvero* poco lavoro, potrei lasciare a lei il maggior utile: e contentarmi di un quasi parassitario prelievo, dovuto alla mia qualità di grand'uomo (semi-fesso). Del resto, scrive meglio Lei di me». Quindi, chiarita la natura del libro, un testo di chimica industriale di taglio divulgativo: «Potrei contare sulla sua collaborazione piena per la traduzione? Si tratta di chimica facilissima spiegata alle balie (scusi, era per dire che è facile) […]: l'importante per me è che, se accetto di tradurlo, ho assolutamente bisogno dell'opera Sua, essendo già molto impegnato […]. Credo che dovrò "rivedere" (per modo di dire) il suo testo, sia per fare onore alla firma, sia per quel po' di magra scienza che vi fosse. Ma penso che se Lei mi prepara già una traduzione spigliata, la mia revisione si ridurrà a una semplice lettura. La divisione del magro bottino si avvantaggerà a suo favore: e sarò onestissimo nella valutazione della reciproca fatica: se la mia fosse nulla o quasi, mi considererò un volgare sub-appaltatore anche nel premio. Occorre però che del sub-appalto, nel quale non vedo niente di male di fronte alla legge divina, sia rigorosamente taciuto: anche per ragioni di mondana, editoriale opportunità».



Nessuno di loro fu parco di ossequi e lodi, sempre sperticate («meglio della Mansfield» disse di lei sempre Montale), come lo fu di denaro. Pare che una volta Vittorini, il quale aveva una famiglia a carico e non navigava in buone acque, avesse falsificato una firma per intascarsi l'assegno destinatole. Il nome di Lucia Rodocanachi comparve su un frontespizio per la prima volta nel 1943. Dopo quella data, anche lei riuscì a ritagliarsi qualche soddisfazione. Vittorini, ora in una posizione più sicura, non dimenticò di aiutarla.

Ma questi, appunto, sono fatti resi noti da decenni. Ciò che invece è mancato finora è la voce della diretta interessata, costretta, anche nel tentativo di riscoperta e riabilitazione della sua figura dimenticata, a comparire in qualità di muta vittima – di un sistema, di un'epoca, di una cultura o degli uomini, a seconda delle antipatie di ciascuno. Sono state pubblicate, nel corso degli anni, le lettere speditele da Vittorini, da Montale, da Gadda. Ma sono sempre state lettere a Lucia, non di Lucia. È ben diverso. Di fatto, ha significato mettere l'accento su di loro, mai su di lei. E la spiegazione è semplice e sconsolante: lei, «inguaribilmente fedele agli amici» come di sé scrisse, conservò per tutta la vita le lettere ricevute dai corrispondenti, i quali, di contro, quasi mai tennero le sue. Anche qui «ragioni di mondana, editoriale opportunità»?

Uno dei pochi a fare eccezione, ossia ad aver conservato la corrispondenza in entrata speditagli da

Lucia Rodocanachi, è stato un uomo ancor meno conosciuto di lei, Guglielmo Bianchi. Al loro scambio è dedicato il volume *Carissimo Billy, dear Lucky*, a cura di Benedetta Vassallo e Alessandra Barbero (8tto Edizioni, 2024). Come spiega Virna Brigatti nell'introduzione, l'obiettivo esplicito è quello, per una volta, di dar voce a Lucia Rodocanachi, rimediare a un vuoto durato molto a lungo e mettere in risalto non il suo lavoro fatto per conto altrui, ma ciò che invece lei stessa ha scritto, ossia soltanto lettere, che costituiscono, nelle parole delle curatrici, la sua «opera assoluta». La scoperta che se ne fa ha dello stupefacente. E certo c'è una tremenda ironia nel fatto che per rendersi conto di quale mancata scrittrice sia stata Lucia Rodocanachi sia necessario ripercorrere l'epistolario da lei tenuto con un altro scrittore fallito, il più improbabile. I loro profili, a ben vedere, sono tanto diversi quanto intimamente legati dalle maglie inestricabili delle affinità elettive. Bianchi, «ospite inospitabile» come si presentava, incarna il perfetto dilettante dalle tendenze dandistiche: un po' scrittore, un po' poeta, un po' pittore, in grossa parte svogliato e inconcludente. Ricco di famiglia, propugnatore di un sistema filosofico che pare una sintesi sorniona di stoicismo, taoismo e dolce far niente, poté permettersi sia di sprecare i suoi talenti, sia di farsi carico economico di riviste letterarie, come quando, con i soldi del padre, cercò di dare continuità a «Circoli», un periodico genovese il cui comitato di redazione comprendeva Angelo Barile, Giacomo Debenedetti, Montale, Camillo Sbarbaro e Sergio Solmi, oltre allo stesso Bianchi. Nel 1932 ne divenne condirettore; tre anni dopo aveva abbandonato la nave. Intanto, si dava alla scrittura e alla pittura senza pressioni professionali, obblighi produttivi e imperativi di vendita. Era talmente libero, in questo senso, che poteva dare del venduto a Montale, cosa che fece. Ma la libertà ha un prezzo da pagare, notoriamente salatissimo anche per un ereditiero scioperato, e a maggior ragione se ossessionato dall'idea di meritarsi la gloria letteraria. Ma per scrivere serve disciplina, troppo alto è il rischio del rifiuto o di rimanere delusi da sé stessi e dal mondo. Come se non bastasse, intraprendere alcunché sembra sempre innaturale e inelegante a coloro in cui lo spirito è qualcosa.

«Penso che se Lei mi prepara già una traduzione spigliata, la mia revisione si ridurrà a una semplice lettura.»

Bianchi pubblicò in effetti qualche raccolta di poesia e un libro di prose, *Eleganze*, uscito nel 1928. Le testimonianze ci restituiscono l'immagine di un uomo eclettico ed eccentrico, un giramondo, un frequentatore di caffè, un cultore del *buen vivir* dall'aneddoto sempre pronto, dall'aforisma arguto e paradossale, ma anche – *noblesse oblige* – inconseguente e vanesio. Al cuore della dottrina cui aderiva, l'ozio era una necessità. Come Oscar Wilde aveva scritto di Thomas Griffiths Wainewright, «cercava di essere qualcosa piuttosto che di fare qualcosa. Sapeva che la vita stessa era un'arte e, non diversamente dall'arte, aveva uno stile». Lasciare le briciole del proprio talento all'arte e riservare il genio per la vita, sempre parafrasando Wilde. Al contrario, fare qualcosa di sé stessi, adeguarsi alla classificazione standardizzante, al mantra dell'utile, della produttività a tutti i costi, del lavoro che nobilita l'uomo, investire su di sé come in un gruzzolo di azioni per poi venire riconosciuti per qualcosa che si è fatto con la fama o anche solo un mensile assicurato – tutto ciò, dalla prospettiva del dandy, è delle siberie la peggiore.

Ma Bianchi non era il solo a credere nel proprio talento. Rodocanachi, la sua «dinamo», lo incoraggiava a scrivere, a creare, e non perdeva occasione per ribadire il suo invito ad andare a trovare lei e il marito in villa, augurandosi di poter godere della sua squisita compagnia. D'altro canto, la solitudine per lei era lancinante e solo qualche volta veniva Roberto Bazlen a farle da consolatore o da analista: «Vivo

ormai di auguri e dell'affetto degli amici,» scrive lei a Bianchi «tutti gli altri cibi più sostanziosi mi sono stati tolti», e ancora: «A me i corvi invece di pane come al Santo nel deserto portano lettere». Talvolta, per celia, Bianchi le rimproverava una certa frivolezza, che Rodocanachi indossava come il distintivo della padrona di casa. «Mio caro,» gli risponde lei «è solo con *le coeur triste et l'esprit gai* che potremo sollevarci dalla nevrastenia e da tutto per essere pronti a sopravvivere non solo allo stato di relitti. Dopo una notte d'insonnia si vanno a cogliere i fiori per adornare la casa, si studia il menu, si fa la spesa, si prepara il pranzo. Non credere che la mia vita sia molle di ozii borghesi, lavoro nel vero senso della parola, ho appena una piccola selvaggia che mi aiuta nel lavoro di casa accresciuto e complicato dalle circostanze […]. Leggi Barbey d'Aurevilly e vi vedrai meglio di quanto io non possa farlo la lode della frivolezza e del dandysmo interpretato quale eroismo e massima di vita».

E in una vita «che non riesce a diventare eroica», come lei gli scrive in un'altra occasione, «una lettera al momento giusto è spesso una cosa essenziale che mi persuade della realtà della mia esistenza. Non puoi credere quante volte io dubiti della mia propria realtà […]. Il fatto di esistere per un altro è una specie di conferma […]. Qui sono estremamente sola». Altro che Madame de Sévigné: il personaggio in cui si riconosceva era la Marta del Vangelo «presa dai molti servizi», che si affanna per troppe cose inutili mentre il Signore è suo ospite e «una sola è la cosa di cui c'è bisogno», come si legge in Luca. Ma quanto è difficile riconciliarsi con il fatto che a qualcun altro è andata «la parte migliore». Intanto, scrive Rodocanachi, nel «corpo a corpo spietato con la materia» l'anima va seccandosi e «un mare di mediocrità» sembra sommergerla. Si capisce come, in condizioni del genere, anche le *corvées* di cui sopra sembrino un compromesso accettabile pur di mantenere vivo lo scambio. Nulla, infatti, pare ferirla di più dei silenzi degli amici, del ritardo delle loro risposte. Il resto è il male necessario, corollario dei rapporti umani.

«Non puoi credere quante volte io dubiti della mia propria realtà.»

Due sensibilità rare, le loro, passate senza lasciar traccia o quasi. Da un lato, uno che evita il riconoscimento e tuttavia lo brama; dall'altro, una che al riconoscimento rinuncia, e in ogni caso non potrebbe ottenerlo. Lui, che i compromessi li aveva sempre fuggiti o rifiutati, e lei, che non aveva fatto altro che accettarne. In questo senso, sono più simili di quanto si immagini. Spiegando come lo stesso tipo di lavoro potesse essere produttivo o improduttivo, Marx faceva l'esempio dello scrittore: chi sforna opere letterarie a ritmi e con modalità industriali per stare al passo con i dettami del mercato e le necessità dell'editore è un lavoratore produttivo a tutti gli effetti, mentre John Milton, che vendette il manoscritto del *Paradise Lost* per cinque sterline, è chiaramente improduttivo. Milton, così Marx, scrisse il suo capolavoro «per la stessa ragione per la quale il baco da seta produce la seta. L'attività era parte della sua natura». Chi gliel'ha fatto fare? chiede il volgo profano. La risposta si trova forse in Kafka, quando scriveva a Felice di sentirsi un essere «incatenato con invisibili catene a una letteratura invisibile», il quale «grida se qualcuno si avvicina, perché pensa che tocchi quella catena».

Se Bianchi, nei primi tempi almeno, voleva che Rodocanachi, con i suoi contatti, lo aiutasse a far conoscere i propri scritti, lei, che più di chiunque altro lo spronava a tirar fuori il capolavoro dai suoi vagabondaggi, in cambio chiedeva all'amico lotofago qualcosa di più raro, «un rimedio nuovo» per «liberarmi […] di me stessa». Anche questo avevano in comune: l'attrazione irresistibile per la vertigine di scomparire, uno nella pampa, l'altra fra le amarene, gli ulivi e le peonie del suo giardino di provincia, che in fondo è la stessa cosa, ma senza *gauchos* e soprattutto senza l'aggravante dell'esotismo. Lei di

lui ammirava la leggerezza della fuga perpetua, che dal canto suo era costretta a sublimare nella lettura. Così gli scrisse nell'agosto del 1937, quando la bella stagione non faceva che peggiorare la prostrante condizione di solitudine in cui versava: «Come l'ostrica allo scoglio, la invidio proprio per esser scomparso senza lasciar traccia nel grande oceano destinazione ignota». E ancora, due anni più tardi: «Ho sempre l'idea che la mia mancanza d'impegni quotidiani e quella di rapporti sociali ed umani mi permetterebbe di sparire senza lasciare traccia, come un oggetto di poco uso della cui scomparsa ci si accorge a volte dopo mesi o dopo anni, perché la sua funzione non era né definitiva né necessaria, né occupava uno spazio determinato in senso effettivo. Non credo cioè, e sta diventando una mania, alla realtà della mia esistenza».

Inquieto per vocazione e non solo per indole, bisognoso di riconoscimento ma incapace di perorare la propria causa, Bianchi optò poi realmente per l'esilio volontario, forse nella speranza che, imponendo agli altri la propria mancanza, avrebbe suscitato in loro il desiderio, come uno che s'incapricci di morire per vedere chi lo piange e come. Certo, è difficile dire che cosa sia una posa, tanto nello sfoggio di *aloofness* quanto nella confessione nevrastenica. Il rischio che non si tratti che di giochi di poeta, pur dilettante, è sempre dietro l'angolo, ma a forza di provocazioni e paradossi qualcuno prima o poi si stanca. Così, nel 1938, quando il vecchio continente pareva sull'orlo del suicidio, questo Peter Walsh in carne e ossa scelse per sé stesso «la parte dell'illustre scomparso» e raggiunse il fratello a Buenos Aires. Era il compimento di un'ambizione coltivata per tutta la vita, ciò che le curatrici del volume chiamano il suo «culto dell'assenza», già prefigurato nelle continue sparizioni, nei silenzi per cui Rodocanachi lo rimproverava. A separarli, adesso, c'era un oceano; «il mio naufragio», disse lui, era compiuto. Tornò in Europa dopo la guerra, ma allora, come di lui scrisse Carlo Bo, aveva perduto «quello spirito ironico che lo faceva *ospite del mondo*. Sentiva che il mondo aveva cambiato abiti e modi e probabilmente non si trovava più con le abitudini di un tempo». Era riuscito a farsi dimenticare per davvero. Gli amici gli avevano voltato le spalle, eccetto Rodocanachi, come lui naufraga, benché anche fra di loro qualcosa sembrasse essersi rotto.

Niente, d'altronde, sarebbe tornato come prima della guerra. Bianchi, già da Buenos Aires, le aveva elencato le moltitudini che sentiva di contenere traendone un bilancio negativo: «Invecchio e non ho fatto strada né in un senso né nell'altro. Ambizioso e pigro, dinamico e claustrale, visionario e pratico, umile e megalomane, puro e lussurioso, aureolato e maledetto». Come se non bastasse, ora non c'era più un pubblico che si interessasse a lui. Rodocanachi, invece, dalla Storia era stata offesa ulteriormente: nel 1940 era finita in carcere per effetto delle leggi razziali, riuscendo a evitare l'internamento in campo di concentramento per un soffio. Suo nipote era stato fucilato dalle Ss. La villa, metafora di un mondo, era stata occupata prima dai tedeschi, poi dagli americani. Le sue lettere dell'immediato dopoguerra ci offrono uno scorcio di quella terra di relitti che era all'epoca l'Italia e sono il saggio inconfutabile del romanzo che lei non scrisse mai, confermando il sospetto che ad Arenzano si nascondesse una scrittrice d'eccezione per nostra sventura mai venuta allo scoperto.

Restano, sul finale, il «rammarico del poco compiuto» e «la convinzione che meno sarebbe stato ancor meglio». E tuttavia, scrive Bianchi a Rodocanachi, «il poter credere che uno spirito gentile ha scoperto e apprezzato in noi qualche cosa di insolito e lo ha avvalorato e custodito è già una grazia fondamentale». È vero, nessuno dei due ha avuto il successo che meritava, o che pensava di meritarsi. Anche per questo, però, entrambi hanno potuto coltivare qualcosa di ancora più raro, ancora più prezioso, qualcosa che cresce alla larga dal mercato e al di fuori delle logiche editoriali: sé stessi.

Sinéad O'Shea

«You must read my diaries»: unlocking the private life of Edna O'Brien

«The Guardian», 11 aprile 2025

La regista irlandese parla del suo film documentario su Edna O'Brien. Ha avuto accesso ai diari mai pubblicati della scrittrice

«Sinéad, you must read my diaries. The most naked ones are in Emory College, Georgia.»

This was a voicenote left for me by Edna O'Brien in 2023, after I had started to film a feature documentary with her, granting me access to the most personal work she created in her lifetime: her unpublished diaries.

She had been initially reluctant to help me make the film. She was 92 and had cancer, so her time was limited. But she became more enthused after I showed her an old tv clip of herself in her 40s, with her parents. The entire Edna mythos was within that clip. Her mother claims that O'Brien's books had never been an issue at home while her father is playing the role of the jovial Irishman. In reality he was a violent alcoholic and she was disgusted by her daughter's writing. The British interviewer, oblivious, is delighted when her father starts to sing *Danny Boy*.

«I look worried and terrified» she said when I showed her the video.

She was hospitalised after that encounter but her interest was piqued and we began to talk more. She would record long voice memos via our executive producer, Barbara Broccoli, who was caring for her. One day, I received the message that O'Brien wanted me to read her diaries. They did not disappoint. She had led one of the great lives of the 20th century and everything was there: the early attempts at writing, her doomed marriage to Ernest Gébler, the publication of *The Country Girls*, love affairs with a litany of bad men, her complex family relationships, many dreams and many parties, alongside long and beautiful observations of nature.

One extraordinary feature of the diaries, which are read by actor Jessie Buckley in the film, was the annotations that appeared below some of the earlier entries. They were often vicious commentaries and I suspected these were by Gébler (which was then confirmed to me by O'Brien and Gébler's son, who recognised his father's handwriting).

At times, I feared that the author's personal life and diaries were so colourful that they might distract from her literary achievements – as so often happens with female artists. In the end, my strategy in making the film was to attend to both sides of her.

Here are five excerpts from the diaries that helped me tell those two parts of O'Brien's story: the glamour and the doomed love, but also her intellectual abilities, the quality of her writing and its context – and what a thing it was to have created this work from such difficult circumstances.

Prurient = itching with lewd desire.
Winnow = separate.

Ingenuousness = artlessness.

This early entry shows O'Brien's desire to teach herself a better vocabulary. The only books in her home were her mother's prayer books and her horse-obsessed father's bloodstock manuals.

The novelist was born in 1930 in County Clare soon after the ending of British rule. Ireland was floundering; locked in the economic war of the 1930s with Britain which had placed revenge tariffs on Irish goods after independence. Responsibility for health and education was outsourced to the highly patriarchal Catholic church.

Language fascinated O'Brien, but her formal education was cut short when she was sent to train as a pharmacist in Dublin while in her teens. There she met Gébler, a successful writer who had written *The Plymouth Adventure*. His circle mocked her wide-eyed enthusiasms. This entry is from that era.

I love that she continued to improve herself despite the snideness.

Carlos full of expressions and sweetness, went to Ennis, mostly tea, prepared to return, Ernie thinking more and more of himself.

[annotation] Ernie fed up with her aunties, with her crude narrow-eyed Catholic disapproving tribe of six-toed trolls. They hate E.

At first I was confused by these annotations. Could Gébler have been so malicious and would he have referred to himself in third the person? Very much yes, his son confirmed.

This 1958 entry follows a visit to O'Brien's parents. The couple moved to London shortly after but O'Brien was overcome with homesickness and wrote *The Country Girls* in weeks. This coming of age story set in County Clare won great acclaim for its frank and funny depictions of toxic best friends and terrible men, but many Irish people were mortified. It was banned, as were her next five books. One woman told me that as a child, she was instructed by her mother to burn *The Country Girls* in their back garden.

Began second novel calling it «The Lonely Woman». Ernie having sketched it out in detail and in time he would correct the manuscript equals re-write it.

O'Brien's success enraged Gébler and he began to believe he had written her books. She had to give her royalties to him in return for an allowance. Eventually she left.

After a bitter custody battle, he returned to Ireland. Though O'Brien would write many great books after leaving him, he waged a whispering campaign against her for the rest of his life.

He would also intercept her correspondence and pretend to be her agent to stop producers from adapting her work. Instead he recommended they approach the very talented Ernest Gébler.

Despite everything, I am well and happy and free in a way I have never been before.

The 1960s were a thrilling time for O'Brien after the tumult of her divorce. She hosted glamorous parties and socialised with Princess Margaret and Paul McCartney. Admirers included Richard Burton, Robert Mitchum and Marlon Brando. Her success enabled her to buy a townhouse on Carlyle Square in Chelsea.

Alongside this, she was publishing hit books almost every year, an exceptional run that continued until 1970. In Ireland she was mocked for her success and she struggled with her feelings about her family and the abuse she had experienced as a child.

She began seeing the controversial psychiatrist, RD Laing. In 1970 they took lsd together, an experience O'Brien described as «terrifying».

Said he wanted total detachment and total intensity. Wanted me to have several lovers and none. At the end of a fairly hostile copulation said I was just too powerful that he was just a bit of elastic that did not know when he was going to snap.

O'Brien's propensity for difficult men continued. In the late 1970s she began an affair with a senior married British politician whom she nicknamed «Lochinvar». There were heady assignations in the House of Commons but he would not leave his wife and she could not let go. The scale of her obsession is hard to overstate. She stops writing fiction and devotes thousands of diary pages to her feelings of guilt and longing for his «lovely honey-coloured body».

Friends and even doctors implore her to give him up. The lack of income forced her sell her Chelsea townhouse for £235,000. Within five years it was worth £5m. She would live as a tenant for the rest of her life. Her next books didn't sell and she came close to suicide. O'Brien once said to me: «I used to think love mattered most to me. It doesn't. I ask myself now about wars and famines and cruelty and God. I do not believe in God in the same way. I do not».

Her interest in politics had been constant – she had once stood bail for Ira volunteer Dolours Price but her later work, beginning with *The House of Splendid Isolation* in 1994, made this more overt.

Controversy continued but her literary spark had returned: her 2015 novel *The Little Red Chairs* is considered to be one of her best books.

It was a wonderful act of resilience and renewal. O'Brien would continue to write until her death at the age of 93.

«I used to think love mattered most to me. It doesn't. I ask myself now about wars and famines and cruelty and God. I do not believe in God in the same way. I do not.»

Olivia Fincato

La casa di carta

«d», 12 aprile 2025

Casa Magazines, una delle più fornite edicole di New York, è gestita dall'indiano Mohammed Ahmed, soprannominato «l'ultimo re della stampa»

Sebbene a prima vista sembri una semplice edicola all'angolo tra l'Ottava Strada e la Dodicesima Strada, Casa Magazines per la gente del West Village è un'istituzione. Fondato negli anni Settanta, il chiosco nel 1994 è stato preso in gestione da Mohammed Ahmed, immigrato da Hyderabad, India. È lui che ha trasformato Casa Magazines nella mecca newyorkese per gli amanti della carta stampata, riviste di nicchia, fanzine, mensili d'arte, architettura. Offre più di 2500 titoli, dalla moda alla fantascienza, oltre ai quotidiani. L'anno scorso, dopo trent'anni di attività, Ahmed, soprannominato da «The New York Times» come «l'ultimo re della stampa», è andato in pensione vendendo il negozio a Hemal Sheth, già proprietario delle storiche edicole Iconic in Mulberry Street, Lafayette Street e Bowery Street. «Il negozio è in buone mani» sorride Mohammed Ahmed, tra le pile di riviste, in un freddo pomeriggio di fine inverno, strizzando l'occhio al nuovo proprietario. «È passato un anno da quando ho ceduto Casa, ma torno spesso, soprattutto se ci sono progetti speciali» continua indicando il team in fermento per un servizio fotografico nell'edicola. «Il mio braccio destro Ali Wasim è ancora qui, dietro al bancone.» L'insegna CASA MAGAZINES a caratteri cubitali è rimasta parte integrante di Abingdon Square Park, cuore del Village. «Mohammed e Ali, negli anni, hanno creato la loro tribù. Sanno che lavoro fai, se hai figli, da quanti anni vivi a New York» racconta il nuovo proprietario, determinato a portare avanti l'eredità. A volte, può capitare che Wasim chieda a un cliente affezionato di stare al bancone mentre lui rovista tra gli scatoloni appena arrivati da Francia, Inghilterra o Scandinavia. «Quando ho conosciuto Julianne Moore, non sapevo fosse un'attrice famosa. Lei e la sua famiglia vivono a un isolato da qui, sono persone meravigliose» racconta Wasim divertito, mentre posa davanti al fotografo Daniel Arnold, un habitué di Casa Magazines. Sono tanti i giornalisti e i creativi che passano all'edicola tra un progetto e l'altro, per comprare qualche magazine di nicchia o vedere il loro lavoro fresco di stampa. «Ricordo quando André Leon Talley, elegantissimo nel suo caftano, è entrato per la prima volta, un gentiluomo d'altri tempi. Se n'è andato con diverse riviste, tra cui "Cabana"» interviene Ahmed. Oggi tra le pubblicazioni più ricercate c'è «The Metrograph», una bibbia per i cinefili, e «A Rabbit's Foot», una visione onirica del mondo del cinema diretta dallo scrittore e regista britannico Charles Finch. «Se qualcuno desidera un mensile straniero introvabile, ci attiviamo per contattare i distributori a Londra, Parigi, Madrid, Milano» precisa Hemal Sheth. L'edicola è stata aperta ogni giorno negli ultimi trent'anni, senza

eccezioni. «L'11 settembre ho visto il secondo aereo colpire la seconda torre da qui» riprende Ahmed. «Ricordo il caos del giorno dopo. La gente correva ovunque, cercando di capire cosa fosse successo. C'era una lunghissima fila per comprare "The New York Times": giornali, tv e radio all'epoca erano le uniche fonti di informazione.» Quando nel 2012 a New York mancò la corrente per l'uragano Sandy, Ahmed e Wasim usarono delle torce per continuare a vendere. «Le cover con le Twin Towers, quelle per la tragica scomparsa di Lady D o per la vittoria di Barack Obama sono state le più vendute. Eravamo i primi a ricevere le notizie, ora invece l'enfasi è sulla consegna a domicilio e sugli abbonamenti digitali» lamenta Sheth. Ed è per questo che nel 2017, in un momento di calo delle vendite, al team di Casa si è unita Happy David, consulente creativa responsabile di partnership e social media. David ha iniziato a fare i primi post e stories su Instagram e ora l'account conta più di sessantamila follower. «Li ho incoraggiati a farsi fotografare, a raccontare la loro storia. Voglio far emergere le persone dietro a Casa, le persone sono tutto» precisa David mentre, tra le centinaia di copertine patinate, indica l'insegna NO PHOTOS. Ci spiega che uno dei punti dolenti è che la gente spesso entra, scatta una foto con il cellulare a una copertina o a un servizio ed esce, senza comprare nulla. «Ho visto persone togliere il cellophane di una rivista, fare una foto e andarsene. Una vendita da trenta dollari persa. Poi arrivano gli influencer con bagagli di vestiti, si cambiano e posano con i magazine, senza comprare nulla. Non sanno quanto lavoro c'è dietro a un servizio.» In un'epoca inondata di immagini digitali continue, giornali e riviste offrono qualcosa di più esclusivo. Invitano a lasciare lo schermo, fermarsi un attimo. «Con la carta rallenti, hai bisogno di sederti. Sei costretto a concentrarti, a non guardare il telefono, ad apprezzare l'impaginazione, l'odore della cellulosa.» Il futuro? «Vedo sempre più giovani diventare clienti fedeli. C'è un ritorno alla carta stampata, ai ragazzi piace sfogliare e immergersi nell'esperienza tattile delle riviste.»

Francesca Lazzarato

Mario Vargas Llosa, un paziente architetto della parola vissuta

«il manifesto», 15 aprile 2025

Addio al vincitore del Nobel per la letteratura 2010. Il suo libro *Los vientos* uscirà per Einaudi in autunno: un breve racconto sulla solitudine e sulla vecchiaia

«Imparare a leggere è stata la cosa più importante che mi sia mai successa» ha detto qualche anno fa Mario Vargas Llosa in una delle innumerevoli interviste che hanno costellato la sua vita di scrittore celebre, assurto nell'Olimpo dei Nobel nel 2010 e autore di un'opera che appare davvero sterminata, tra romanzi, saggi critici, pamphlet, opere teatrali e una fitta produzione giornalistica. Carico di riconoscimenti e di onori, se n'è andato a ottantanove anni nella sua casa di Lima (era nato a Arequipa nel 1936, unico figlio di Dora Llosa e Ernesto Vargas), che ospitava un'immensa biblioteca messa insieme nel corso di una vita intera.
A leggere, Vargas aveva imparato a cinque anni, circondato dall'amorosa attenzione della famiglia Llosa che aveva accolto lui e la madre dopo l'abbandono paterno, avvenuto prima ancora della nascita di Mario. E la lettura sarebbe diventata il suo principale rifugio quando, a dieci anni, avrebbe appreso che suo padre non era morto, come lui aveva sempre creduto, e che la famiglia si sarebbe riunita e trasferita a Lima, una città sconosciuta e quasi ostile.
Alle prese con un padre rigido e violento, che lo picchiava e lo considerava poco virile proprio a causa della sua passione per i libri, a quattordici anni Vargas era finito in un collegio militare che avrebbe dovuto fare di lui «un vero uomo», e proprio lì aveva cominciato a scrivere, sia pure in segreto. Una carriera di scrittore iniziata nel segno della ribellione e perseguita con ostinazione, insomma, che lo avrebbe portato molto lontano, regalando ai lettori più di un libro straordinario.
Parlare di capolavori non è esagerato, almeno nel caso di *La città e i cani* (1963) e *Conversazione nella cattedrale* (1969), mentre *La zia Julia e lo scribacchino* (1977), *Storia di Mayta* (1984), *Chi ha ucciso Palomino Molero?* (1986), *Elogio della matrigna* (1988) e *La festa del caprone* (2000) restano nella memoria dei lettori come romanzi straordinari, che emergono tra opere indubbiamente minori (e col passare degli anni, va detto, sempre più stanche) ma sempre sorrette da un eccellente mestiere, da una scrittura impeccabile e da una struttura attentamente studiata.
Perché Vargas non improvvisava mai e progettava i suoi testi come un paziente architetto, posandoli su fondamenta composte in parti uguali da esperienze vissute, da ricerche d'archivi e da riflessioni politiche e rielaborazioni di fatti storici; non a caso rimase allibito quando l'amico Cortázar, passeggiando con lui per Barcellona, gli raccontò che scrivere, per lui, significava sedersi e posare le mani sui tasti dell'Olivetti: le parole fluivano da sole.
Il suo uso impeccabile di uno spagnolo relativamente neutro fioriva di espressioni peruviane, quando il suo giro del mondo letterario lo riportava a luoghi

chiave come Lima e Piura, e le sue trame non esitavano a imparentarsi con le forme caratteristiche del melodramma latinoamericano, ossia il feuilleton radiofonico (che fa da spina dorsale a uno dei suoi più celebri romanzi, *La zia Julia e lo scribacchino*) e televisivo, perché, come sostiene uno dei suoi eroi, don Rigoberto, le storie della vita quotidiana sono «più vicine alle telenovele venezuelane, brasiliane, colombiane e messicane che a Cervantes e a Tolstoj».
Dietro e dentro le storie ora drammatiche ora ironiche o apertamente burlesche, ci sono però temi cui Vargas è sempre rimasto fedele: le virtù civilizzatrici della letteratura e dell'arte, l'erotismo, la critica ai pregiudizi razziali e al divario sociale, i conflitti generazionali, l'analisi delle vicende storiche e politiche delle diverse nazioni latinoamericane. Ed è proprio dal versante storico e politico che vediamo emergere l'aperta contraddizione che sembra essere una delle caratteristiche dello scrittore peruviano: nella sua narrativa, compresa la più tarda, non si trova traccia della sfrenata devozione per il neoliberismo che ha connotato le sue idee e opinioni dopo l'adesione giovanile al comunismo.
Feroce critico di Trump e di Pinochet, convinto assertore dei diritti civili e difensore delle minoranze, capace di demolire con lucida precisione, in romanzi come *La festa del caprone* e *Tempi duri* (2019), le peggiori dittature dell'America Latina, Vargas era tuttavia un ammiratore di Margaret Thatcher e, per chissà quale misteriosa deriva, aveva addirittura sostenuto la fallita corsa alla presidenza di Keiko Fujimori, figlia del suo antico e disprezzato rivale.
Pur tenendo conto di tutto questo, è soprattutto alla sua opera che dovremmo guardare, ricordando con qualche nostalgia che con lui si chiude un'epoca. Vargas era, infatti, l'ultimo esponente di un gruppo di autori latinoamericani che negli anni Sessanta stavano reinventando un modo di raccontare, e che l'Europa aveva da poco scoperto ed etichettato con una sigla, «il boom», oggi usata con una sfumatura di insofferenza da quanti pensano che abbia generato una cascata di stereotipi duri a morire.
In quell'epoca, tuttavia, «boom» significava ancora rivoluzione e novità, energia giovane e impegno politico, e tra i suoi frutti ci sarebbero stati ben due premi Nobel. Era, in effetti, avvenuto un miracolo: una proposta estetica di qualità indiscussa, associata a un vasto movimento ideologico, era stata raccolta da un circuito editoriale capace di farla diventare un fenomeno di mercato e di trasformarne gli autori in autentiche star (oltre che in futuri classici e, in alcuni casi, in autentiche icone pop). E miracoli come questi raramente accadono due volte.

«A nessun giovane madrileno importa che spariscano gli ultimi cinema di Madrid; non ci mettevano mai piede, si erano abituati sin da bambini a vedere i film che ordinavano – se si possono chiamare film le immagini che divertono le nuove generazioni – sugli schermi dei loro computer, dei tablet e dei cellulari.» A parlare così, mentre torna dalla manifestazione contro la chiusura dei cinema Ideal – andata quasi deserta («eravamo giusto quattro gatti») perché a nessuno importa più delle vecchie sale –, è un anziano solitario e afflitto da una insopprimibile «ventosità» che si muove in una Madrid quasi distopica, narrata da Mario Vargas Llosa in un lungo racconto apparso nel 2021 sulla rivista messicana «Letras Libres» e intitolato *Los vientos* (Einaudi lo pubblicherà in autunno, nella traduzione di Federica Niola). Una storia terribilmente malinconica in cui la descrizione di una città dove librerie, cinema e musei cedono il posto a immagini digitali e ologrammi, si fonde con i tradimenti di un corpo sempre più debole e incontrollabile e con i cedimenti della memoria che impediscono di ritrovare luoghi noti, strade familiari. Quasi un de profundis per l'amatissima Madrid, dove Vargas ha trascorso molti

«Imparare a leggere è stata la cosa più importante che mi sia mai successa.»

anni della sua vita. Ci era arrivato per la prima volta nel 1959, a ventitré anni, grazie a una borsa di studio concessa dall'Università Complutense: uno studente di belle speranze deciso a diventare scrittore, che aveva lasciato il Perù insieme a sua moglie Julia Urquidi, zia acquisita e maggiore di lui di una decina d'anni. Da allora avrebbe cambiato città più di una volta: Parigi, Londra, Barcellona, New York, Lima e ancora Madrid, sempre Madrid, dove si sarebbe stabilito definitivamente, in volontario esilio, dopo la sconfitta alle elezioni presidenziali del 1990, quando il populismo di Alberto Fujimori, futuro e sanguinario dittatore, aveva prevalso sul neoliberismo del rivale.
A Madrid era diventato cittadino spagnolo e il re Juan Carlos gli aveva regalato il titolo di marchese, a Madrid si era separato, dopo cinquant'anni di matrimonio e tre figli, dalla seconda moglie (e cugina) Patricia, per vivere, a quasi ottant'anni, un appassionato romanzo con Isabel Preysler, regina della stampa rosa, che lo avrebbe convinto a posare per la copertina di «Hola», proprio lui che aveva stigmatizzato le frivolezze mediatiche in un pamphlet del 2012 intitolato *La civilización del espectáculo*. Da Madrid, Vargas Llosa se n'è andato nel 2022 per tornare a Lima, di nuovo al fianco di Patricia, che non ha mai smesso di essere sua moglie. Sempre più fragile, quasi sgomento perché la memoria lo stava lentamente abbandonando. E aveva cominciato a congedarsi da tutto, anche da sé stesso, annunciando che non avrebbe più scritto narrativa dopo *Le dedico il mio silenzio* (Einaudi, 2024), l'ultimo romanzo, e chiudendo la rubrica che da più di trent'anni teneva su «El País». E lontano da Madrid, Llosa ha concluso silenziosamente la sua lunga vita.

© Manu Fernandez/AP

Lorenzo Giacinto

Il marchio del martirio e dell'amore

«Pangea», 16 aprile 2025

Riflessioni intorno a Danilo Kiš

Non sarebbe stato difficile scorgere a Parigi, nella livida luce del tramonto sul Lungosenna, il profilo imponente di Danilo Kiš. Dinoccolato, con una sigaretta tra le labbra appena dischiuse e una capigliatura da creatura mitologica, questo misterioso principe delle lettere amava girovagare per la città, sfiorando discretamente i banchetti dei *bouquinistes*, attratto dalle copertine e dai poster che occhieggiavano dagli scaffali.
Con gli occhi azzurri e luminosi, il volto dalle linee irregolari e la voce di balcanica asprezza, Danilo Kiš si muoveva con l'incedere di un *lare*, quassi fosse una tenera e rassicurante divinità

La biografia pretende di racchiudere in pochi cenni l'arco di un'esistenza, più o meno lunga a seconda dei capricci delle Parche, disteso tra due banali date di calendario. Danilo Kiš nasce nel 1935 in una famiglia per metà ungherese e per metà montenegrina, ereditando dal padre la religione ebraica. Trascorre l'infanzia in Ungheria, dove si confronta presto con l'odio antisemita e inizia a maturare la sua precoce vocazione di scrittore. Poco prima della catastrofe, si rifugia con la madre e la sorella in Montenegro, riuscendo a sottrarsi ai rastrellamenti e a completare gli studi. Dopo la guerra, si laurea in letterature comparate all'Università di Belgrado. Il resto della vita lo trascorre tra Parigi e la capitale serba, insegnando come lettore di serbo-croato nelle università francesi. Traduce con grazia da tre lingue e scrive libri di ustionante bellezza. Assieme a Cortázar, appartiene a quella schiera di scrittori esuli a Parigi, sospinti dalle onde del destino, dai marosi della storia e dal richiamo delle Muse. Milan Kundera lo definì il più misterioso e il più grande della sua generazione.

Su pochi altri scrittori la storia ha calato i suoi artigli con altrettanta ferocia. Il giovane Kiš, in un triste e tragico battesimo, assiste come testimone impotente al massacro di Novi Sad, avvenuto nel 1942. Di suo padre e della maggior parte dei familiari si perderà ogni traccia: troveranno la morte a Auschwitz e in altri campi nazisti.
La letteratura di Kiš nasce sotto il segno della sofferenza e della crudeltà arbitraria: la scomparsa dei propri cari e un destino segnato dalla sventura si trasformano in un vero e proprio buco nero che travolge la biografia e orienta la scrittura. Il colloquio tra i vivi e i morti diventa la cifra peculiare di un equilibrio teso come una corda sull'abisso, sospeso tra memoria e oblio.
Come dire: la letteratura veste le sembianze di Caronte, mettendoci in religioso ascolto di coloro che sono svaniti tra le nebbie della storia e ci attendono dall'altra parte del fiume.
Mi tornano in mente i favolosi ritratti del Fayyum, ritrovati quasi intatti tra le sabbie millenarie

dell'Egitto: la scrittura di Kiš si posa come un amorevole sudario sui volti di chi è già salpato. Anche lui, come Mandel'štam, ha appreso la «scienza degli addii». Il momento del congedo, però, non è mai netto, non avviene con il veloce e argenteo taglio di una lama: è piuttosto un lento dissolversi tra le fessure del tempo, il riconoscere infine che i partenti custodiscono con sé il mistero del passaggio, sigillandone il segreto come una rosa ben serrata tra le labbra.

Tutta l'opera di Kiš, dagli acerbi tentativi poetici fino alla grande trilogia composta da *Dolori precoci*, *Giardino, cenere* e *Clessidra*, è attraversata dall'urgenza creativa di dar voce ai dimenticati della storia, a coloro che sono stati risucchiati dal gorgo delle atrocità novecentesche: come dar vita a una Genesi all'inverso, partendo dal termine ultimo, dall'isola di Patmos.

In *Enciclopedia dei morti*, altra opera fulminante di Kiš, così come in *Salmo 44*, la scrittura nasce da un'esigenza quasi etica: «incarnare» l'invisibile, quel muto e incolmabile spazio del distacco, e dargli un cuore, dei muscoli, una colonna vertebrale che abbia le sembianze della speranza.

Solo attraverso la scrittura Kiš può congiungersi all'assenza siderale del padre, riascoltarne i frammenti di voce, riportarlo entro le cornici di un'esistenza che era pura vita in essere: come se, per miracolo, potesse farlo riemergere dalla periferia del tempo e del sogno.

Colpisce, nella prosa di Kiš, un senso di devoto rispetto per l'atto creativo, oserei dire per ogni singola parola scelta. Nulla appare superfluo, tutto è assolutamente necessario, impossibile da esprimere altrimenti da come è: quasi l'osservanza amorosa di un rito millenario, da custodire e tramandare con la cura di un amanuense.

La scienza dell'etimologia rimescola le carte come un'astuta chiromante. Nelle lingue di derivazione germanica o slava, per formare la parola «compassione», accanto al prefisso con- si sceglie invece un

«Colpisce, nella prosa di Kiš, un senso di devoto rispetto per l'atto creativo, oserei dire per ogni singola parola scelta.»

termine che significa «sentimento». Così, in tedesco, ceco o polacco, provare compassione per qualcuno significa in realtà aderire intimamente a ogni emozione, sia essa gioia, angoscia, dolore o felicità.

Tutta l'opera di Kiš è illuminata da questa particolare sfumatura di luce. Un misto di cristiana pietas, compassione e ritegno verso il mistero degli uomini guida la sua penna. Così anche in *Salmo 44*, dove le vicende di Maria – deportata a Auschwitz e in procinto di evadere dal campo con il figlio appena nato e una compagna – prendono forma in una sorta di delirio onirico, attraverso continui slittamenti temporali tra passato e presente. Il ritratto del padre di Maria, seppur solo accennato, con la sua accorata e tragica consapevolezza della fine imminente, richiama inevitabilmente la biografia di Kiš e la figura di suo padre.

Il presentimento della catastrofe, le continue vessazioni subite dagli ebrei, le esecuzioni sommarie e lo spettacolo tragico di una crudeltà efferata e gratuita non soffocano, ad ogni modo, la voglia di vivere della protagonista: anche nelle tenebre più fitte possono aprirsi spiragli di luce.

Nel breve libro ricorre spesso un'immagine che mi sembra racchiudere in senso metaforico quanto appena detto: un fascio di luce, esile e tremolante, che si insinua nell'oscurità delle baracche attraverso piccole aperture. Quel bagliore le permette di vedere il figlio appena nato, di ripensare a Jakub, che forse li raggiungerà quando tutto questo sarà finito. Di esercitare, infine, il diritto sacrosanto alla speranza: il sentimento del futuro.

Salmo 44 è attraversato da una tensione costante, che cresce via via avvicinandosi al culmine della vicenda:

l'evasione dal campo, il cui esito incerto può significare tanto la morte quanto la vita: «La sensazione di un momento che ha la densità dell'eternità e del sangue; il momento decisivo in cui si intersecano il passato, il futuro e il presente».
Elemento simbolico, in questi attimi concitati, è il sangue: quello che Maria sente scorrere dopo il primo rapporto con Jakub, quello che macchia i cadaveri orrendamente uccisi e quello che segna l'inizio delle mestruazioni, proprio nell'istante che precede l'evasione dal campo: il sanguinamento delle ferite della storia si mescola a quello delle vicende individuali: «Perché sembra che nel flusso quotidiano degli eventi debbano intervenire le morti e le nascite, affinché l'uomo rifletta su quel fiume di sangue da cui emergiamo e in cui torniamo ad affondare, come un fiume sotterraneo che scorre invisibile dentro di noi, e che riconosciamo solo quando sopraggiunge una torbida piena o quando il fiume si secca e si prosciuga».
Adorno proclamò che, dopo Auschwitz, scrivere poesie sarebbe stato un atto di barbarie. In quello che viene definito il «crinale quasi fisico di un'epoca», Maria si domanda se vi sia ancora spazio per una qualsiasi forma di trascendenza. Ecco allora riaffiorare il pensiero del padre: Dio come perfetta incarnazione della giustizia, dell'umanità, della bontà e della speranza. Alla vigilia dell'evasione, Maria vorrebbe a sua volta credere in un Dio, «fatto in parti uguali di speranza, di bontà, di compassione, di amore… Sì. E di odio. E paura».
Il Dio di Maria si chiama Jan, il figlio nato nel campo, il legame con il futuro, con un orizzonte di vita aperto al vento di ogni possibilità. O forse il Dio di Maria si chiama Max, come il deus ex machina di cui si parla più volte ma che non incontriamo mai nel libro, e che Maria si appresta a conoscere solo anni dopo la guerra, mentre visita con Jakub e Jan il campo di Auschwitz.
«Sulla fronte di Jan voleva imprimere il marchio del martirio e dell'amore, quello che lei e Jakub si erano guadagnati con le loro sofferenze. E la ricompensa doveva andare a Jan. Ed era orgogliosa della sua missione: trasmettere a Jan la gioia di coloro che erano riusciti a creare la vita dalla morte e dall'amore. Donargli la gioia amara della sofferenza che lui non aveva provato mai sulla propria pelle, una sofferenza che tuttavia doveva essere presente in lui come un monito, come una gioia; come un obelisco.»

In un suo breve scritto, Danilo Kiš scrive che fra i suoi antenati del ramo materno c'è un leggendario eroe montenegrino che imparò a scrivere a cinquant'anni, sommando alla gloria della spada la gloria della penna, e anche «un'amazzone» che per vendetta tagliò la testa a un usurpatore turco. La rarità etnografica che Danilo rappresenta morì insieme a lui, alla fine degli anni Ottanta.
In un'intervista per «Il Tempo» realizzata in Italia nel 1988, Maurizio Ciampa è colpito dallo sguardo di Danilo Kiš. Gli appare incredibile che quegli occhi, dalla luce tanto intensa, abbiano potuto fissarsi, probabilmente increduli, su così tanto dolore.
Mi piace immaginare che, in quel preciso istante, la sua indomabile speranza fosse segretamente affidata agli uccelli che volteggiavano sopra il giardino dell'Hotel Quirinale di Roma.

«Era orgogliosa della sua missione: trasmettere a Jan la gioia di coloro che erano riusciti a creare la vita dalla morte e dall'amore. Donargli la gioia amara della sofferenza che lui non aveva provato mai sulla propria pelle, una sofferenza che tuttavia doveva essere presente in lui come un monito, come una gioia; come un obelisco.»

Antonello Guerrera

L'«Adolescence» bruciava anche prima dei social

«il venerdì», 18 aprile 2025

Tre amiche nell'Inghilterra operaia degli anni Novanta, tra sessismo, mal di vivere e misteri, nel romanzo d'esordio di Colwill Brown

L'adolescenza prima di «Adolescence». Come la sensazionale e inquietante serie tv di Netflix sui teenager britannici, anche nel romanzo dell'esordiente Colwill Brown siamo nel Nord dell'Inghilterra. Quello operaio, ruvido e talvolta brutale. «Ammetto di non aver ancora visto la serie, anche se il mio agente l'altro giorno mi esortava a farlo» dice la scrittrice a «il venerdì». «In ogni caso, la mia storia inizia nel 1998, non c'erano ancora i telefonini, i social media, Instagram, Andrew Tate», l'influencer ed ex kickboxer misogino e di estrema destra che oggi spopola on line tra i giovanissimi, «e non sapevamo neanche cosa significasse il termine "misoginia". O almeno non avevamo le parole giuste per esprimere il sessismo che provavamo sulla nostra pelle. Nemmeno io, almeno fino a quando ho iniziato a scrivere questo libro».

Il primo romanzo di Brown si intitola *Noi bei pezzi di carne* ed esce in Italia per Sellerio (traduzione di Benedetta Dazzi). Trentotto anni, capelli rossi, occhiali e cuffione mentre parliamo su Zoom, Colwill Brown vive tra Parigi e il Sud della Francia, ha studiato a Boston e nel Texas, ma è nata trentotto anni fa a Donny: ossia Doncaster, nell'Inghilterra settentrionale e operaia, dove in genere si scende solo per cambiare treno. Come gli autori di *Adolescence*, in *Noi bei pezzi di carne* Brown si addentra nelle viscere della città, nei suoi segreti, misteri e lati oscuri, anche grazie all'accento locale reso commestibile dalla scrittrice. Ci inoltriamo nella storia di tre ragazzine straordinarie, multietniche e problematiche, Shaz, Del e Rach, che crescono intersecando angoscia, tradimenti, vizi, segreti inconfessabili, sesso, misteri, alcol, droghe, perdita dell'innocenza, fino a una drammatica reunion vent'anni dopo. In una scrittura mai doma, tra prima, seconda e terza persona, Brown traccia un affresco di complessa amicizia femminile, nel cuore tormentato dell'Inghilterra, tra *Piccole donne crescono* di Louisa May Alcott e le storie di formazione di Lila e Lenu nella Napoli di *L'amica geniale* di Elena Ferrante.

Sono anche i suoi modelli, Brown?

Mi piacciono, ma i miei punti di riferimento sono stati soprattutto Virginia Woolf, quando ero ragazza, e poi Sarah Waters, straordinaria scrittrice queer gallese, con i suoi romanzi ambientati nell'epoca vittoriana con protagoniste lesbiche, vedi *Ladra* e *Carezze di velluto*. E poi Eimear McBride: il suo bellissimo romanzo d'esordio *Una ragazza lasciata a metà* mi ha dato quel linguaggio e quella sicurezza di scrivere che prima non avevo.

Ma quando ha capito di voler diventare una scrittrice?

Ho sempre scritto nel corso della mia vita. Ma non pensavo di essere all'altezza di buttare giù un

«Vengo dal Nord inglese, ma non mi piacciono le stratificazioni, gli stereotipi, i cliché. Il nostro accento o i vestiti non devono necessariamente definirci, anche se è la prima cosa che emerge quando si incontrano nuove persone.»

romanzo, di partorire una storia dal nulla. Quando ero più giovane mi cimentai nella poesia, ma non ero brava nemmeno in quel campo. Pensavo di non poter dedicarmi alla scrittura creativa. Poi, però, a 21 anni, telefono a mia madre dall'America, da Boston dove studiavo all'epoca, e le dico: «*Mum*, voglio provarci». Così ho iniziato questo lungo e complicato viaggio, senza una vera destinazione. Mi sono aggrappata al mio piccolo mondo antico, anche perché solo così potevo essere originale: a chi mai verrebbe in mente discrivere di Doncaster?

«Noi bei pezzi di carne» è un romanzo autobiografico?
No. Certo, ci sono aspetti dell'amicizia che ho vissuto, e questa si costruisce anche mediante segreti inconfessabili, come quello di Shaz. L'ispirazione è stata chiaramente la mia infanzia e adolescenza a Doncaster, ma sono state mescolate con l'immaginazione e molta fantasia. La storia è inventata, non lo considero un romanzo autobiografico.

Però scorre un senso di nostalgia.
Ho vissuto le strade e le persone di Doncaster per molto tempo. Poi sono andata via. Ma quella città sarà sempre casa mia, e non solo perché la mia famiglia vive ancora lì. Scriverlo mentre ero in America ha suscitato nostalgia in me, ma anche orgoglio, perché ho rivissuto il modo in cui parliamo e chi siamo in quella parte particolare di Inghilterra. Ma non volevo vergare un romanzo della working class: vengo dal Nord inglese, ma non mi piacciono le stratificazioni, gli stereotipi, i cliché. Il nostro accento o i vestiti non devono necessariamente definirci, anche se è la prima cosa che emerge quando si incontrano nuove persone, come successo a me in America.

Ma nel Nord inglese bisogna sopravvivere ogni giorno, come si evince dal suo libro?
Assolutamente sì, ed è qualcosa che non si impara dai libri. Poi c'è anche la perdita di innocenza di queste tre ragazzine. Ma talvolta questo trapasso viene dipinto in maniera troppo negativa. Gli adolescenti vogliono crescere, essere maturi, abbandonare quella falsa sicurezza di essere «innocenti», anche sbagliando. È giusto così.

Lei soffre di encefalomielite mialgica, ossia sindrome da fatica cronica. Quanto è complicato per lei scrivere?
Purtroppo è qualcosa che affligge ogni aspetto della mia vita, e complica decisamente anche il mio lavoro. Ho molta meno energia degli altri, è difficile rispettare l'agenda di un singolo giorno e certo non è il massimo per me, scrittrice esordiente. Non sai come andrà questo libro e nemmeno il prossimo. Non hai sicurezze, dunque farei volentieri un secondo lavoro, per esempio insegnare, ma non ci riesco. Purtroppo è una sindrome al momento incurabile, oltre che imprevedibile e poco studiata, visto che i fondi perla ricerca scientifica su questa malattia sono sempre stati limitati. Non è facile, e spesso sono sotto pressione, o mi sento molto sola.

Perché ora vive in Francia?
Perché credo nel progetto dell'Unione europea, come l'unica strada possibile per il futuro della nostra società. Sono nata in un'epoca dove eravamo tutti automaticamente cittadini europei. Oggi, dopo la Brexit, non è più così per noi britannici. Così ho deciso di trasferirmi in Francia: mi mancava l'Europa unita.

Leonardo G. Luccone

Anche i refusi sono letterari

«Robinson», 20 aprile 2025

Nell'editoria spicciativa di oggi il correttore rimane l'ultimo baluardo. C'è un lato fecondo dell'errore, come dice Savinio nel suo *Refusi* edito da elliot

Se Dio è in tutte le cose allora il diavolo è nel refuso. I refusi maleficano di vita propria, con loro infido insinuarsi nelle parole, tra le parole, al posto delle parole. Fuoriescono aitanti dalle pagine, storpiano i nomi e le cose – sono i corruttori della grammatica e della logica, delle quali sono pure fieri studiosi. I refusi si nascondono, resistono al primo sguardo, anzi dànno la sensazione di concretarsi immediatamente dopo – «prima non c'era, giuro». Sono i servizi segreti deviati dell'idioma, sono la multinazionale della semantica, il trofeo della distrazione. Testimoniano la nostra fallibilità, la sciatteria; fuoriescono dalle nostre paure, dalle lezioni di grammatica mal digerite, dalla pratica pigra della scrittura, dalla fretta. Abbiamo voluto la riproducibilità tecnica, la stampa, allora accettiamo il proliferare vituperoso dell'errore.

I correttori, i correttori di bozze, poveri cristi. Vivevano acciambellati negli angoli rumorosi e dimenticati delle tipografie, racconta George Steiner. Sono persone tristi, perseguitate dagli errori. Ne vedono ovunque: una pagina immacolata può farli sussultare di gioia, ma anche tremare dalla paura di non aver visto il più infingardo e infamante degli obbrobri.

Al tempo dei copisti – protofilologi devoti alla conservazione e alla centellinata trasmissione – si agognavano gli originali, anche se a volte i manoscritti erano un delirio di errori, aggiunte arbitrarie, mende, salti.

La stampa a carattere mobile moltiplica gli originali e le copie, e sguinzaglia gli errori; democratizza – un po' – il sapere, e pure gli errori, che però si fanno più pericolosi. Il sommo editore-tipografo Aldo Manuzio palesa la sua apprensione: «lettore carissimo, sii clemente quando trovi qualche sbaglio, e cerca di giudicare con serenità queste fatiche».

Quasi tre secoli più tardi il neoclassico Vincenzo Monti sbotta così all'indirizzo di Antonio Fortunato Stella, che aveva appena pubblicato la sua *Musigonia*: «Dacché gli stampatori godono il privilegio di assassinare gli autori non si è mai veduto né strazio né indignità tipografica da paragonarsi con questa. Versi mancanti, parole mutate, altre mutilate, altre ripetute nella medesima riga, errati i verbi, alterata la sintassi, i punti e le virgole alla rinfusa come gli atomi di Epicuro; insomma la grammatica e la sintassi e l'ortografia messe tutte a soqquadro: ecco la cara eleganza di questa edizione in caratteri bodoniani». È tuttora una splendida check-list per correttori di bozze. Non ci va per il sottile neppure Leopardi in una lettera all'avvocato Brighenti nel 1824: «Non conosco lo stampatore; non ho da lui nessuna sicurezza dell'esecuzione sì della stampa.

[…] Vi prego a impedire ch'io sia strapazzato […] tanto nel testo, quanto nominatamente nella punteggiatura».
Eppure, sostiene Alberto Savinio nel delizioso *Refusi* (elliot, a cura di Antonio Castronuovo), c'è un lato fecondo dell'errore: gli errori profilano nuovi scenari, sono perfino provvidenziali. Bisogna onorare l'Inaspettato e riflettere sul fatto che attraverso l'errore si può trasformare il nostro concetto di vero. Il refuso è «un contributo involontario alla pluralità della verità».
Doveva pensarla più o meno allo stesso modo Joyce che nel tipograficamente travagliato *Ulisse* scrive: «Un uomo di genio non commette errori, i suoi errori sono volontari e sono l'anticamera della scoperta». La storia della pubblicazione del suo capolavoro è stranota. Stampato in Francia dalla libraia Sylvia Beach, composto da tipografi francesi su un manoscritto approntato da dattilografe francesi, annotato con una calligrafia pressoché illeggibile, la prima e bellissima edizione dell'*Ulisse* era un dòmino di trasformazioni, un paradossale gioco linguistico con quasi cinquemila errori, sette per pagina, la maggior parte dei quali sono ora parte dell'opera. Mirabile storia di correzioni è pure quella di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, di cui quest'anno si celebrano i cinquant'anni dall'uscita. Dopo l'acquisizione nel 1959, la Mondadori si prepara per un trionfo. Niccolò Gallo scrive a Vittorio Sereni il 5 gennaio 1960: «D'Arrigo mi darà il suo libro verso la metà del mese e te ne scriverò subito». Il testo arriva solo nel gennaio del 1961 ma è troppo lungo e con un titolo non soddisfacente. Il 7 marzo Gallo scrive a Sereni demoralizzato: «Tra uniformazione, composizione e correzione delle bozze […] sarà un miracolo se saremo pronti a giugno». Bene, ci vorranno ancora quattordici anni con D'Arrigo barricato in casa a lavorare indefesso alla sua coalescenza di personaggi ed episodi, con la lingua che si fondeva alla materia trattata. La correzione era diventata invenzione. Nel frattempo sia Arnoldo Mondadori sia Niccolò Gallo erano morti.
Nell'editoria spicciativa di oggi il correttore è l'ultimo baluardo, la sentinella. Non è mai tardi per una correzione, anche se a volte dispiace – ci si affeziona a tutto, pure agli errori. Viva i refusi, quindi, compresi quelli serpentini di questo testo, e si téma piuttosto, insiste Savinio, «l'uomo mediocremente istruito, il quale, ingannato dal lumino della sua minuscola sapienza, crede di possedere il faro che illumina il mondo e scopre tutte le verità, e sulla scorta di questo lumino è tratto a ragionare, a dedurre, a fondare teorie».

«I correttori, i correttori di bozze, poveri cristi.»

Mario Baudino

Da Palazzeschi a Proust. Quando a pubblicare i libri erano l'amico e il gatto

«tuttolibri», 26 aprile 2025

Far uscire opere a proprie spese era frequente tra Otto e Novecento. Oggi la cosiddetta «vanity press» vende un sogno ma più spesso un inganno

L'editore di Aldo Palazzeschi, per quanto riguarda le prime raccolte di poesia, si chiamava Cesare Blanc. Era un gatto, per la precisione il suo. Ciò non impedì allo scrittore di arrivare al successo, col romanzo *Sorelle Materassi*, e di entrare coi suoi versi, bizzarri, allegri, innovativi, nel canone novecentesco. Un esordio da «autopubblicato» era del resto frequente fra Otto e Novecento. Lo si tentava, in una società letteraria più coesa e relativamente piccola, per farsi leggere dagli amici e dalla critica. Ungaretti pubblicò nel 1916 la prima edizione di *Il porto sepolto* in ottanta copie presso un tipografo di Udine, a cura (e a carico) dell'amico tenente Ettore Serra, che l'aveva un po' costretto. Passarono per le forche caudine della stamperia sotto casa grandissimi nomi in Italia e nel mondo: Walter Whitman pubblicò a proprie spese la prima edizione di *Foglie d'erba* (nel 1855) e rivendicò la decisione come forma di protesta, come una strategia per aggirare il conformismo censorio degli editori; anticipava nelle intenzioni dell'autore la logica del *samizdat* sovietico, del libro clandestino usato come sfida, ed era infatti piuttosto provocatorio per i tempi – anche se presto divenne un classico. Edgar Allan Poe fece altrettanto, senza però ambizioni civili o politiche, col suo non indimenticabile *Tamerlano e altri poemi* (1827), stampato in cinquanta copie e firmato «A Bostonian».

Non mancavano tuttavia i tormenti, le brutte avventure. Il caso più famoso, per tornare in Italia, è quello di Dino Campana, e dell'odissea dei suoi *Canti Orfici*: il manoscritto dal titolo *Il più lungo giorno* – in unica copia – venne consegnato a Giovanni Papini nel novembre del 1913, al Caffè Chinese di Firenze dove il giovane e selvaggio poeta di Marradi frequentava, tollerato, scrittori e artisti. «Noi, a quel punto, si preferiva di gran lunga i pazzi ai sani, sicché si fece buon viso a lui e alle sue tormentate prose» commentò Papini al proposito. E forse per questo lo prese se non come un fenomeno da baraccone, quantomeno con distacco. Promise infatti di esaminare lo scritto per un'eventuale pubblicazione sulla rivista «Lacerba» o perfino in volume da Vallecchi, per restituirglielo il giorno successivo; e così fece, ma solo con un vago incoraggiamento a continuare. Poi ci ripensò, e glielo chiese di nuovo per farlo leggere a Ardengo Soffici: che molto semplicemente se ne disinteressò al punto da smarrirlo.
Campana non aveva altre copie di quei «prosimetri» che sarebbero diventati, con l'aggiunta di nuove poesie, i *Canti Orfici*. Si disperò, mandò lettere di fuoco, ma non si scoraggiò: riscrisse tutto a memoria e nell'estate del 1914 pagò un tipografo di Marradi, tal Ravagli, per farsi stampare uno smilzo libretto che cercò poi senza gran successo di vendere in giro

ai conoscenti. I *Canti Orfici* vennero infine pubblicati da Vallecchi nel 1828 insieme ad altri testi successivi, ma quando ormai il poeta era rinchiuso in manicomio; e la prima versione fu ritrovata solo nel 1971, fra le carte di Soffici. Non è esattamente una storia a lieto fine, questa, almeno dal punto di vista esistenziale dell'autore e non da quello più generale della letteratura, ma forse è davvero la più sfortunata.

Ad altri andò molto meglio. Italo Svevo, prima di agguantare la gloria grazie a Joyce e Montale, pubblicò a pagamento *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898) presso l'editore-tipografo triestino Ettore Vram (le poche copie rimaste raggiungono cifre considerevoli sul mercato antiquario, come del resto i *Canti Orfici* e ancor più l'inarrivabile *Il porto sepolto*) ma dovette aprire il portafogli anche per *La coscienza di Zeno* (nel 1923) destinato a Cappelli, editore che non disdegnava il contributo dell'autore. Va detto che Ettore Schmitz era un facoltoso industriale, e la tentazione di accollargli il rischio d'impresa doveva essere irresistibile. Anche Proust era molto benestante: negli stessi anni volle pagare l'editore Grasset per il primo volume di *La Recherche*, dopo che altri glielo avevano respinto («Mi augurerei che Grasset pubblicasse, a mie spese, pagando io l'edizione e la pubblicità, un'opera importante» scrisse a un'amica). Aveva fatto analoga proposta anche a «Nrf», la prestigiosa rivista che sarebbe poi diventata la casa editrice Gallimard, ma era stata declinata con imbarazzo e fastidio perché considerata indecente.

A Roma, Alberto Moravia pagò invece un poco malvolentieri, per *Gli indifferenti*, l'editore Alpes, una sigla allora importante (presidente era Arnaldo Mussolini, fratello di Benito) capace di ottime curatele e splendide copertine, seppure in costanti difficoltà economiche; sborsò, nel 1929, 1500 lire, una discreta sommetta. Non era un comportamento del tutto abituale, raccontò poi lo scrittore, ma quella volta la sua fama di giovane ricco fece sì che l'editore non riuscisse a resistere alla tentazione di spillargli un po' di denaro. Se il tipografo presenta un conto magari ragionevole, l'editore a pagamento tendenzialmente si allarga. Cambia l'odore dei soldi. E nonostante queste grandi eccezioni, il principio generale a distanza di tanti anni vale anche oggi.

C'è un'industria che vende un'illusione (il tipografo da solo non ce la può fare), quella di essere entrati per davvero nel mondo degli autori letti e magari recensiti, e per far questo propone contratti, inventa premi, fino a ieri diffondeva pubblicazioni dove venivano recensiti gli autori interni a una certa sigla, intervistati, sperticatamente lodati (è capitato a chi scrive di leggere su uno di questi fogli, molto tempo fa, una lunga intervista a un poeta sconosciuto che veniva definito autorevole candidato al Nobel); ora si è attrezzata anche con web-tv che svolgono compiti analoghi ma forse con maggiore efficacia. Il risultato è sempre lo stesso: si pubblicano libri che non vanno in nessun luogo, salvo uno scatolone consegnato all'autore, e sono davvero tanti.

Su 85.129 titoli stampati in Italia nel 2023, quelli generalmente a pagamento sono dodicimila. Ma va pur detto che la «vanity press» o, come la chiamava Umberto Eco, l'editoria di quarta dimensione (in una celebre inchiesta pubblicata su «L'Espresso» col titolo *L'industria del genio italico*) ha una sua ragion d'essere, soddisfa un bisogno in fondo legittimo, quello di vedere il proprio nome su una copertina (anche se vende un sogno e molto spesso un inganno, applicando nei casi peggiori la nota regola Wanna Marchi: che qui per delicatezza non citeremo). La mette in scena lo stesso Eco in *Il pendolo di Foucault* – dove gli autopubblicati esoterici, i

«Mi augurerei che Grasset pubblicasse, a mie spese, pagando io l'edizione e la pubblicità, un'opera importante.»

«Gli editor, che ignorano abitualmente gli autopubblicati su carta, setacciano il web anche più di quanto lo ammettano, alla ricerca di qualche idea promettente.»

«diabolici» prendono in qualche modo il potere –; la evoca, poniamo, la grandissima Muriel Spark in *A mille miglia da Kensington*.

Parecchi anni fa Marcello Baraghini, il geniale inventore dei libri a mille lire, pubblicò un reportage sul tema, *Editori a perdere* (di Miriam Bendìa), dedicato a un mondo di piccole e grandi furbizie (e disonestà) non troppo cambiato nel tempo nonostante la rivoluzione tecnologica, che pure ha messo a disposizione degli aspiranti scrittori strumenti formidabili, e in buona parte lo ha sostituito. La possibilità di autopubblicarsi sul web ha creato un percorso alternativo di grande successo. Intanto non costa nulla o quasi (ma sconta in parte almeno il fatto che i libri elettronici in generale non si siano imposti sul mercato, insomma vivacchino); e in secondo luogo dà comunque una visibilità più interessante, in vista di futuri approdi. Gli editor, che ignorano abitualmente gli autopubblicati su carta, setacciano il web anche più di quanto lo ammettano, alla ricerca di qualche idea promettente, visto che non è difficile verificare il successo o quantomeno la buona accoglienza di un certo testo tra gli utenti.

Ci sono piattaforme, come quelle di fan fiction, che possono diventare rampe di lancio, come accadde per l'americana Anna Todd che da Wattpad conquistò nel 2014 il mercato (dalla carta al film) con la serie *After*, effimeri best seller un po' sciocchini; e come è successo per la nostra Erin Doom, che ha cominciato anche lei allo stesso modo per diventare un'autorità del genere romance. Ma in questo campo, corretto con una bella dose di sesso, il caso davvero straordinario fu però, nel 2011, quello di *Cinquanta sfumature di grigio*, successo strepitoso di E.L. James (pseudonimo di Erika Leonard), nato anch'esso da una fan fiction di self-publishing e diventato una trilogia popolarissima su carta e al cinema. Sarà però curioso notare come tutti questi titoli non siano nati su quella che è ormai considerata l'arca santa del self-publishing, Amazon, naturalmente; che attraverso il programma Kindle Direct Publishing intercetta ormai il flusso maggiore.

Qui l'autopubblicato deve fare (quasi) tutto da sé, salvo qualche consiglio di impaginazione. Nel caso gli vada bene può anche incassare un po' di spiccioli. Un editore normale, che però lavora e investe sul libro, paga infatti all'autore una percentuale generalmente tra il 7 e il 12 percento, con punte più alte per i best seller; Amazon riconosce diritti, a seconda del prezzo di vendita e del tipo di royalty scelto, tra il 35 e il 70 percento. Inoltre col sistema print-on-demand mette a disposizione la copia cartacea, stampata ogni volta che un lettore la acquista sul sito. Un affarone? Per il generale Vannacci lo è stato sicuramente, visto che *Il mondo al contrario* pare sia arrivato a superare le trecentomila copie, con un contratto che gli riconosceva il 60 percento. Ma Vannacci ha beneficiato di un lancio straordinario grazie al fatto di essere un personaggio pubblico.

Era un perfetto candidato allo scandalo politico e al caso editoriale. Alla fine, la sua dichiarazione dei redditi, pubblicata sul sito del Parlamento europeo, dice che tra il 2023 e il 2024 i diritti d'autore sono arrivati al milione di euro, e c'è di che far sognare milioni di scrittori o aspiranti tali rimasti a bocca asciutta, soli e senza strumenti, proprio come i loro colleghi pubblicati col vecchio e sempre vitale sistema a pagamento. Dalla quarta dimensione evadere è terribilmente difficile.

«C'è un'industria che vende un'illusione.»

Arianna Giorgia Bonazzi

Murata Sayaka è la scrittrice di chi si sente a disagio sempre e dovunque

«Rivista Studio», 29 aprile 2025

Il suo nuovo romanzo sembra scritto da una macchina senza sentimenti che ci mostra tutte le nuove variabili possibili della stupidità umana

Quando un anno fa ho parlato con Murata Sayaka, al Salone del libro, morivo dalla voglia di chiederle dei suoi problemi con le relazioni umane, ma lei, molto ferma nell'evitare questioni private, mi ribadiva una sua idea condivisa per la prima volta sul «New York Times» nel 2019: l'idea di un futuro senza sesso. E in effetti, omicidio dopo incesto, la sua narrativa si è mossa esplicitando questa idea fino ad arrivare all'ultimo *Vanishing World*, appena uscito per edizioni e/o. Dopo la nostra chiacchierata, la sala fu presa d'assalto da ragazze e ragazzi molto poco «Salone» e molto più cosplayer di anime. In quel momento tutti si stavano rendendo conto che ormai Murata era diventata un fenomeno. Tra il pubblico c'era anche Elif Batuman, cosa che aveva senso, perché anche lei nei suoi romanzi si era confrontata dolorosamente con le convenzioni, e ora, a distanza di un anno, ha pubblicato sul «New Yorker» un lungo ritratto della sua alter ego giapponese intitolato «L'occhio alieno».

UNA VERA ALIENA

Tutta la narrativa di Murata dopo *La ragazza del convenience store* può essere definita, a un primo sguardo, distopica; e come tutte le distopie che si rispettino, usa mondi alternativi per parlare del presente: in particolare del Giappone contemporaneo, e cioè di matrimoni bianchi, calo demografico, ma anche roba più di nicchia come la fictosessualità, cioè le relazioni amorose con personaggi fittizi. La verità, invece, è che gli strani mondi di Murata (mondi dove il sesso non coinvolge i genitali o dove ci si accoppia con cartoni animati e oggetti) non sono gli esiti provocatori dell'adesione a un genere narrativo, né grida di denuncia alla società contemporanea, ma piuttosto il frutto della distorta visione del mondo di un'autrice che si proclama veramente aliena.

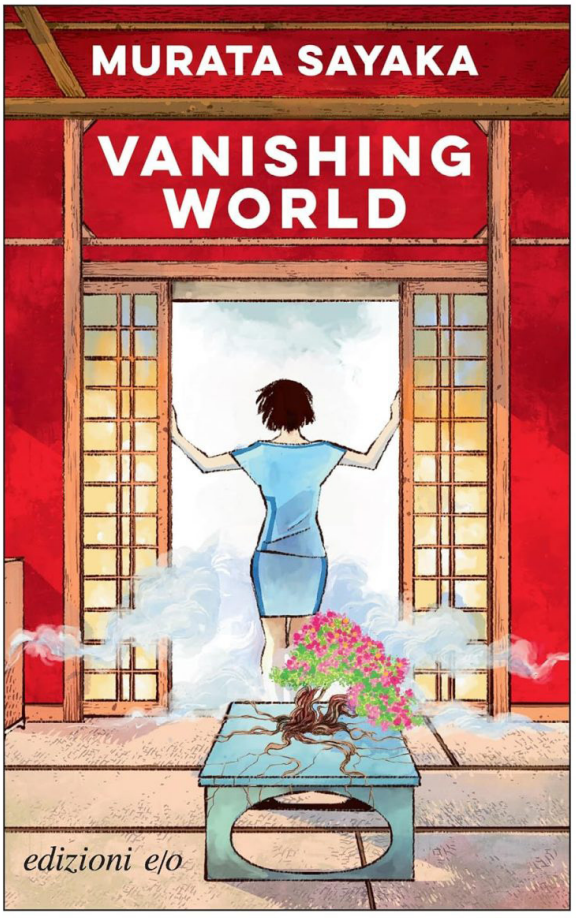
Murata ha dichiarato di avere sempre avuto la tendenza a invaghirsi di entità non umane, in borsetta tiene l'action figure in plastica del personaggio di un videogioco, e si è ormai abituata all'idea che per lei la sessualità non riguardi la vagina. Ha sempre coltivato un'attrazione anche per A., un alieno che l'ha accompagnata sin da piccola e che definire «immaginario» le provoca crisi nervose. (Adesso mi spiego perché, nelle interviste da venti minuti, preferisce non avventurarsi in disquisizioni sui suoi gusti sessuali.) Tutto questo materiale umano è confluito in I terrestri: un libro dove una bambina è sicura di essere arrivata da un altro pianeta, e non capisce perché accoppiarsi col cugino e sbranare uccellini al parco siano cattive idee. Alla base dell'ultimo *Vanishing World* c'è un futuro dove il sesso matrimoniale è incestuoso: la protagonista Amene è cresciuta con la madre ribelle al sistema, che le ha insegnato che il sesso tra coniugi

è il modo normale di procreare, e a scuola è bullizzata perché è l'unica non concepita in laboratorio. Da adulta, la ragazza decide di conformarsi alle regole sociali e di sposare un amico in un matrimonio bianco.

CONTRO LA FAMIGLIA TRADIZIONALE

«Siete una famiglia!» le dice la madre a un certo punto incoraggiandola a coltivare la sua relazione di coppia. Ma Amane è sprezzante: «Famiglia. Era davvero tanto tempo che non sentivo quella parola. Per vivere in questo mondo non era necessario». È qui che la narrativa weird di Murata sembra allinearsi con il discorso pubblico progressista e mettere in discussione i modelli tradizionali di famiglia. Ma poi Amane continua: «Qualsiasi sistema adotti il mondo, ci sarà sempre un po' di gente che si sentirà a disagio, e io ho l'impressione che la percentuale sarà sempre la stessa». È questo pensiero, molto meno progressista, a suggerirmi che l'autrice non voglia dirci niente sul presente, ma che parli di sé, e dell'impossibilità esistenziale di conformarsi. Più avanti nel libro, Amane si trasferisce in una città-incubatrice dove un giorno all'anno vengono fatte le inseminazioni di massa e dove pascolano liberi i *kodomo-chan*, bambini di tutti e di nessuno che chiamano «mamma» chiunque incontrino, uomini e donne.

L'idea del sesso vietato tra coniugi è intrigante da una prospettiva femminista, perché sembra rimandare a come per secoli il sesso sia stato violenza domestica legalizzata degli uomini verso le donne. E si potrebbe pensare che Murata si rifaccia all'idea pedagogica di Platone di sottrarre i bambini ai genitori biologici e di allevarli in gruppo come figli dello stato. Ma lei rifugge riferimenti letterari o filosofici, e cita sempre tra le sue influenze manga e videogame. Ripete da anni che lavora come in un acquario, da dove estrae concetti allo stato puro, e non vuole che questi abbiano nessun contatto con la realtà. Da piccola, quando cominciò a scrivere per placare i pensieri suicidi, era convinta che il software di scrittura fosse il dio dei romanzi, colui che sceglieva quali parole dovessero essere scritte e quali libri andassero pubblicati.



Lessi *La ragazza del convienience store* convinta che fosse fiction pura: Keiko era una ragazza spaesata nel mondo e grata di poter interagire con gli altri seguendo il manuale della commessa perfetta. Subito dopo, appresi con stupore che la commessa era lei: da dieci anni lavorava in un konbini, aveva già scritto una decina di libri, e anche dopo il successo non voleva lasciare il supermarket, perché era l'unico modo che conosceva per affrontare il mondo. Così come gli ultimi suoi libri non sono secondo me sulla queerness, anche *La ragazza* non era la semplice storia di una giovane autistica in un paese ossessionato dal lavoro. Era piuttosto la storia autobiografica di un'aliena che non sapeva come salutare

il prossimo e non capiva perché un lungo organo molliccio dovesse essere infilato nel suo corpo.

PIÙ MACCHINA CHE PERSONA

Tutti i romanzi di Murata sono incredibilmente freddi; tutti i suoi personaggi restano freddi di fronte a richieste sociali mostruose. Ma se la voce glaciale di Keiko del convenience store era la voce di una ragazza che non voleva sposarsi (la voce di moltissime donne di ogni tempo), le voci narranti dei libri successivi sono diventate sempre più robotiche, come se a scrivere fosse quel famoso dio dei romanzi. Tanto che *Vanishing World* e *Parti e omicidi* sembrano quasi esperimenti genetici letterari: incroci tra come potrebbe scrivere una persona e una macchina. Voci inquietanti di donne disposte a insaponare l'utero esterno dei mariti incinti e allattare bambini sconosciuti, donne indifferenti di fronte all'impulso di andare a letto col proprio figlio quattordicenne. Arrivati in fondo a questi libri, non ci sentiamo pervasi dagli ambigui sentimenti che ci lasciano i romanzi. Ci sentiamo quasi disturbati dal lavoro narrativo di una macchina senza sentimenti, un romanziere in silicio (Murata) che ci mostra tutte le variabili combinatorie della stupidità di noi umani: noi che crediamo ancora che l'istinto sessuale possa andare di pari passo con l'invenzione dell'amore o con l'organizzazione della famiglia; noi che pensiamo di dominare o regolamentare la nostra animalità diventando vegetariani, inclusivi o poliamorosi.

L'aliena-macchina Murata ci suggerisce una profezia: un giorno, molte cose in cui ancora crediamo, il sesso, l'amore, le gravidanze, i romanzi, verranno ricordate come pratiche barbare e scompariranno alla stregua dei salassi, delle pubbliche esecuzioni, della legge del taglione. Eppure, non riusciremo mai a liberarci del tutto della nostra parte bestiale: i suoi personaggi non abusano più delle mogli, ma possono uccidere legalmente e mangiano carne umana. L'esperienza terrena, insomma, rimarrà sempre assurda, e non ci sono forme sociali che possano renderla più accettabile. Forse nel pianeta da cui è venuta Murata Sayaka.

© Bungeishunju Ltd

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve

> Poi un giorno, qualche tempo dopo, mi arrivò una cartolina da Londra, me l'aveva spedita la mia amica Jutta, una psicoanalista tedesca che da tempo non vedevo e con cui avevamo l'abitudine, nei nostri viaggi, di scambiarci le immagini che ci erano particolarmente piaciute. Era la riproduzione di un quadro conservato alla National Gallery, un piccolo quadro di un pittore del Galles vissuto nel Settecento intitolato *Un muro a Napoli*. Ore l'autore, Thomas Jones, ha una schiera di cultori, allora nel suo Paese e a Napoli, dove aveva soggiornato, non gli avevano dato molto credito. Il dipinto misura 11,2 centimetri per 15,8: si vede la parete di tufo tutta scrostata, chiazzata e bucherellata di una vecchia casa, una finestra a lato di un balcone su cui sono stesi dei panni sdruciti, balcone e finestra sono serrati, come se nessuno mai li aprisse, ma il sole scivola radente sulla superficie. Finalmente arrivarono le lacrime: dietro quel muro era nascosto per sempre mio padre.
>
> Poi il lutto, il rimpianto impossibile e l'ombra dei ricordi sono stati avvolti dal silenzio e murati dentro di me. Fino a quando, anni dopo, sono diventata amica di Raffaele.

Per scrivere la storia di una figlia orfana di un padre ancora vivo e sciogliere l'intreccio dei «sentieri del tempo» Elisabetta Rasy annoda quella dei trentacinque anni di telefonate quotidiane con Raffaele La Capria – «in cui si passava atleticamente dai massimi sistemi della vita e della letteratura a quelli immensi e irrisolvibili dell'estro quotidiano. Erano così cariche di una persuasiva vitalità queste telefonate che io ho sempre pensato, malgrado lui appartenesse alla generazione di mio padre, che era il più giovane dei miei amici» –, la Napoli amata dallo scrittore e che anche l'autrice ha abbandonato e diversa da quella «di oggi in cui tutti vogliono andare» – «la città a cui entrambi pensavamo parlandone era una città da cui tutti se ne andavano, un mare meraviglioso da cui tutti fuggivano, l'immagine perfetta delle illusioni perdute, un incrocio di rifiuto e rimpianto» –, la vita nella capitale dove scappa con la madre che lascia un uomo che smette di essere marito e padre – «Qualche giorno dopo il nostro arrivo la neve era caduta anche su Roma. Avevo pensato

che quella nuova città che mi era capitata in sorte fosse un paese dove nevicava moltissimo, come nei libri delle fiabe. Tutto si era coperto di bianco, c'era un gran silenzio e ogni cosa mi era sembrata bella e strana. Poi, quando la neve si era sciolta, tutto mi era apparso brutto e inospitale».

In *Perduto è questo mare* la scrittura dell'autrice si allontana dalla sua stessa voce narrante – «non una parola, solo un vuoto, un silenzio senza appello. Quel padre perduto nessuno lo nomina più, come se non fosse mai esistito. La bambina si ritrova orfana senza aver partecipato ad alcun funerale» – per poi riavvicinarsi – «Ora invece ero entrata nel regno senza padri. Senza sapere che, in quel regno, l'ombra del padre si nasconde ovunque» – e distanziarsi di nuovo:

> Per quindici anni le sembra di non pensarci più, non lo nomina, crede di non ricordarlo. Si laurea, si sposa e lui non c'è, lei non gli dice niente, lui non ne sa niente. Lui non la cerca, non chiama, non si fa vivo in alcun modo. Accetta la posizione del morto. Chi abbandona chi?

La domanda è sospesa in tutto il libro e la figlia senza padre sa descrivere il sentimento della mancanza: è Enea che scende negli inferi per abbracciare Anchise – «vorrebbe afferrargli la mano, vorrebbe stringerlo, forse rimetterselo sulle spalle, non ricorda che con le ombre gli abbracci vanno a vuoto» – «fallace è la speranza di ritrovare chi ci ha lasciato. Fallace, penso con Enea, ma inevitabile»; è rivedere il padre dopo tre anni in un'estate di vacanza da scuola e ritrovarlo ingrigito – «Simulava un'allegria che davvero provava, l'allegria di vedermi c'era davvero, ma soffocata dal sentimento che non aveva nulla da offrirmi se non l'immagine del suo malessere»; è scoprire un padre che dorme fino a pomeriggio inoltrato – «Io ne ero addolorata, ma anche sempre più spaventata. E a poco a poco dolore e spavento si stavano tramutando in rabbia e rancore»; è la «cancellazione paterna» che esiste prima della morte – «Morì pochi giorni dopo. Io avevo abbandonato lui, lui abbandonava me. Stavolta però c'era di mezzo quella parola di cui nessuno sa davvero il significato, eternità», «Avrebbe dovuto essere un lutto in famiglia ma non c'era la famiglia».

L'amicizia con La Capria è la chiave per aprire «il lutto di un lutto»: «Ogni tanto, nel bel mezzo di una conversazione, all'improvviso mi chiedeva Chi hai amato? Chi hai amato di più nella tua vita?», «ma nelle sue parole c'era sempre una grazia antica e quell'ironia che non è mai sarcasmo ma paziente distacco dalla brutalità del mondo»: «Bella domanda per l'eternità, pensavo, e intanto lui scrutava con gli occhi socchiusi ma attenti sua figlia e me, con un'aria paternamente apprensiva del tutto insolita per lui»; l'unica risposta possibile per far pace con l'assenza arriva dalla letteratura, dalla seconda lettera dell'*Amorosa inchiesta* che La Capria indirizza alla figlia nata dal suo primo matrimonio – «Altrove riporta la dedica che le ha scritto sulla raccolta delle sue opere in un Meridiano Mondadori: "Ti sono mancato, lo so. Mi sei mancata, lo sai?". Certo, c'è colpa e rimorso, ma il tono sembra quello di un innamorato fuggitivo, o forse anche di un innamorato respinto che non si arrende. Già: chi abbandona chi? Non sempre è facile da capire, anche quando sembra evidente» – e dall'ultima, indirizzata a suo padre Augusto e nella quale cita la *Lettera al padre* di Kafka:

> È questo sbaglio che Raffaele ottantatreenne sente di non essere mai riuscito, mai nella sua vita ormai lunga, a togliersi di dosso: l'eredità paterna è l'imperfezione. Suo padre non è Anchise, che sa sempre cosa fare e detta dall'aldilà al figlio la strada da seguire, e non è neppure Hermann Kafka sotto lo sguardo impietoso della requisitoria di Franz, che lo affronta come nella scena di un processo in cui il colpevole rende colpevole anche la vittima. Eppure nella lettera di Raffaele c'è

qualcosa di molto simile a quella scritta da Franz: il puntiglio con cui ripercorre le imperfezioni – così le definisce – della vita paterna, di cui va alla ricerca simile a un detective che affronta un cold case, e soprattutto il tono dolente. Come nella missiva di quell'infelice uomo praghese mai arrivata a destinazione, quella di Raffaele contiene la speranza e la delusione. E come ogni discesa agli inferi della propria storia famigliare, anche la lettera che l'ormai ottantatreenne figlio rivolge al padre è un congedo e segna, come per Enea quando lascia l'Ade, come per me quando esco dalla casa buia quel 15 di settembre, l'entrata nel regno senza padri, dove bisogna cavarsela da soli anche se sulle spalle si porta un vuoto pesante quanto una pietra tombale, o esplosivo quanto un infarto.

Alla fine della lettura il lettore ripensa ai tanti autori di oggi che si credono scrittori per aver pubblicato un libro o per essere finiti tra una dozzina di nomi stregati, sempre pronti a parlare del loro pregiato libro senza che nessuno glielo chieda, disponibili a presenziare in salotti ancor prima di essere invitati, felici e soddisfatti di diventare personaggi; poi ci sono scrittori i cui libri il lettore ha amato e che ancora legge al presente, senza che si sia mai chiesto che persona fosse chi li ha scritti, gentile o antipatica, educata o insolente – il lettore spigoloso si vanta di leggere ignorando l'autore, ma adesso è contento di aver conosciuto il signor Duddù.

Diventammo subito amici, ma io all'inizio non capivo bene come e perché. Sentivo che la nostra sintonia era molto profonda e indecifrabile, e non avrei saputo spiegarne la ragioni, che non erano letterarie perché di libri parlavamo poco.

Ma subito, in quel pomeriggio del nostro incontro, mi accorsi che Raffaele non assomigliava al personaggio che gli era stato incollato addosso: l'autore di un folgorante libro, *Ferito a morte* – che molti consideravano una irripetibile epifania letteraria – e certo un rispettato intellettuale tra i suoi colleghi, ma anche, e forse soprattutto, un gentiluomo del Sud, avvolto nella nebbia di una indolente bonomia, ironico e distratto, tanto elegante nei modi e nella scrittura quanto refrattario nell'impegno, poco incline a partecipare all'agone sociale, alle controversie culturali, al gran teatro della visibilità. Dall'anno del libro per cui lo intervistai cominciò una nuova stagione produttiva nella sua vita di scrittore, tutt'altro che disimpegnata, e molto ammirata, specie da una nuova generazione letteraria, ma in fondo l'immagine dell'elegante e sognante *viveur* napoletano gli rimase attaccata, un'immagine di cui era consapevole, che non gli piaceva e di cui non riusciva a liberarsi, come un attore per sempre inchiodato allo stesso ruolo.

Elisabetta Rasy, *Perduto è questo mare*, Rizzoli

ALTRI PARERI

«Una prova di stile che rasenta la perfezione. Un lavoro di scavo nella sua storia e la costante attitudine a interrogare le proprie radici, senza mai accontentarsi delle risposte più facili ed evidenti.»
Emanuele Trevi, «Corriere della Sera»

> Due anni e due mesi dopo, da Cesco e Teresa nacqui io. Era stato un matrimonio intimo, perché a nessuno dei due piaceva sprecare il denaro che non avevano e, se avessero dovuto invitare tutti i conoscenti, la festa si sarebbe estesa in fretta all'isola intera.
>
> La prima della mia vita fu una notte di luna vacante: per chi ci crede significa che, dopo di me, i miei genitori non avrebbero avuto altri figli. E, a dire il vero, mia madre ne fu rincuorata. Fu proprio cercando con lo sguardo quella luna che non c'era, muovendo i primi passi incerti dopo un travaglio lungo un giorno, che decise come chiamarmi. Mi chiamò Mia: perché sentiva che nulla nella vita le era appartenuto veramente e sperava che lo stesso non sarebbe stato per me.

Malanima comincia con la romantica scena dei futuri genitori della protagonista che «s'incontrarono sott'acqua e non avrei potuto immaginare maniera più consona di farlo per due isolani» – e il lettore accetta di buon grado di trovarsi fra le pagine melense dell'ennesimo esordio a tema isola siciliana:

> Come si fa a spiegare il mare? La verità è che non si spiega. Noi ci nasciamo, con un senso per il mare, e sappiamo che una giornata può essere buona o cattiva a seconda della direzione in cui soffia il vento. Pensa che pure quest'isola porta il nome di un vento. Da piccola non mi sembrava abbastanza romantico, allora mi ero inventata la storia che aveva un nome di donna, una donna innamorata della terraferma, che una volta si era anche spinta fin lì e poi era stata ricacciata indietro dal mare. Quello l'aveva trascinata via con calma ma in modo inesorabile, fino a renderla davvero un'isola, un'isola nostalgica della terra a cui era legata.

Rosita Manuguerra si impegna a raccontare la storia di Marina, adolescente che da Milano sbarca con sua madre sull'isola e viene considerata elemento estraneo dai compagni di classe a eccezione di Mia, che ne subisce il fascino – «Sotto le calze le sue gambe erano delicate, sembravano senza muscoli. Erano flessuose come gli steli di certe piante che quando gli batte il vento si inclinano senza spezzarsi. Marina aveva in sé la grazia e il tormento delle sere di fine estate, in cui il sole, quasi scomparso all'orizzonte, disegna il contorno di nuvole che non hanno ancora deciso se sparire o ingrossarsi»; la storia, narrata dalla voce di Mia, è un inventario di cliché accerchiati da mille virgole inutili svolto da una diligente allieva di una scuola di scrittura che sa che il premio finale sarà la pubblicazione: la paura verso chi arriva da lontano, l'anima pia che invece è pronta ad accogliere, la zia nubile che si ribella alla repressione domestica e scappa verso la terraferma, i dispetti fra adolescenti, la mamma di Mia che nasconde un passato misterioso, quella di Marina che porta nel cuore un segreto antico, la povertà che impedisce alla studentessa modello di proseguire gli studi lontano da casa, l'intrigo che alcuni personaggi si impegnano a nascondere e altri a risolvere persino quando è già chiaro al più addormentato dei lettori, la lettera nascosta e ritrovata che porta serenità e alternative a un futuro isolano, la vera amicizia che fa dimenticare ogni male tranne la brutta scrittura: «Pensai a quanto era bello essere lì, insieme, dopo tutto quello che era successo nell'ultimo anno. E sperai davvero che il sentimento che ci univa potesse resistere al ciclo infinito di partenze e di ritorni a cui l'isola, alla quale alcuni di noi erano stati assegnati alla nascita e che altri avevano scelto, inevitabilmente ci destinava».

Il lettore arriva all'ultima pagina solo perché vuole scoprire i confini fantasiosi della banalità messa per iscritto – ogni tanto controlla la copertina per essere certo di non stare leggendo un brutto esordio Einaudi di cui quello di Manuguerra è parente prossimo – e a lettura conclusa invoca per sé il talismano della

fattucchiera Amalia sperando che possa offrire protezione anche dal mare della malanima editoriale in cui questo libricino affonda.

> Solo allora Amalia si alzò, sistemandosi la collana di corallo.
>
> "Questo era per le cose fatte da altri, adesso pensiamo alle cose fatte da te," disse rivolta a Marina. Prese una pinza dal tavolo e tagliò uno dei rametti della collana. Lo avvolse poi nel nastro rosso che prima legava le fotografie di famiglia degli Amato e fece un nodo. "Tieni. Questo devi agganciarlo al reggiseno, il più vicino possibile al cuore." Quindi si voltò verso di me, mettendomi in mano qualcosa. "Questo invece è per te, anche tu ne hai bisogno. È un dente di delfino. I delfini non sono come gli squali, hanno gli stessi denti per tutta la vita. Trovarne uno è raro, e sono talismani potentissimi."

Rosita Manuguerra, *Malanima*, Feltrinelli

ALTRI PARERI

«Un romanzo che affida alla scrittura la vibrante condivisione di temi universali.»
Giacomo Pilati, «la Repubblica»

~

> Mi affaccio alla finestra. Là sotto la vita fluisce come sempre. È quasi rassicurante. Quando la luce diventa verde tutte le auto partono insieme e per qualche minuto ci sono solo lamiere in movimento e un guazzabuglio di colori. Poi è la luce dei pedoni a diventare verde e la fiumana di gente si ritrova ad attraversare lo stradone, molti hanno il telefono appiccicato all'orecchio, altri sono distratti da qualcosa fuori dalla mia visuale. In cielo passa un aereo e io vorrei essere lì, a osservare tutto questo da una lontananza indefinita.
>
> Il caos è dentro di me, non là fuori. Sono io quella che si sta perdendo i pezzi.
>
> Basta, dico ad alta voce. Devo mettermi all'opera.

I racconti che compongono *Le nostre guerre silenziose* vogliono raccontare i patemi d'animo dell'essere umano medio, categoria commerciale cara alla casa editrice che per la seconda volta ritiene pubblicabile David Valentini. Il lettore legge il primo racconto «Qualcosa su mio padre» e con coraggio arriva alla conclusione, sopravvivendo alla lagna della prima persona singolare con cui Katia racconta il suo lavoro, la malattia del padre e la paura di affrontarla, i rimproveri della madre, gli appuntamenti su Tinder – «ci baciamo sul divano del soggiorno. Sono baci dolci e bagnati il giusto, non ci sono lingue che roteano nella mia cavità orale in cerca di un tesoro che non esiste» – e armato di pazienza inizia la lettura del secondo, «Dove sei, con chi sei», in cui la prima persona singolare è di Paolo e descrive i disperati tentativi di ritrovare l'intesa sessuale con la moglie dopo il parto e la storia clandestina con la prostituta Asia – Valentini è convinto di essere un abile narratore di erotismo e sicuramente in qualche universo parallelo ci sarà chi trova allettante leggere «Fra la sua saliva e miei liquidi, la stanza si è riempita di un gorgoglio bagnato, come quando si usa lo sturalavandino nel sifone della doccia»; davanti a «Lei è qui per me, in attesa che faccia la prima

mossa. La nostra è una partita a scacchi giocata con estrema lentezza. Ogni pezzo che sacrifico mi porta più vicino al baratro. Fin quando – lo so, è scritto nel Dna della nostra storia – sarò costretto a rovesciare il mio re» il lettore decide di proteggersi saltando le pagine e si imbatte in Cesare, voce narrante di «Schadenfreude» e personaggio già presente nel primo racconto – la seconda di copertina aveva già annunciato orgogliosa «l'affascinante universo narrativo di Valentini, in cui le vite, le carriere e i destini di chi appare tra le pagine sono interconnessi» – e dispensatore di consigli illuminati agli altri protagonisti con la solita prosetta che spinge chi legge ad abbandonare anche questo racconto:

> Vidi decine di futuri attraversargli il volto. Ogni possibile scelta produceva una corrugazione diversa sulla fronte. Scrollò la testa, come a scacciare un pensiero intrusivo. Si portò le dita sugli occhi, sollevando la montatura arrotondata e pesante, à la Sartre, e in due secondi fu di nuovo Filippo. Poggiò una mano sulla mia spalla con uno dei suoi soliti gesti teatrali, e disse: Grazie, Cesare. Lo so che la tua era solo una provocazione ma esplorare l'opzione peggiore. Mi ha fatto capire quale sia la migliore.

Il lettore ha davanti altri tre racconti e sa che concludere la lettura è rispettare il libro – il progetto che contiene, la sua struttura, il tentativo anche della più zoppa fra le scritture. Ci sono però libri che fanno arrabbiare il lettore; se non si può chiedere a un autore di non scrivere più, se i motivi per cui un'agenzia letteraria decide di rappresentare una scrittura inesistente restano misteri irrisolti, se un editor ritiene valido un testo oggettivamente terribile, se sbagliare è umano e perseverare è Accento, se una certa rivista che si vanta di esercitare la critica letteraria esalta il lavoro di uno dei suoi membri senza i requisiti minimi di decenza che si dovrebbero offrire quando si parla di qualsiasi testo e ignorando la sacra regola per cui non si recensiscono i libri degli amici, se essere letti non è atto dovuto, allora il lettore sa che la più forte tra le stroncature è rifiutarsi di leggere oltre – allora chiude il libro a pagina 87.

David Valentini, *Le nostre guerre silenziose*, Accento

ALTRI PARERI

«[…] a differenza del primo testo, questo secondo […] è cresciuto in scrittura: tre anni hanno fatto maturare il suo stile, pur non perdendo quella causticità, quell'humour un po' nero, tipici sia del suo carattere che della sua penna. Lo consiglio senza dubbio a chi ama leggere delle lotte dei millennial, a chi vuole capire perché combattiamo ancora le nostre guerre silenziose, inascoltati da tutti.»
Deborah D'Addetta, «Critica Letteraria»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Una famiglia borghese di sei persone estranee l'una all'altra, murate nel silenzio, braccate dal sospetto e dalla paura. I figli – un maschio e tre femmine – non fanno fronte comune, non puntano i piedi, non cercano spiegazioni; i genitori – madre isterica e ossessiva; padre oscuro e sfuggente – si assicurano che i figli non diventino intimi, non si ribellino, non pretendano chiarimenti, non chiedano «dove è iniziata la rovina?». La rovina della figlia maggiore – una sedicenne che vorrebbe solo divertirsi con le amiche e fidanzarsi –, in quella casa che non è altro che «una scena del crimine», dove regna «il silenzio su tante nefandezze», dove la madre «in una scellerata notte di novembre» le sbatte definitivamente la porta in faccia.
Ciò che colpisce di Vigdis Hjorth è l'eleganza con cui ricostruisce la verità attraverso gli occhi tristi della protagonista e con cui crea «una connessione tra entusiasmo e amarezza». Importa poco se si tratta di letteratura della realtà.

Vigdis Hjorth
Ripetizione
Fazi
traduzione di Margherita Podestà Heir

Come ci si sente se ti viene chiesto di fare un viaggio in Mongolia in compagnia di papa Francesco? Se a invitarti è proprio l'entourage del papa? Sceglie Cercas ed è la prima volta che apre le porte a uno scrittore. «Mi creda: ci siamo informati su di lei.» Lui, Cercas, ateo fervente e anticlericale, laicista militante, razionalista ostinato. «Un folle senza Dio che insegue il folle di Dio fino alla fine del mondo.» Vanno in Mongolia «per trovare un futuro nuovo e per vedere il mondo così com'è dall'unico posto dove si può vedere: dalla periferia».
Cercas scrive un libro per capire Bergoglio («poliedrico, sfuggente, molteplice» ma anche «un uomo comune»), per capire la Chiesa cattolica («la pasta di cui siamo fatti») e perché ha uno scopo personale. Una domanda difficile da pronunciare: quando morirà, la madre rivedrà suo marito, il padre dell'autore? Nelle ultime pagine del libro il papa risponde con una semplicità disarmante quella che per lui è la più semplice delle ovvietà.

Javier Cercas
Il folle di Dio alla fine del mondo
Guanda
traduzione di Bruno Arpaia