

retabloid

gennaio 2025



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
gennaio 2025

«Gli stranieri poveri sono, ovunque, soggetti
indesiderati».

Martin Pollack

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

La foto di copertina è 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

L'Atomo del mese

Alberto Ravasio, *Il fottivendolo* 7

Gli Atomi della call #18 – Saturazione

Alice Maya Guerrini, *Sciarpa senape* 8

Alessandro Lise, *L'albero secco* 9

Bea Orlandi, *Candor* 11

Nicolò Tessa, *Mani* 12

Elena Todisco, *Ricerco la poesia* 14

Gli articoli

Primo Levi, lettere a un tedesco

Frediano Sessi, «Corriere della Sera», 3 gennaio 2025 17

Pasticciaccio, pastiche e pastis

Emiliano Ceresi, «Lucy», 3 gennaio 2025 19

Che cos'è un editor? Vedi alla voce Canalini

Massimo Raffaeli, «il venerdì», 3 gennaio 2025 32

Il primo a dire dei libri tutto quello che va detto

Alberto Sinigaglia, «tuttolibri», 4 gennaio 2025 34

Mariana Enríquez, gli inediti corpi dei nostri fantasmi

Marta Facchini e Irupé Tentorio, «il manifesto», 4 gennaio 2025 37

Le voci degli altri

Davide Orecchio, «L'Indice dei libri del mese», 7 gennaio 2025 40

# <i>Manganelli sul lettino: nevrosi, labirinti, letteratura</i>	
Andrea Cortellessa, «Lucy», 7 gennaio 2025	43
# <i>Gli studenti non sanno più leggere</i>	
Rose Horowitch, «Internazionale», 7 gennaio 2025	50
# <i>«Siamo barricati in casa con le mascherine, lì fuori c'è l'apocalisse.»</i>	
Anna Lombardi, «la Repubblica», 10 gennaio 2025	54
# <i>«Tutto scritto, la tempesta perfetta creata dall'uomo è solo arrivata prima.»</i>	
Enrico Franceschini, «la Repubblica», 11 gennaio 2025	56
# <i>Izumi Suzuki, la sad bad girl che arrivava dal futuro</i>	
Arianna Giorgia Bonazzi, «Rivista Studio», 12 gennaio 2025	58
# <i>Stereotipi artificiali</i>	
Luca Starita, «Il Tascabile», 13 gennaio 2025	60
# <i>Martin Pollack: tutto il Novecento nel suo passato</i>	
Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 18 gennaio 2025	65
# <i>Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo</i>	
Alberto Casadei, «Le parole e le cose ² », 20 gennaio 2025	66
# <i>Antifascette (2)</i>	
Matteo Marchesini, «Snaporaz», 20 gennaio 2025	70
# <i>Non abbiate paura (o forse dovrete averne moltissima)</i>	
Viola Di Grado, «d», 25 gennaio 2025	73
# <i>Quelle pagine tra sogni e scoperte</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 28 gennaio 2025	75
# <i>Paul Murray: «Un'ape ha ispirato la crisi familiare del mio romanzo.»</i>	
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 29 gennaio 2025	78

Gli sfuggiti

Il canone dell'Europa

Vanni Santoni, «la Lettura», 13 ottobre 2024

81

L'occasione: farci tradurre per farci conoscere meglio

Ida Bozzi, «la Lettura», 13 ottobre 2024

84

Antifascette. Paragrafi sull'industria culturale

Matteo Marchesini, «Snaporaz», 9 dicembre 2024

86

Il romanzo politico serve a capire il mondo

Vincenzo Ostuni, «Jacobin Italia», 26 dicembre 2025

89

Esordiaro/confermaro

a cura di Lavinia Bleve

93

Giusto qualche parola

a cura di Oblique Studio

98

Alberto Ravasio

Il fottivendolo

Nino Costantinopoli (1988-2046), detto «Il fottivendolo», figlio di un'ortolana e di un pirata siciliano, ultimo di cinque fratelli e un cane, nasce e cresce, soprattutto lipidicamente, in terra d'Otranto. Dopo una laurea autoironica in Scienze dello spettacolo all'Università digitale del Regno delle Due Sardegne, partecipa a una residenza sul mare per giovani scrittori e in sei mesi di ozio artistico scrive il suo primo romanzo, *Il trullo innamorato* (2020), candidato al premio Sfiga. In cinque anni pubblica altri quattro romanzi, *Il trullo furioso* (2021), *Il trullo assassino* (2023), *Il trullo va in prigione* (2024), *Il trullo liberato* (2025) e fonda varie riviste tra cui «La manna dal pube» con l'amico a distanza Angelo Diotistupri. Grazie ai fondi statali per giovani sotto i cinquantaquattro anni nell'estate del 2022 apre una taralleria letteraria che non vedrà l'inverno, mentre nel 2025 grazie ai fondi europei per disabili immaginari apre un'officina di narrazione poi chiusa causa amianto. Deluso dall'ambiente letterario dove a suo dire tutti fottono decide di fare lo sciopero poetico e scompare. Tenta la carriera universitaria da bidello, ottiene l'accompagnamento per il criceto diabetico e risale controcostituzionalmente le graduatorie, viene assunto al Nord ma dopo mezzo semestre gli manca tanto il Sud, si licenzia e ottiene il sussidio di disoccupazione, vivrà con l'assegno di invalidità del criceto diabetico. Nel 2043 a cinquantacinque anni portati da nessuna parte Il fottivendolo torna gloriosamente alle lettere e si autocandida al premio Bacchelli, il vitalizio per gli artisti morituri di fame, ma nonostante la conoscenza biblica di Carla Stracci, sua agente letteraria a ore, alla fine non lo ottiene perché durante la discussione parlamentare del 15 marzo 2044 i settentrionali anti-meridionalisti prevalgono sui meridionali assenteisti e dunque assenti, muore pochi anni dopo di peste e corna.

Alberto Ravasio (1990) vive e non lavora a Bergamo. Ha scritto lo Sputacchiera (Quodlibet).

Alice Maya Guerrini

Sciarpa senape

Al funerale ho infilato una mano nella bara e ti ho accarezzato un mignolo. Le tue unghie pallide e smangiucchiate fino alla radice somigliavano a spicchi di lune nascenti. Ho ritratto il braccio rigidamente, capendo che la morte assolve chi se ne va e scava chi resta. Chi sopravvive rassetta: il silenzio rappreso, i corridoi immobili e le stanze stagnanti, le scatole di cianfrusaglie, le briciole – nel torpore di camera tua ho raccolto capelli ricci e li ho messo al sicuro, nel fondo del taschino –; chi sopravvive si abitua a un tempo che si espande, senza attriti o crepe, a stagioni che avanzano sorde e gentili. Così il nostro giuggiolo continua a dare frutti, gli olivi offrono ancora olio, le ginestre esplodono in nuovi fiori e io osservo che la mia tristezza non altera la danza degli alberi, né i ricami che il vento disegna sul mare. Eppure cresco, invecchio, mi studio allo specchio e scopro il primo capello bianco, e che il tuo odore è scomparso dalla sciarpa senape che resta soltanto una sciarpa senape. Penso che non mi conosci più, che allora non ero io ma un'altra, di cui resta soltanto la gonna a pois che portavo l'ultima volta che ci vedemmo; ti ricordavo quell'attrice francese, ho cercato il suo nome invano per anni. Non la indosso più, ma resta nel mio armadio: prima gruccia a sinistra, abita lì. Mentre tu vaghi lungo i margini della mia mente, e per non lasciarti inghiottire dall'orizzonte ripasso la geografia del tuo corpo: le caviglie sottili, la trama dei nei, l'ombelico a tortellino, come il mio. Nel ricordo sento che il vuoto straripa, e allarga la pozza melmosa della nostalgia; a occhi chiusi torno dove tutto è finito e insieme iniziato: una frittata scondita e un cielo abissale, di fronte ai miei occhi spezzati.

Alice Maya Guerrini (Firenze, 1997) è laureata in Lettere e filosofia e ha completato il suo percorso accademico con un master in Giornalismo culturale. Lavora per il «Corriere della Sera» e «la Lettura», oltre a collaborare con realtà indipendenti come la Biblioteca femminista di Firenze, «LayOut Magazine», e «WeltLit». Ha un giardino con un albero di alloro e un cane bianco che la porta a spasso per le campagne toscane.

Alessandro Lise

L'albero secco

A marzo l'albero di Natale era secco del tutto; io piangevo per lui. L'avevo portato a casa il 21 dicembre. Era l'ultimo abete del supermercato in chiusura. Io ero in bicicletta, avevo infilato il vaso in una di quelle sporte che si comprano alle casse: lo avevo appoggiato al braccio destro del manubrio, a sinistra la spesa del cenone. I sacchetti mi sbattevano sugli stinchi, mentre attorno sfavillavano gli anabbaglianti. La punta dell'albero si inclinava sopra di me. Sentivo gli aghi cadere per strada. Formavano una scia che avrei ritenuto significativa solo qualche mese più tardi.

A casa gli trovammo posto nell'angolo più luminoso del salotto. Era un albero triste e allegro e poi di nuovo triste e poi di nuovo allegro a seconda del lato da cui lo guardavi. Io avevo quasi cinquant'anni.

Dobbiamo eliminarlo, mi fa tristezza, dicevi.

Non ce la faccio, pesa troppo. Prima togliamo la terra, rispondevo.

Tu passavi una mano sui rami puntuti: Lo facciamo questo fine settimana.

Ma poi non lo facevamo.

Potremmo parlare anche di altro: la maniglia del bagno, la tapparella bloccata, le formiche, la muffa sul muro a nord, le sedie instabili, il mio letto in salotto con gli Omnibus di Rex Stout al posto della gamba rotta, il balcone senza guaina che la pioggia infiltra. Ma tutto finisce, come in quel giorno di giugno, quando ero solo in casa con le finestre aperte e una luce che inchiodava ogni oggetto al suo posto. Alla fine l'albero l'avevi buttato tu nel bidone degli sfalci. Io non avevo ancora fatto gli scatoloni.

Era mattina. Una macchia nera era apparsa sul pavimento. Si muoveva sfarfallando. Quando mi ero alzato dalla scrivania era zampettata verso la porta del balcone, in cucina. Non come il piccione impaurito che vent'anni fa rimbalzava contro i mobili prima di prendere la via della finestra, il merlo si era addentrato in esplorazione senza mai aprire le ali. Si era poi rifugiato

sul nespolo. Dalla finestra vedevo il suo becco giallo tra le foglie. Sono sicuro che avesse un ramo secco in bocca: un ramo secco pieno di aghi. Battei le mani per farlo scappare, una, due volte, ma quello non si mosse.

Alessandro Lise (Padova, 1975) scrive fumetti. Gli ultimi suoi lavori, con Alberto Talamì ai disegni, sono la *Guida galattica alla Costituzione* (2022) e *Jungle Justice* (2022). Alcuni suoi fumetti sono usciti su «Internazionale», «linus», «Smemoranda». Insegna Sceneggiatura per fumetto alla Scuola internazionale di Comics di Padova e fa parte dei docenti della Bottega di narrazione.

Bea Orlandi

Candor

Quando per errore mi innamorò rimedio andando al ristorante dell'hotel Candor. L'odore di carogna che c'è in strada mi si appiccica addosso, poi si arresta in strati grassi nell'aria condizionata al gusto Tonka Bon Bon. Sono giovane, bellina, ho l'aspetto di una santa minore in abiti usati anni Duemila martirizzata dopo torture medievali da contenuto esclusivo su Only Fans. Ho sempre ispirato fiducia, temperanza, indifferenza, servizi di babysitting pagati a baci perugina, umiltà. Cameriere indaffarate mi dislocano distratte chiamandomi tesorino, coccola, chérie. Dal controsoffitto affrescato decine di faretti colpiscono la stanza con raggi randomicamente direzionati alimentati dai capricci di una frigida fata turchina. Sotto, seduti ai tavolini di ossidiana, l'olimpico della cultura del secolo prima banchetta spiluccando da cairn di pietanze prese a caso dal buffet. Spiedini di gamberi e surimi, scaloppine al sugo, polpette, pasta fredda, involtini di carpaccio e philadelphia sotto strati di insalata russa e baccalà. Uomini in gessato esaminano carcasse di animali da cortile sacrificati per il loro business lunch. Le donne zampettano su tacchi a spillo intorno al banco insalata, i sederi incartapecoriti stretti in taffetà di seta: l'aria da frigo mortuario imbalsama il trucco dando loro un'allure di eternità; solo il lavapiatti indiano le guarda sperando in una mancia cash. Eterea, morta dentro, attraverso la sala poi svanisco nello spazio bivalve tutto marmo della salle de bain. Mi lascio cadere genuflessa, accosto la guancia fresca di blush alla porcellana e a piccoli colpi di lingua lecco, come un animaletto. Il gusto di piscio e di antichi organi sessuali mi cloroformizza: finalmente sono cosa priva di emozioni, sono pura. Una mistica moderna star dell'ascetismo sentimentale. Feci, cadaverina e santità, eau de parfum. Se facessi girare il video su TikTok sarei ricca, ma è per convertire devozione in disincanto e non per creare contenuti che faccio visita al Candor.

Bea Orlandi è nata in un piccolo borgo di bonifica in provincia di Venezia. Ha studiato e abitato tra Svizzera, Svezia, Francia e Stati Uniti, dove per anni ha insegnato animazione, disegno e new media. Ha pubblicato su riviste italiane e internazionali tra cui «Nuovi Argomenti», «Nazione Indiana», «L'Indiscreto». Sta scrivendo il suo primo romanzo.

Nicolò Tessa

Mani

Io sono quello che guarda. Quello che ricorda.

Da tempo ho capito che guardare e ricordare sono cose diverse.

Gli occhi ricordano poco o nulla. Preferiscono sbrodolare desideri, sguisciano via.

La pelle no.

La pelle non ha altrove. Accoglie, rattrappisce, sfrigola. Le mani sono il contrario degli occhi. Azzerano millimetri, afferrano, le ascoltano.

Ricordo mani sottili, sbucciate, unghie corrose dall'ansia e dalla volontà di allungare carezze rotonde. Mani di sapone, mani odore d'arrosto e scorza d'arancio; mia madre.

Ricordo sleppe nodose, mani di calcina e di schegge, terra e miscela. Mani che non toccano, smontano, inchiodano, mani che al ristorante giocano nervose con il tappo dell'acqua gassata; il babbo.

Da sempre asimmetrie inconciliabili, le loro mani. Ombre che si poggiano sugli stessi oggetti. Si cercano, non si raggiungono, si arrendono, ricominciano. Entrambe segnate da quell'identica gobba sull'anulare: l'eccesso degli anni che stringe il cerchio dorato. Pelle come la sporgenza di una cicatrice; una ferita portata con dignità.

Ricordo giorni di freddo e attesa, voglia di scovare la fila del nostro ombrellone lungo la sabbia arroventata. Le mani di mia madre che si sporcano assieme alle mie, pasticciano, allungano giornate corte. Ricordo il fastidio dell'indice che il babbo mi conficcava tra le scapole per dirgermi fra le corsie del supermercato. Lo stesso dito che mi spingeva la punta del naso in certe sere dei primi di giugno, quando sentivamo l'aria della nuova stagione strisciare dentro al giardino. Eppure io conservo soprattutto lo strascico di quel gesto impacciato, l'attrito inutile. Poi un fragore soffocato, come rabbia.

Adesso so che diventare adulti vuol dire decidere a quali bugie affidarsi. È così che le mani si sottraggono. Il tempo diventa una crosta dura che cresce sulla pelle. Ti prude addosso, la gratti via, ricresce. E appiccicato sulle falangi resta soltanto passato.

Nicolò Tessa (1999) è nato e cresciuto in Versilia. Ha compiuto gli studi accademici in ambito musicale e musicologico presso il conservatorio Luigi Cherubini di Firenze e l'Università di Pavia. Fa parte di vari progetti di musica jazz dove collabora nel ruolo di chitarra solista.

Elena Todisco

Ricerca la poesia

Per scovare la poesia nella natura ci vuole poco.
Cammino al passo con gli alberi, alti
cinquanta
volte
me: è una città sommersa dalla natura.
Mi ci sono trasferita ora, un'ancora.
Al portone giusto di palazzoni stile casa popolare chiamo il mio futuro coinquilino
mi apre
«Sesto piano.»
ascensore, premo, si apre:
Ding!,
appiano, altra porta, corridoio aperto e lungo poi il 28.
Lui apre ed è poesia, la casa ha una geometria che appiana la mia mente, la stanza ha una
finestra grande: sugli alberi una nuova prospettiva.

Da poco hanno ucciso una persona nella zona.
Spiegati ceri e fiori al pianoterra.
Dice lui che indefinite ore fa
esce
a controllare se l'allarme che suonava fosse proprio della sua macchina,
scorge
sagoma incorniciata. «Non era la macchina.»
Certe volte essere cinica aiuta.
La poesia è un'altra forma di cinismo o, per proprietà commutativa, il cinismo è una forma
capovolta di poesia.

Mi alleno a non prendere le cose troppo sul personale,
conoscerò la città ma con calma. Voglio dedicarmi a renderla casa:
il balcone è ancora territorio di uccelli, piccioni soprattutto.
Ma a me di marcare il territorio con la merda non va.
Non farò il loro gioco. Troverò un altro modo per prendermelo.

Oggi dopo tre giorni una donna si è fermata, in cuor mio, ad omaggiare questa morte.
Morte da mitragliatrice.

Ma io sono arrivata giusto dopo. E sono al sesto piano, più alta delle querce.

Imparo il loro gioco dall'alto.

Non credo se ne accorgano. Le vedo solleticarsi le foglie tra di loro. Se la godono. Anche io.

Non so come si chiami il ragazzo ucciso. Per droga, si dice.

La mia storia sembra cominciare dopo.

Sminuisco col cinismo o mi autoconvinco sia poesia?

Rispetto il passato. È inevitabile
anche se non passa,
anzi proprio per questo. Resta nei luoghi.
Resta come una foglia che cade resta parte del gioco,
parte dell'albero.

Le foglie ballano,
le foglie sussurrano segreti senza tempo,
si augurano buon viaggio.

Tutte le foglie rimangono.

Faccio anche io parte del gioco
Ma ci voglio giocare
(cinico convincimento)
a ritmo di poesia.

Una volta trovata,
è continuamente poesia.

Elena Todisco nasce a Monopoli, Puglia, nel '98. Impara prima il russo (lingua materna), poi l'italiano. Fino al 2018 si forma in lingue e coltiva lo studio di musica e teatro. Si trasferisce in Inghilterra, studia neuroscienze, lavora in ospedali psichiatrici. Poi torna in Italia e si concentra su teatro e turismo. Ora è in Olanda, per trasformare la sua passione per la scrittura in una professione.

Frediano Sessi

Primo Levi, lettere a un tedesco

«Corriere della Sera», 3 gennaio 2025



Il carteggio e l'amicizia tra Primo Levi e Heinz Riedt, traduttore di *Se questo è un uomo*, in un volume curato da Martina Mengoni per Einaudi

«L'Europa mi sembra ritornata un covo di serpenti. Mi domando: è possibile, è decente, che questa Europa che sento come la mia vera patria, e come la patria dell'unica vera civiltà universale, sia in pari tempo un permanente focolaio di incomprensioni, di tradimenti e di tirannidi, la fabbrica delle idee della guerra?» Primo Levi scrive queste parole in una lettera al suo traduttore tedesco Heinz Riedt, datata 16 agosto 1961. La mattina del 13 agosto, a Berlino, il governo comunista della Germania dell'Est si apprestava a costruire il muro che dividerà la città dai quartieri occidentali fino al 9 novembre 1989. In quei giorni Riedt con la sua famiglia si trovava in Baviera dalla madre, insieme alla moglie Ruth e alla figlia Angelika, e stava decidendo di non fare più ritorno nella capitale.

Qualche giorno prima, tra il 6 e il 7 agosto, insieme alla moglie Lucia e ai figli Renzo e Lisa, Primo Levi aveva raggiunto e incontrato per la prima volta quel tedesco «anomalo» che si era schierato durante la guerra contro i nazisti e aveva militato nella resistenza italiana e che era stato scelto dalla casa editrice Fischer per tradurre *Se questo è un uomo*. Per questo, una volta terminato il lavoro di traduzione, Levi aveva deciso di far pubblicare come prefazione al suo libro *Ist das ein Mensch?*, «trapiantato» nella lingua dei suoi aguzzini, una parte di una lettera

a Riedt del 13 maggio 1960, nella quale scriveva: «Non ho mai nutrito odio nei riguardi del popolo tedesco, e se lo avessi nutrito ne sarei guarito ora, dopo aver conosciuto Lei».

Il carteggio con Heinz Riedt (Einaudi), che va dall'estate del 1959 al 1968, offre al lettore 132 lettere, anche se il rapporto epistolare tra i due amici proseguirà fino agli anni Ottanta, «sfiorando le duecento missive». Ne è nato un libro di grande interesse e bellezza che ci consente di conoscere meglio il mondo di Primo Levi, il suo scrivere, la precisione linguistica, l'attenzione per il termine esatto che contraddistinguono tutta la sua opera.

Tra lo scrittore sopravvissuto a Auschwitz e il suo traduttore, coetanei e insieme attenti osservatori della società in cui vivevano, l'impegno professionale era sfociato in una profonda amicizia. Non sappiamo se Levi scelse di fare avere a Riedt con la sua lettera anche quella frase sull'Europa tornata a essere «un covo di serpenti», che la curatrice del libro, Martina Mengoni, ha ritrovato nella minuta cancellata con una grossa croce. Un «pensiero impulsivo», un breve scritto carico di presentimenti e inquietudini che Levi condivise altre volte con il suo traduttore quando – soltanto un anno prima, nel maggio del 1960 – in una lettera aveva scritto allo stesso Riedt che la Germania «oggi dormiente,

«Non ho mai nutrito odio nei riguardi del popolo tedesco, e se lo avessi nutrito ne sarei **guarito** ora, dopo aver conosciuto Lei.»

è gravida, è un vivaio, è insieme un pericolo e una speranza per l'Europa».

Il confronto epistolare sulla traduzione tedesca di *Se questo è un uomo* rappresenta insieme la realizzazione di un desiderio di Levi, «che i carnefici potessero leggere – e comprendere – il racconto di una vittima della loro violenza: fisica, morale e anche linguistica»; e forse anche il primo momento in cui lo scrittore torinese «si confronta con il proprio libro» (Mengoni); impegnandosi in una sorta di autocommento, che riguarda anche la lingua e i processi espressivi quali Levi «diventerà maestro, padroneggiandoli sempre meglio negli anni successivi». Nel 1961, l'anno del processo a Adolf Eichmann a Gerusalemme, il libro di Primo Levi nella versione di Riedt arriva nelle librerie tedesche per l'editore Fischer come previsto. Non sarà l'unico tradotto dall'amico. Il carteggio pubblicato da Einaudi riporta anche le lettere riguardanti l'edizione tedesca del libro di racconti *Storie naturali*, pubblicato nel 1966 con lo pseudonimo di Damiano Malabaila. I due «grossi fiaschi della *Tregua* in tedesco e di *Se questo è un uomo* in francese, dovuti proprio a traduttori schiappini» scrive Levi a Riedt in data 4 novembre 1966, gli faranno dire che per il suo libro di racconti non avrebbe «riconosciuto alcun contratto con la Germania per il Malabaila se non avesse contenuto la clausola che il traduttore sei tu».

Levi è consapevole dopo l'esperienza della prima traduzione tedesca della complessità di una riscrittura delle sue opere in altra lingua e non desidera che le sue parole vengano travisate nel loro

«Spero di tutto cuore che **penetri negli animi**, che sia motivo di riflessione umana.»

significato profondo in italiano. La curatrice del libro, Martina Mengoni, ci consegna un'opera rigorosa ed estremamente piacevole nella lettura. Profonda conoscitrice degli scritti di Levi, ha già pubblicato due libri importanti: una lezione dal titolo *Primo Levi e i tedeschi* (Einaudi, 2017); e uno studio magistrale su *I sommersi e i salvati* (Quodlibet, 2021). A lei il nostro plauso per averci consentito di conoscere più a fondo la scrittura di Primo Levi e i suoi pensieri.

PRIMO LEVI
IL CARTEGGIO
CON HEINZ RIEDT



EINAUDI

Emiliano Ceresi

Pasticciaccio, pasticche e pastis

«Lucy», 3 gennaio 2025

Dialogo con Giorgio Pinotti, editor in chief di Adelphi. Le traduzioni, l'incontro a Parigi con Kundera e il rapporto con Arbasino, la lettura notturna di Gadda

Mentre percorro con lo sguardo gli scaffali della libreria Adelphi sulla via che fa da angolo al portone della casa editrice omonima penso a quanto, al netto dell'identità comune, siano tra loro diversissimi i libri che ne popolano il catalogo. Mi trovo qui perché sono arrivato con anticipo all'appuntamento e provo a ingannare l'attesa insieme al gelo milanese che da fuori punge. E del resto quando Calasso, assieme a Bobi Bazlen, ha deciso di ideare Adelphi il desiderio che li animava era quello di pubblicare «libri unici» – dunque libri che non per forza si assomigliano.

La presa di coscienza, che mi occhieggia nitida dalle mensole, si palesa anche nell'incontro con chi quei libri li cura. Sto per conoscere Giorgio Pinotti, editor in chief di Adelphi, che ha tradotto numerosi autori francesi, curato alcuni tra gli scrittori più importanti del Novecento, e sua è anche la voce di Kundera, come pure il coordinamento della riedizione dell'intera opera di Gadda, autore che ininterrottamente legge sin dagli anni dell'università.

Quasi un anno fa ho intervistato nella sua casa a Narni Ottavio Fatica, che di Adelphi è uno dei traduttori più apprezzati – sua quella dell'ultimo e sulfureo inedito di Céline, *Guerra*. Sarà quindi per me spontaneo raffrontare la sua indole così schietta e assertiva, a quella di Pinotti.

Mi addentro finalmente oltre il portone. Dopo due piani di scale riconosco la soglia da una targhetta dorata che riluce nel buio. Pinotti mi accoglie in uno studio sorprendentemente spoglio e ordinato – l'amato Gadda è «alto su di noi» sulla parete alle spalle, e nei libri assiepati sulla scrivania. Sul termosifone è adagiata la sagoma del collerico capitano Haddock di *Tintin*. Se fino a ora avevo conosciuto solo la sprezzatura ritirata e sicura di questa casa editrice, Pinotti ora mi appare invece come un'altra anima a quella complementare: milanese e rigorosa, filologica ed elegantissima. Il modo in cui parla di libri li fa sembrare pietanze da deliberare; traspare il gusto che ne ricava, pare quasi riassaporarli, a volte. L'aggettivo più ricorrente durante le ore che trascorriamo insieme è «delizioso», che Pinotti invariabilmente adopera per le pagine adorate o per elogiare il carattere di moltissimi autori.

Il suo eloquio, tutt'uno con la sua penna, è trapuntato di francesismi (Kundera è *untenable*; Gadda una *boîte surprise*; la lingua diventa la *langue*). Solo a casa, quando siedo e riascolto il nostro dialogo, mi accorgo che tutti gli scrittori di cui Pinotti si occupa o si è occupato (Kundera, Gadda, Arbasino, Malaparte, Simenon e Echenoz) sono indissolubilmente intrecciati a Parigi. Non mi pare un caso allora che, a un tratto del nostro discorso, Pinotti abbia

assimilato i libri di Adelphi proprio alle pietre di cui è fatta la capitale francese.

Così mi è parso Pinotti: un coltissimo lombardo che ama la sua città come la letteratura e che attraverso di essa sogna la Francia, proprio come il suo Gadda.

Tutto per lei ha inizio a Pavia, alla cattedra di Dante Isella. Nei libri di Arbasino si trova un'immagine sempre plumbea di questa città, in «Fratelli d'Italia» lo scrittore ironizzava sui colleghi che ancora la affollano: come fu per lei?

Anche io fui collegiale e devo dire che sono stati anni bellissimi. A cavallo tra i Settanta e Ottanta a Pavia non insegnava solo il mio maestro, Dante Isella, ma pure altri intellettuali del rango di Cesare Segre e Maria Corti, che era sempre accompagnata da un brillante allievo, Angelo Stella.

Pavia mi ha irrimediabilmente segnato con l'impronta filologico-linguistica della sua scuola e poi già allora iniziava a diffondersi la semiotica, una disciplina aurorale che sarebbe poi imperversata a Bologna con Eco.

Pavia in effetti era nebbiosa, avvolta nella foschia, per molti versi ostile: di fatto una minuta città della provincia lombarda; ciò nonostante, in quegli anni, la sua università mi appariva come sorta di nuova Atene.

È forse difficile immaginarlo oggi, eppure allora i professori ci assegnavano tesi su argomenti impervi ma veramente di grande respiro e totalmente incuranti di quella che si sarebbe rivelata la reale durata del lavoro. Ricordo con struggente tenerezza una mia compagna di università che da sette anni lavorava all'edizione critica delle *Rime* del Tansillo incrociando decine di manoscritti – nessuno però si preoccupava davvero del fatto che dovesse concludere. Ogni lavoro di tesi era una ricerca dalla durata imperscrutabile.

«Badate che le persone davvero brave sono fuori dall'accademia.»

Certo, già allora si poteva tagliar corto, ma questo ti relegava immediatamente nella categoria più temuta: quella degli studenti abietti.

Il naturale prosiegua di un simile percorso sarebbe stato all'università: fu un'inversione di rotta quella verso una casa editrice?

I nostri maestri di allora ci avevano educato per tempo al fatto che la carriera accademica era una specie di «chimera», ovvero una possibilità non vaticinabile. Ricordo che il loro esempio più ritornante era Carlo Dionisotti: ci esortavano a leggerlo per poi aggiungere: «Badate che le persone davvero brave sono fuori dall'accademia». E nessuno avrebbe in effetti potuto mettere in dubbio il genio di un simile critico. Per ragioni personali avevo bisogno di lavorare ed ero pronto ad accettare il fatto che la ricerca non sarebbe stata il mio lavoro dopo l'università. Nel periodo in cui mi laureai, poi, da diversi anni non si bandivano più i concorsi per la scuola. Isella, che era un uomo piuttosto fattivo, animato com'era da un'etica lombarda, era singolarmente sensibile all'editoria. Coltivava relazioni con editori prestigiosi come Mondadori e Scheiwiller e, quindi, prendere la via della casa editrice per me era tutto sommato un po' come restare sotto l'egida del maestro.

Di modelli eccedenti fuori dall'accademia, in effetti, non ne mancavano. Penso a Cesare Garboli, l'allievo prediletto del grande Natalino Sapegno, che all'università aveva faticato (troppo vicina al cimitero Verano, diceva per discolarsi) e che ha curato libri eruditissimi per Adelphi.

Certo. Naturalmente in Italia, almeno, il fatto di avere due percorsi (uno editoriale e uno che, forse un po' pomposamente, direi di taglio scientifico) suona sempre bizzarro, ma è una tara culturale tutta nostra. Ricordo che un illustre italianista, tra i più grandi che il nostro Novecento abbia conosciuto, una volta, sgomentandomi, mi disse: «Scusa perché studi queste cose proprio tu che neppure hai i concorsi!?!». Il che è sconcertante: non era contemplata l'idea di fare delle cose diverse perché

«Quando tu ricevi un romanzo o lo proponi in casa editrice in prima battuta, dopo una prima lettura di puro piacere, è perché istintivamente quel libro ti piace. Solo quando inizi a tradurlo ti rendi conto davvero di come è fatto, ti si rivela la sua **orchestrazione**: e il piacere raddoppia!»

semplicemente appassionano, al di là degli sbocchi realizzativi. Devo ammettere che in Francia è diverso, sono meno snob, mentre da noi la divaricazione resta netta. Questi due ambiti per troppi anni per me sono stati non comunicanti.

L'inizio col suo «primo mestiere»?

Ho cominciato in quella che una volta si sarebbe chiamata una university press, Franco Angeli, occupandomi, si figuri, delle collane di urbanistica.

Poi mi sono spostato da Garzanti, dove ho lavorato per larghissimo tempo alle grandi opere, soprattutto all'aggiornamento dell'Enciclopedia Europea: un'impresa poderosa di cui si vedeva la testa, mai la coda. Solo molto in seguito, per ragioni, devo dire, abbastanza miracolose, le mie passioni reali di editor e filologo si sono ricongiunte.

Io per me continuavo intanto a studiare, soprattutto la notte. Nel 1995 ero già in Adelphi e ho curato i *Disegni milanesi* con Isella e la sua allieva Paola Italia: ricordo che trascorsi un'estate torrida a schedare le varianti: questo è ciò che mi piace fare, pensavo dentro di me, mentre deliberavo quelle parole uniche circondato dall'aria afosa.

Mi prova a dire il piacere che si ricava dallo studio delle varianti?

Un piacere unico, silenzioso, fatto di indugi, attenzione, educazione alla lentezza, al dubbio. Da quando sono arrivato in Adelphi, poi, ho iniziato a tradurre e ho intuito, con la certezza di una rivelazione, che non sono attività così dissimili. Anche la traduzione è una forma di *close reading*, un'immersione verticale nella lingua.

Quando tu ricevi un romanzo o lo proponi in casa editrice in prima battuta, dopo una prima lettura di puro piacere, è perché istintivamente quel libro ti piace. Ma solo quando inizi a tradurlo ti rendi conto davvero di come è fatto, ti si rivela la sua orchestrazione: e il piacere raddoppia! Ti si palesa così tutto lo spessore stilistico, gli scarti rispetto alla *langue*, i giochi sulla sintassi, è una sorta di epifania.

Il suo racconto sulla variantistica mi ha ricordato quello che della filologia scrisse Nietzsche, e più di recente, Michele Mari, che in proposito ha parlato di «lettura stereofonica».

Ha citato la traduzione che, del resto, appartiene al suo corredo genetico.

Certe cose ci appartengono, sono dentro di noi in potenza e però non sempre ne possediamo una coscienza piena. Io ho una formazione in italianistica, non mi sono mai occupato di traduzione. Conoscevo il francese per via di mio padre e di mia nonna, che era originaria di Nizza, ma non sospettavo che l'avrei mai applicato al di fuori delle nostre affettuose conversazioni.

Quando sono arrivato in Adelphi nel 1992 mi sono ritrovato in questa elegante cucina dove le traduzioni ricoprivano un ruolo essenziale. E d'altronde Adelphi si è fatta il suo nome, almeno fino alla metà degli anni Ottanta, sulla letteratura straniera. Diciamolo pure: Adelphi è stata fondata sulle traduzioni di Nietzsche. Quella resta la prima pietra. E da subito mi dissi che era un'esperienza che volevo assolutamente fare, senza troppe cautele. Dal 1985 avevamo acquisito Simenon e solo a partire dagli anni Novanta avevamo cominciato a pubblicare le

inchieste di Maigret: pensai che avrei potuto cominciare da lì.

Poi in realtà di Simenon ne ho tradotti altri tre (con somma gioia) e dalle Alpi sono sopraggiunti anche Genet, Echenoz: e ho pure iniziato, intanto, a occuparmi di revisioni di traduzioni per altri. Di colpo il fatto che il francese appartenesse al mio lessico familiare si era tramutato, e senza che ci fosse un progetto, in una apprezzata competenza professionale. Adesso ci sono le scuole: quelle di editoria, i master, e gli universitari pensano prestissimo: «Io voglio fare l'editor della letteratura straniera». Mi sorprende sempre quando lo sento dire: è un riflesso automatico, non è certo colpa della loro giovane avventatezza, anzi. Ma un tempo, all'epoca dell'editoria degli anni Settanta-Ottanta, nelle case editrici approdavano persone che non avevano fatto nessuna scuola, e che non erano minimamente attrezzate. Tutto si apprendeva sul campo: tradurre, fare editing, rivedere i testi.

Ricordo che in Einaudi, per dire, avevo dei colleghi come Paolo Collo e Roberto Cazzola. Cazzola era uno storico, mentre Collo non ho neppure mai saputo in cosa fosse laureato, ed entrambi si erano trovati a lavorare sulla letteratura straniera: il primo come germanista, il secondo come esperto di letteratura ispanofona. Si sono formati una competenza da autodidatti di cui nessuno poteva dubitare, però. Va anche detto che quelli erano anche anni in cui si traduceva molto diversamente. C'era un sentimento della resa forse troppo corrico: fondamentale, più di tutto, era che le traduzioni «suonassero» bene.

Cosa che Milan Kundera, che lei ha tradotto, aborrisce. Non era ancora arrivato, sarebbe accaduto solo alla fine degli anni Novanta, un traduttologo, come Lawrence Venuti, per me fondamentale, che ha cominciato a stigmatizzare il fenomeno che nei suoi saggi chiama *easy readability*.

Il traduttore, e questo è ancora oggi un problema quando mi capita di rivedere le traduzioni altrui, pensa di essere giudicato sul livello di scorrevolezza

della lingua. E perciò ha il timore che qualunque attrito possa essere ritenuto un errore da chi legge. Tende così a sprofondare nel più nefasto tra i peccati: livellare.

Adesso siamo forse più attenti alle specificità dell'originale e, soprattutto, più audaci nella resa. Allora occorre solo che le traduzioni si leggessero bene: se poi negli originali c'erano degli spasmi linguistici ignorati, per riprendere una parola di Gadda, pazienza.

Lei ha iniziato da Simenon che è un autore solo all'apparenza semplice. In un'intervista a Bill Weaver di Raffaele La Capria, ora contenuta in «Ai dolci amici addio», il traduttore americano, che pure ha lavorato su autori come Gadda, confessa forse inopinatamente che lo scrittore con cui ha trovato più difficoltà è Italo Calvino, in particolare in quei passaggi di «Se una notte d'inverno un viaggiatore» in cui mima la prosa di Simenon.

È un'osservazione molto acuta. Perché rendere Simenon in italiano, badi non è difficile come tradurre Céline, ma ha un livello di complessità che a prima vista appare insospettabile. Non va sottovalutato. Innanzitutto perché l'italiano è una lingua ostica che ha raggiunto tardivamente, come lei ben sa, l'unificazione e che ci consente grandi scarti i quali sono però immediatamente percepiti come tali dal lettore. Mentre invece il francese è piuttosto assimilabile a un nastro, dove anche una parola di argot magari è entrata nell'uso comune e non spicca poi così tanto. E, allora, va da sé, come rendere questa semplicità non è impresa facile.

Poi Simenon non ha soltanto una lingua tersa, ma è dotato di un ritmo unico. La sua prosa procede con un passo tutto suo, fatto di cadenze, pause e improvvise accelerazioni, che bisogna saper assecondare: è come un ballo.

In «Il giocatore invisibile» Giuseppe Pontiggia, che è stato editor proprio in questa casa editrice, lascia uno splendido autoritratto di sé (e del suo mestiere) che vorrei citarle: «Manoscritti di ogni dimensione, alcuni

minuscoli, altri giganteschi, racchiusi in raccoglitori cubici come vocabolari, gli venivano lasciati in portineria da commessi frettolosi [...] Quando arrivava il loro turno, si sdraiava sul divano di finta pelle e cominciava a leggerli. La speranza di scoprire anche lui uno «scrittore nuovo» in uno sconosciuto non lo abbandonava mai, ma non si realizzò molto frequentemente nel corso degli anni. Le rare volte era stata una strana, intensa effimera felicità, un partecipare silenzioso e decisivo alla gioia di un altro». Ecco: quanto spesso le capita di partecipare alla «gioia di un altro»?

Trovo sia una pagina bellissima. In *Adelphi* c'è sempre stato un unico criterio di ripartizione dei lavori: la libertà. Con Calasso abbiamo sempre letto collettivamente: non c'è mai stata quella suddivisione che forse vige altrove. Certo Calasso è sempre stato il direttore, e questo era certo chiaro a tutti noi, ma, attorno a lui, un cerchio ristretto ha preso parte a tutte le scelte.

Ciò ha comportato un lavoro secondo me meno solitario, più di gruppo, e sempre arricchente. Ricordo come fosse ieri un fine settimana in cui io e la persona che allora si occupava di letteratura angloamericana, Giulia Arborio Mella, abbiamo letto *Follia* di McGrath e ci siamo telefonati per dirci: «Ma questa è una bomba!» – e infatti 300.000 copie quel libro le ha vendute.

E gli «scrittori nuovi»?

Di sicuro alcuni autori, soprattutto certi francesi, sono stati per me uno scoppio di gioia *dovuta all'altro*. Forse quello a cui mi sono più affezionato col senno di poi è Jean Echenoz. Nel 2006 ho acquisito *Ravel* e a quel libro pensavo con una tale ossessività che l'ho pure tradotto, e tutt'ora continuo a leggerlo. Sto lavorando al suo ultimo che uscirà a gennaio-febbraio...

Si è chiesto perché proprio lui?

Perché il suo gioco, il suo lavoro sul francese, ma direi tutto il suo stile, mi comunica come una specie di euforia. Anzi, direi che è uno dei rarissimi casi di francese euforizzante.

«In *Adelphi* c'è sempre stato un unico criterio di ripartizione dei lavori: la libertà.»

Nonostante la depressione del protagonista, le parabole curvate dei personaggi.

Esatto, perché il suo è sempre uno sguardo esterno, un'osservazione planare e rigorosamente antipsicologica: tutto è affidato al gioco superficiale del significante, dello humor.

Anche delle superfici di certi vestiti o stoffe...

O degli oggetti! Questi copiosi accumuli di arredi, chincaglierie e passamanerie che Echenoz ti mostra quasi attraverso dei *travelling* grazie ai quali li vedi improvvisamente ingrandirsi sulla pagina.

Vero, è un tratto francese se penso a Francis Ponge e le poesie con cui fa letteralmente esplodere una mollica di pane o una conchiglia. Di «Ravel» ricordo l'indimenticabile vasca da bagno su cui il libro si apre. In questo ha contato l'amicizia con l'autore che trapela dai vostri incontri?

Quella è rara. Ci sono tantissimi scrittori e scrittrici che ho accompagnato, ma con cui non è sorta alcuna complicità. Echenoz è veramente una persona deliziosa, così come amo profondamente Pierre Michon, che è un uomo assolutamente irresistibile.

Due francesi non poco diversi dal punto di vista linguistico, lo si può inferire anche dalla traduzione.

Senz'altro: in Michon c'è la sontuosità sardanapalesca della parola e una lingua che non rinuncia a nulla. È un grandissimo scrittore e, tra l'altro, lui e Echenoz sono molto amici. Lo dico, se non altro, a testimonianza del fatto che, di là delle differenze, l'arte sa riconoscersi.

Arbasino, al solito con umorismo bruciante, suggeriva che «Adelphi dovrebbe chiamarsi Radetzky» per la

mole di autori mitteleuropei che pubblica. Sente di aver aggiunto a questa maggioranza una cospicua quota francese?

Non voglio essere retorico perché credo davvero a ciò che dico: credo di avere soprattutto assorbito.

Non credo sia retorica ma vorrei sapere lei cosa ritiene di aver aggiunto.

Ciò che di sicuro ho offerto a Adelphi è una certa attenzione alla cura filologica dei testi che prima non era esattamente nelle corde della casa editrice e, che devo anche dire, Calasso mi ha benevolmente concesso pur non sentendola propria (*ride*). Eppure ha avuto la generosità di lasciarmi fare, soprattutto quando abbiamo acquisito Gadda.

Mi racconta di quel giorno?

È stato il momento esatto in cui tutto ciò che ho amato nella mia vita si è improvvisamente ricongiunto. Prima non era così. Qui in Adelphi forse nessuno era a conoscenza del fatto che io pubblicassi regolarmente articoli filologici o che mi occupassi nottetempo di Gadda. Poi ovviamente tutto è parso assumere i contorni di un disegno coerente, ma questi sono i *coup de théâtre* della vita!

E davvero Gadda ha scritto sempre macerato dalle promesse che aveva accumulato con i suoi editori storici, ossia Garzanti e Einaudi: un'angoscia che si avverte nitida nelle lettere a Contini e Parise che lei ha pubblicato. Eppure, se penso ai suoi libri, sembra sia sempre stato un autore Adelphi. Potremmo dire che anche questo è un aspetto della «primavoltità» di cui scrive Bobi Bazlen: la capacità a volte di acquisire capolavori già usciti e di farli sembrare propri da sempre.

È così. Questo perché Adelphi è palesemente una casa di eslegi. È la soglia in cui vengono accolti gli irregolari: e parlo del loro carattere tanto quanto dei loro libri destrutturati o sperimentali.

Non si può negare che Manganelli lo sia, che Savinio lo sia, che Landolfi lo sia. C'è tutta una pleiade che ha trovato in Adelphi, che in fondo vuol dire «affini», lo spazio a lei più congeniale.

Manganelli continuiamo a pubblicarlo con grande gioia e ogni suo libro è una festa – *Concupiscenza libraria* è persino andato in classifica. Certo non sono libri d'autore, ma sono stati fatti da Salvatore Silvano Nigro quindi, che dire? è come se in qualche modo fossero dei libri postumi dello scrittore, no?

Certo, e poi Manganelli aveva redatto un indice provvisorio di quel volume col titolo «Oggidiani»: è un libro postumo a tutti gli effetti. A proposito di quello che diceva, in effetti, Arbasino ammise di aver trovato una casa quando entrò in Adelphi in seguito alle esperienze con Einaudi e Feltrinelli.

Fu così. Ho avuto l'onore di lavorarci sin da subito. Lui ha avuto altre case in precedenza, ma è certo che questa è la sua casa. Quella del trasloco definitivo.

Il suo ricordo di lui?

Arbasino è innanzitutto lo scrittore più gentleman con cui io abbia mai lavorato.

Custodisce anche lei alcune delle sue famigerate cartoline?

Non solo. Pensi che alla sua morte mi ha persino indicato nel suo testamento lasciandomi due quadri della sua collezione privata... È una cosa inaudita! Ho lavorato con lui con grande felicità, e questo

«Non si può negare che Manganelli lo sia, che Savinio lo sia, che Landolfi lo sia. C'è tutta una pleiade che ha trovato in Adelphi, che in fondo vuol dire **affini**, lo spazio a lei più congeniale.»

«Arbasino amava anche scrivere le lettere di presentazione per i librai, trasformarle in risvolto, curare le grafiche.»

gesto dice che tipo di persona fosse. Poi Arbasino era un'officina in sé...

Ovvero?

Era un uomo che in fondo aveva pochissimo bisogno del lavoro di un editor, se non in termini di fiancheggiamento. La sua idea della pagina era estremamente precisa. Arbasino ha concepito sempre la sua pagina come un disegno, meglio, come un progetto. «Ci devono essere quelle virgolette, devono essere gli apici» – e infatti gli apici di Arbasino, che sono una specie di marchio, non rientrano nelle nostre norme editoriali e questo gli arrecava non pochi dispiaceri. È come se ogni pagina si innestasse in una concezione architettonica di spazi e pieni in armonico rapporto tra loro.

Accanto a questa concezione di controllo, poi, c'è la vertigine di conoscenza che si sprigiona dai suoi libri – la sensazione già da «Parigi o cara» che sia stato l'ultimo ad aver visto e conosciuto tutto.

Basti pensare a *Lettere da Londra*: alla gioia che trasmettono quelle *flânerie* perpetue. A me sta poi a cuore il tratto umano. Un uomo all'apparenza simile al Ravel descritto da Echenoz, se ci pensa, un uomo *distante élégance*, freddo, antipsicologista; ma poi nella pratica capace, quasi come nessuno, di riconoscere il lavoro degli altri. Potevo assisterlo ma lui faceva tutto: si scriveva i risvolti, si faceva l'editing – e poi però il lavoro di supporto lo valorizzava molto più di autori a cui magari avevi prestato ore e poi giorni di lavoro.

Anche in un testo come «L'Ingegnere in blu» in cui riassembla materiali di tutta una vita sul suo amato maestro e che pubblica ormai da anziano?

Assolutamente sì. Per questo dico che era un'officina come autosufficiente. Arbasino amava anche

scrivere le lettere di presentazione per i librai, trasformarle in risvolto, curare le grafiche. Non l'ha fatto in questo caso perché, appunto, sapeva che avevamo questa passione comune per Gadda e mi ha concesso questo dono.

L'unico libro che ho davvero cocostruito insieme a lui, si immagini l'onore, è stato *Altri ritratti*. Un libro secondo me folgorante per la diversissima galleria di personaggi che lo percorre. Forse a quell'altezza era già provato dall'età. Di nuovo mi ha lasciato scrivere il risvolto, certo per gratitudine. Però Arbasino, dalla misura della pagina al tipo di virgolette, aveva un'idea precisa e tutta sua. Era come se ogni pagina fosse il risultato di un colpo d'occhio, che dico, di una visione.

Un altro scrittore dalla pagina molto sorvegliata eppure da Arbasino diversissimo che lei ha curato è Curzio Malaparte, che ultimamente sta vivendo una fase di radicale riscoperta anche fuori dall'Italia. In Francia gli è stato dedicato uno dei prestigiosissimi Cahier de L'Herne: è singolare se si pensa a quanto sia snobbato qui un testo come i «Maledetti toscani», un must di ogni mercatino dell'usato.

Maledetti toscani è un libro notevolissimo e più acuto di quanto si creda: è giusto sia così. Di Malaparte cureremo prossimamente *Il diario straniero* che scrisse a Parigi e pubblicò Vallecchi in un'edizione ormai obsoleta. È uno scrittore dal respiro europeo e credo stia raccogliendo ora quello che da sempre merita.

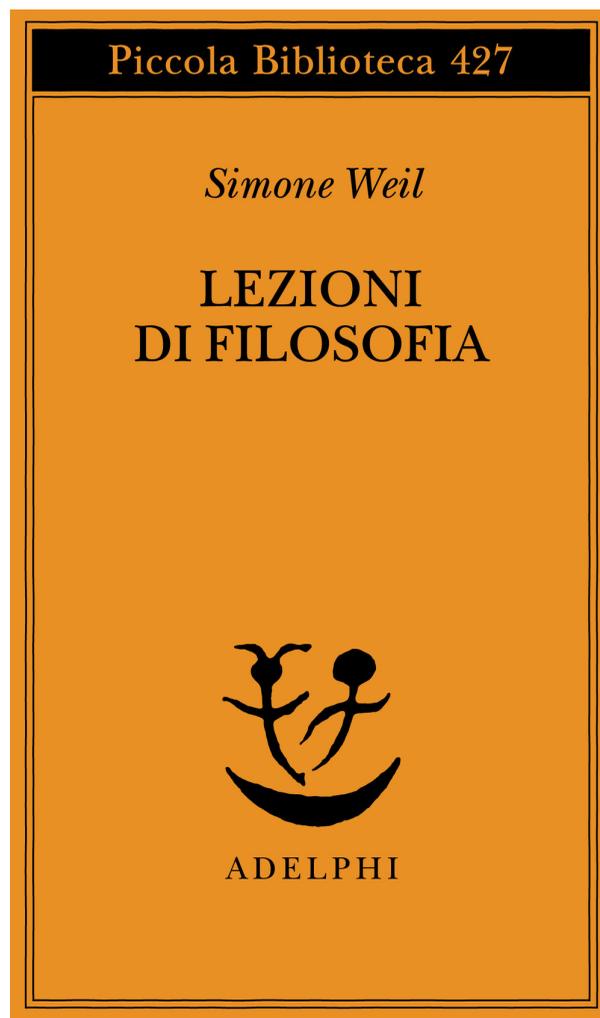
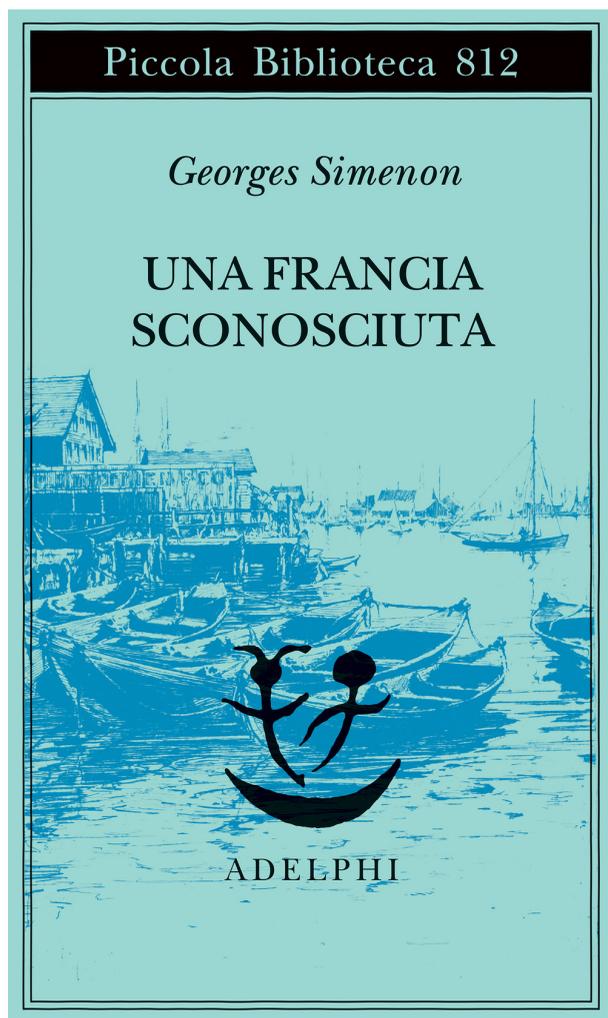
È innegabile che *Kaputt* e *La pelle*, i suoi capolavori, siano romanzi incredibili. Per lui vale ciò che ho detto per Simenon: le case editrici possono ricevere una spinta verso l'alto da un autore, o viceversa, conferirgliela. I libri che vengono pubblicati da più case editrici ogni volta rinascono e non rinascono mai uguali. Il Carrère che aveva pubblicato Einaudi non è quello che pubblichiamo noi. Echenoz era stato pubblicato *malissimo*, devo dire, da Einaudi; *Je m'en vais*,

che noi rifaremo, era stato tradotto – devo dire – *malissimo* da Einaudi.

Certamente il nostro Simenon non è quello di Mondadori. La posizione orizzontale all'interno di un catalogo di un autore modifica sottilmente il suo status anche per il rapporto che instaura con gli altri. Il fatto che Simenon stia accanto a Simon Weil nella Piccola Biblioteca Adelphi lo dota innegabilmente di una diversa allure. Questo probabilmente è ciò che è successo anche con Malaparte, scrittore controverso ed estremo se v'è ne uno. Le nuove edizioni mi pare gli stiano aggiustando un po' le luci: auspicio continui così.

D'altronde Aby Warburg sosteneva che nella «biblioteca perfetta», quando si cerca un certo libro, si finisce per prendere quello che gli sta accanto e che si rivelerà più utile di quello che cercavamo: è la regola del buon vicinato il segreto di Adelphi?

Certo, è come quando noi abbiamo pubblicato *La lettera d'amore* di Cathleen Schine, lei non era ancora nata, ma io ricordo bene un articolo uscito su «L'Espresso» in cui si gridava con scandalo al «nuovo filoncino rosa di Adelphi». In realtà, se hai un catalogo di prestigio detieni la forza di innalzare un autore e, soprattutto, la tempra per assorbire sciocchezze simili. Cathleen Schine non è certo Alice



Munro, ma la sua bellezza segreta è stata dischiusa anche dai libri che aveva attorno.

Per certi versi è un po' lo stesso che è accaduto a «La versione di Barney».

Assolutamente. Noi negli anni Novanta, soprattutto, abbiamo fatto molta letteratura americana un po' fresca – non so se si ricorda *La storia di un matrimonio*, Miriam Toews, Alicia Erian: prosa di buon livello che nel nostro alveo riceveva un'aura ulteriore. Che non è la dignità di una giusta copertina o di un mero involucro: è la dignità di come, adesso potrebbe sembrarle che stia facendo marketing ma ci credo veramente, gli autori sono trattati. In particolare per le cure cui vengono sottoposti. Una traduzione di Céline come di Richler qui (*indica con un gesto circolare di entrambe le mani la stanza attorno a sé*) è sottoposta a letture, riletture, riletture delle letture: giri di bozze 1-2-3-4: processi che nessuno segue più, temo – ed è questo che contribuisce al tutto.

Calasso racconta di come Luciano Foà, tra i molti lavori che svolgeva durante l'anno, si ritagliasse un momento tutto suo («unico e inalienabile») per rivedere le traduzioni di Joseph Roth. Altrove, sempre Calasso aveva scritto, con divertita provocazione, che grazie a Adelphi l'Italia è il solo paese «dove oggi il cognome Roth evoca subito il nome dell'austriaco Joseph e non quello dell'americano Philip». Ora però li avete entrambi...

Per ragioni legate ad agenti importanti, scadenze e soprattutto tempi, si è data la congiuntura favorevole ad acquisirlo. E posto che Roth è indubbiamente uno dei più grandi autori di tutti i tempi, il compito di un editore, quando si aprono simili spiragli, è di cogliere le opportunità. Del resto è quello che abbiamo fatto a suo tempo con Nabokov, Borges...

Bolaño, che era uscito in origine per Sellerio e che di Sellerio scrive nei suoi libri...

Vero, ma io penso soprattutto a Borges. Perché Borges, più di Nabokov e di altri, è entrato nel catalogo solo nel 1997 con *Storia dell'infamia*. E poteva

sembrare un'acquisizione un po' tardiva: i grandi libri di Borges li hanno fatti Feltrinelli e Einaudi. Però vale per Borges quello che lei suggeriva prima: è un po' come se fosse da sempre appartenuto alla nostra casa – e sono sicuro che questo ambientamento immediato avverrà pure con Roth.

La entusiasma l'idea di fare questo Roth?

Io sono più per il romanzo spagnolo, francese, per le lingue romanze: non sarò io a seguirlo in prima persona. Ho partecipato alle riunioni in cui si è cominciato a parlarne ed era ancora tutto in forse, l'ho riletto tutto d'un fiato – e devo dire che l'idea mi piace da matti!

Come Foà lei appartiene alla categoria dei transfughi da Einaudi: a cosa si deve questo passaggio?

Sembra quasi un momento obbligato nell'arco narrativo degli adelphiani... Dovrei trovare una risposta intelligente, ma a volte la vita è un fatto semplice. Da Einaudi non ero felicissimo: era il 1990 e Torino non era quella di adesso... Era una città—

Mortifera?

Madonna! Terribile. Quando Calasso mi ha offerto di raggiungerlo a Milano ho subito pensato: «Ma certo, che ci sto a fare qui?». Poi io non sono torinese, non ero veramente consustanziale all'Einaudi, ero stato chiamato da Gelli. E Gelli stesso, in fondo, era un po' un eslege lì.

E se non sbaglio era giusto un grande editore a sottolineare, forse un po' malignamente, come non fosse casuale che a Torino si fossero tolti la vita Salgari, Pavese e Primo Levi. Come conobbe Gelli?

Gelli era già un mio caro amico, l'avevo incontrato da Garzanti, è stato un bene lasciarla. Con Ernesto Franco, anche se acquistata da Mondadori, Einaudi è tornata agli antichi fasti. Noi due, così milanesi, forse eravamo un po' spaesati là in Piemonte. Inoltre nel 1991 è nata mia figlia e tutto ha congiurato per portarmi via di lì.

In una lettera di risposta allo scrittore Stelio Mattioni, che gli aveva spedito un suo manoscritto, Italo Calvino scrive nel 1965: «Lei scrive, scrive, ma il guaio è che prova più gusto a scrivere che a leggere, mentre scrivere vuol dire partecipare a un lavoro collettivo, avere una propria idea della situazione della letteratura attuale e di una direzione verso la quale si vuole svilupparla. Se no le cose che Lei scrive, belle o brutte che siano, non entrano nel discorso generale, cioè non servono».

Il testo a cui Calvino fa riferimento sarà poi pubblicato nel volume «Palla avvelenata» uscito per Adelphi nel 1971. Mi pare che sia uno scambio eloquente per la dicotomia che viene tracciata: Adelphi, a differenza di Einaudi, tutto sommato non si è mai fatta problemi a promuovere testi che non dialogassero con la «letteratura circostante».

Mi torna, perfettamente. C'entra un po' il discorso degli irregolari che facevamo prima ma anche quello, ora uso una parola un po' rischiosa, del «dilettantismo» nel senso, però, in cui questa parola la intendeva Sciascia. E cioè il divertirsi con l'arte: senza troppo badare al resto. Lo spirito adelphiano è ad anni luce dalle competenze iperaccademiche. Il discorso civile non ci ha mai influenzato, eppure siamo stati sempre molto aperti nei confronti delle proposte o nell'affidare, per esempio, la cura dei libri. Einaudi era una casa editrice nata da una tradizione fatta di università, movimento operaio, accademia illuminata. Ai mercoledì in cui ci riunivamo da Einaudi per presentare i libri ricordo filosofi noiosi, storici dell'arte impegnati: tutto questo era molto poco adelphiano. Calasso aveva ferma l'idea che si

«Calasso aveva ferma l'idea che si potesse fare qualcosa di grande da dilettanti. Non concedeva nessun privilegio alle competenze, ai blasoni accademici, alle intrusioni del discorso pubblico.»

potesse fare qualcosa di grande da dilettanti. Non concedeva nessun privilegio alle competenze, ai blasoni accademici, alle intrusioni del discorso pubblico. Mi ricordo uno scrittore tedesco che fu consigliato da un lattaio e che si riconnette al fatto che i libri sono spogli il più possibile: non devono essere inseriti in uno specifico inquadramento storico-critico che sia di innesco al presente. Con Calasso ho potuto abbandonare le note ai testi perché sono di servizio: non hanno la pretesa di darti una lettura a buon mercato, sono strumenti per comprenderne la genesi e non certo per orientarne la comprensione. Einaudi ha invece sempre avuto una funzione pedagogica, senz'altro in ossequio alle sue idee.

Del resto la leggenda vuole che Busi entrò in Adelphi come garzone di un bar e ne uscì col «Seminario sulla gioventù». Di scrittori fuori dall'Italia quali ha conosciuto? Penso al suo Kundera.

Vi è stato un solo episodio, come sa Kundera era una persona segreta e segregata. Un po' come Landolfi: no foto! (fa il gesto di coprirsi con la mano come nel celebre ritratto scattatogli a Urbino).

Quando nel 2003 ho tradotto *L'ignoranza*, lui ha espresso il desiderio di conoscermi, e quindi, sono corso a incontrarlo a Parigi: fu un'esperienza indimenticabile. Lui era uomo di straordinario fascino e molto intimidente. La casa mi colpì per la sua linearità e chiarezza: era come trasparente. Fui da lui a pranzo, sua moglie aveva cucinato, e d'improvviso realizzai che ero sotto esame. La coppia mi aveva invitato per vagliarmi!

Ne uscii piuttosto frastornato. In realtà solo col tempo ho capito quanto, non mi era stato chiaro subito allora, Kundera tenesse alle traduzioni. Ovviamente le traduzioni gli stavano a cuore perché lui viveva in Francia dove scriveva ancora in ceco, ma i suoi libri non uscivano in Cecoslovacchia, dunque era mediato dalla traduzione. Ne era ossessionato, per certi versi.

Ciò che poi ho scoperto è che le cose che diceva già negli anni Ottanta, in anticipo sui traduttori,

erano geniali. Perché per lui era un rovello costante. Con grande intuizione aveva problematizzato la scorrevolezza. Citava spesso l'episodio di Chopin che si adontava quando le signore esclamavano che era piacevolissimo: era una cosa che lo faceva inferocire. E aveva ragione. Le traduzioni che scorrono non preoccupandosi della specificità dell'autore, ma che invece ambiscono solo a essere gradite al pubblico d'arrivo, sono sempre cattive.

E doveva pesare la condizione di minoranza in cui avvertiva il percepito del suo paese come emerge in «Praga, poesia che scompare», il bel saggio che lei ha da poco tradotto.

Vero, ma lasci che sconfini verso aspetti da maniaco della traduzione. A contare c'entra che lui a un certo punto ha deciso di spiccare il grande salto, come altri grandi, penso per esempio a Nabokov, cioè di scrivere in un'altra lingua. Lui ha scelto il francese, ma la sua percezione di quella lingua è sempre stata molto molto singolare. Restava la percezione di uno straniero che, come dire, ha trovato la sua patria in Francia, ma non nella tradizione che a quella lingua fa capo. Di questo ti rendi conto solo se lo traduci. Cioè: riconosci che stai traducendo del francese, ma non uno scrittore francese. Quando leggo Michon avverto alle sue spalle una folla che preme, è la folla della letteratura francese! Dietro Kundera la tradizione che preme è tutt'altra. Il suo francese è un *terrain vague*, «una terra di nessuno». Lui dice che Stravinskij, quando si è allontanato dalla Russia, ha trovato nella musica la sua patria. Kundera non l'ha trovata nella Francia, ma nel francese. Eppure è più complicato e doloroso di così. Quando tu traduci quel francese sai che sei, rispetto a quella lingua, straniero come lo era Kundera – e questo da lettore-traduttore è abbacinante e disorientante insieme.

Mi colpisce come la sua corona di autori tutto sommato si parli molto. Arbasino e Gadda, certo, che giravano insieme in spider per la Camilluccia confrontandosi sulle rispettive opere, ma anche l'ultimo capitolo di

*«L'incontro», e cioè il saggio sugli autori che più hanno contato per lui, Kundera lo dedica proprio a Malaparte. Questo però è avvenuto col tempo. Se lei guarda – come avrebbe detto Seriani in diacronia – i suoi saggi, e magari a partire da *L'arte del romanzo*, nota che lo spettro via via si è ampliato. Prima vengono i suoi maestri dell'Europa centrale: Roth, Kafka, Gombrowicz. Poi ci sono ovviamente i grandi scrittori russi e solo dopo quelli che ha amato e scoperto in Francia, su tutti Rabelais.*

Un altro «straniero in patria», in effetti.

E non è un caso. Rabelais è uno degli scrittori che Kundera ha amato di più e, al contempo, è uno degli scrittori che, sul fronte linguistico, la Francia ha più spudoratamente tradito. Come ben diceva Céline il francese ha cancellato Rabelais per fare largo ai traduttori dei classici del Cinquecento. È uno sconfitta, di fatto. Non è un caso che gli piaccia proprio ciò che è più estraneo alla cultura francese, come non è un caso che anche Gadda in Francia sia tutto sommato un estraneo.

Eppure c'è la traduzione di Jean-Paul Manganaro per Gallimard, che lo ha definito più importante di Proust, e altre che la precedono seguite da Gadda stesso...

D'accordo, ma un conto è la traduzione, altro conto è essere compatibili con il canone di una letteratura.

E dire che Gadda l'avvertiva come la sua patria ideale. In «I Luigi di Francia» si fa beffe di Mazzarino per la sua imperizia: «Con il suo francese “di timbro siculoromanesco” il “decreto di unione”, l’“arrêt d’union”, nella sua bocca diventava “un arresto di cipolle”, “arrêt d’oignons”». Spassosissimo! Lei sa che la madre aveva costretto i figli a comunicare tra loro e a scrivere in francese. La madre scriveva lunghe lettere in francese e loro, a lungo, hanno scritto alla madre in francese. Questo non significa, mi auguro, che non possa essere amato un giorno. Però di fatto il plurilinguismo non è francese: Rabelais ha perso ed è per ciò, chiudendo infine il cerchio, che Kundera lo ama.

Lei definisce Gadda una sua «passione notturna»: ha a che fare con il tipo di lettura meditata che richiede?

Non è perché io sia, come direbbe Manganelli, «nittalopo», ma perché fino al 2011 Gadda non faceva parte delle mie giornate di lavoro. Poi nei ritagli di tempo già traducevo, dunque, nei ritagli dei ritagli, mi concedevo a Gadda. Solo dopo finalmente ho iniziato a respirare e a lavorare senza sentirmi braccato.

Ora lo fa assieme a un gruppo a cui Giulio Ferroni, a suo tempo, ha riconosciuto il merito di aver inventato un nuovo genere di edizioni critiche: il racconto filologico. A cosa state lavorando?

Sempre quando posso torno a Gadda ed è molto divertente farlo con altri. Ultimamente mi sto accanendo sul dattiloscritto del secondo *Pasticciaccio*: cioè dei capitoli nuovi che lui non spediva all'editore. Gadda a Garzanti mandava le pagine autografe: stava in casa editrice una dattilografa che ribatteva, poi glielie rimandava, e lui le ricorreggeva. Ecco, una copia carbone di questo passaggio è sopravvissuta ed è conservata alla Fondazione Maria Corti: non una piccola *trouvaille*, diciamo. Li sto analizzando e la cosa divertente è che nei cosiddetti «capitoli nuovi», cioè quelli aggiunti tra il '55 e il '57, ci sono altre note. Gadda ha continuato fino all'ultimo a produrre infinite note a piè di pagina, poi Garzanti glielie ha fatte togliere tutte.

Il sistema delle note era per lui un sistema di pensiero, dunque. Garzanti lei lo ha conosciuto: era davvero un personaggio così ingombrante? Parise, in fondo, scrive «Il padrone» sagomando il personaggio su di lui...

Senz'altro era così. È stato prodotto da pochissimo un documentario su di lui da Sky Arte dove io ho parlato del suo rapporto con Gadda. Era un uomo molto complicato... (*ride sospirando*).

Forse Garzanti non è del tutto riuscito a tenere insieme il suo catalogo: «Angelica la marchese degli angeli» accanto a Praz, per dire.

Gelli, che è stato direttore editoriale da Garzanti per molti anni ed era un uomo di fine acume, ha definito quel catalogo, e non si saprebbe farlo meglio, «sussultorio e accidentato».

Ma non solo perché poteva tenere insieme tutto: enciclopedie, manuali Montessori, il «saper tutto Garzanti», i dizionari, ma perché Garzanti si stufava presto. Era veramente anticalassiano, in questo. Guardi Landolfi: ci mancano due libri e poi l'abbiamo ripubblicato tutto. Nabokov? Lo stesso. Ma serve pazienza. Garzanti, invece, si infiammava e si disamorava con la stessa rapidità. Un uomo intermittente. E lo stesso accadeva con i redattori: c'erano delle signore, mi hanno spiegato quando ho lavorato lì, donne che si vedevano passare per i corridoi della casa editrice a capo chino, chiamate «le vedove di Garzanti». Redattrici che per un periodo erano state sue beniamine, magari portate in palmo di mano, e poi di colpo abbandonate.

Magari ad accenderlo erano le rivalità: Gadda doveva contenderselo con Einaudi.

Senz'altro tendeva un po' a spadroneggiare. Però era un uomo molto intelligente: ha scritto delle cose veramente toccanti su Gadda: d'altronde era consapevole di aver pubblicato una delle più grandi opere della letteratura italiana col *Pasticciaccio*. Forse, in quel caso, ne è stato felice per più di un attimo... Garzanti odiava Einaudi in una maniera, devo dire, quasi patologica. Ma non era soltanto la rivalità con Einaudi, c'era in lui la convinzione che Gadda fosse un grandissimo scrittore, uno di cui essere gelosi.

Legge il «Pasticciaccio» da quando ha vent'anni, pensavo.

C'entra il fatto come dicono i francesi che è una *boîte à surprises*: ogni volta che lo apri salta fuori un imprevisto. E poi Gadda ha l'impressione di non averlo mai davvero capito: e questa sfida lo rende eterno. Infine c'è un aspetto decisivo che vale sia per il *Pasticciaccio* che per l'*Adalgisa* e, cioè, che io rido ancora a crepapelle.

Per «L'Adalgisa» credo sia decisivo il fatto che lei sia milanese: occorre avere presente quel tipo di borghesia lombarda.

Ma certo! I dialoghi domestici, la descrizione degli interni, certe battute pettegole: «...e che ero una qui, e che ero una là; e che cantavo nei teatri di strapazzo, per i militari; che avevo già avuto una cinquantina d'amanti!... ma sì!... cento.... mille.... un milione!»: ogni volta che torno su questo incipit gongolo.

Con la recente ripubblicazione del «Castello di Udine» ho riletto l'articolo che, in veste di reporter, Gadda scrive a Marino per una sagra del vino, che ancora si tiene, e mi è parsa intatta la capacità di raccontare, in modo unico e divertentissimo, anche un luogo che non è il suo. Quel finale mirabile che apre uno squarcio così tragico sui commilitoni a cui va il ricordo mentre l'autobus, pressato tra gli avventori della sagra, traballante lo riporta a casa. Anche la crociera sul Mediterraneo è spassosissima e degna della migliore letteratura di viaggio. Però il filo conduttore, come ha ben visto Claudio Vela che l'ha curato, è veramente la guerra con la morte del fratello. Fa capolino anche nei frangenti più impensati.

Lo abbiamo spesso citato finora senza parlarne mai direttamente: mi dice il suo ricordo di Calasso?

Fu lui a chiedermi se volevo lavorare in Adelphi e non me sono mai andato – non c'è quasi nulla che non mi faccia piacere sbrigare quando siedo a questa scrivania e di questo gli sarò sempre grato. Calasso non aveva nessuna vocazione pedagogica però mi ha insegnato moltissimo. Credo che abbia spostato alla radice molte cose dentro di me.

Esiste un gusto adelphiano, come pure c'è un certo modo di scrivere di Adelphi. Calasso ha sempre pensato che qualunque cosa esca da una casa editrice, anche una lettera di rifiuto, deve essere stilisticamente perfetta. Questa secondo me è una scuola straordinaria perché ti fa capire che ogni dettaglio contribuisce al disegno d'insieme. C'è un bellissimo libretto di un autore francoamericano, Julien Green,

che è stato uno dei primi scrittori di cui mi sono occupato in Adelphi, che scrivendo di Parigi afferma che è la sola città al mondo in cui si trova anche una sola pietra che ti permette di risalire alla fisionomia della metropoli intera. La guardi e intuisce che è Parigi. Per me così è Adelphi: la copertina, il risvolto, la fascetta: tutto deve ricondurre allo stesso disegno.

È quello che Calasso, giusto in un libro Adelphi, chiama «L'impronta dell'editore» anche a proposito di quadri misconosciuti che adopera copertine... Ma c'è un autore altrui che brama nel proprio catalogo, non so, Maupassant di cui conosco la sua passione?

Abbiamo il *Maupassant* di Savinio.

Certo, già il Saggiatore, nella collana Le Silerchie curata da Giacomo Debenedetti, però...

Nel nostro archivio di schede di lettura ci sono centinaia di opere dormienti che attendo di fare: troppo arduo scegliere (*ride*).

Va bene. A proposito di Gadda Claudio Vela ha scritto di inediti che «non si sa se esistono»: cosa ci resta da scoprire?

Il manoscritto del *Pasticciaccio*. Non è un inedito, però è singolare che quello che per sineddoche chiamiamo il «manoscritto del Pasticciaccio» non sia tale. Per uno scrittore poi che, a differenza di Kundera, nemico agguerrito di ogni investigazione filologica, conservava ogni scartafaccio, è troppo strano, oserei dire sospetto, non sia rimasto nulla.

Abbiamo i capitoli autografi di cui le dicevo, ci sono sopravvissuti schemi, appunti, note compositive, ma l'autografo no. Non si è mai saputo dov'è finito. Spero di riuscire un giorno a vederlo.

«Per me così è Adelphi: la copertina, il risvolto, la fascetta: tutto deve ricondurre allo stesso disegno.»

Massimo Raffaelli

Che cos'è un editor? Vedi alla voce Canalini

«il venerdì», 3 gennaio 2025

Dalla periferica Ancona Canalini collaborò con Tondelli e lanciò alcuni dei maggiori narratori italiani tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso

Lo stile di Raymond Carver, forse il maggiore punto di riferimento della narrativa anni Ottanta, agli esordi non era affatto quello che allora celebravano i lettori di *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* ('87), cioè la scrittura secca, laconica, incisiva che sembrava direttamente ereditato dalla crepitante dattilografia di Hemingway. Perché la lettura dei manoscritti originali avrebbe rivelato che Carver scriveva in una prosa mossa, ricca di venature fluorescenti, e che minimalista, semmai, era la prosa del suo editor Gordon Lish i cui emendamenti, invasivi e sistematici, somigliavano a un intervento chirurgico. Aveva scelto Carver come autore iniziatico, ma perseguiva uno stile antitetico a quello di Lish, uno dei più originali editor della recente narrativa italiana, Massimo Canalini, mancato a soli sessantotto anni lo scorso 16 settembre, cui ora Giulio Milani, che fu suo collaboratore, dedica *Codice Canalini* (Transeuropa). Perché Canalini non tanto riduceva o prosciugava i testi che gli erano sottoposti, quanto (pure se non sempre e non con tutti) li smontava, li spazzava, li integrava: nei casi estremi, scrive Milani, «era come se avesse già letto e interiorizzato il tuo lavoro e ti desse direttamente la versione migliorata, senza troppi complimenti. Non era più una collaborazione, era una dettatura».

GENIALITÀ E DISPOTISMO

Intorno a Canalini c'è una piccola leggenda, un'aura di genialità e dispotismo, ma resta che dalle edizioni di Transeuropa (attive già nel 1984, tra Ancona e Bologna) sono nati o transitati alcuni tra i maggiori scrittori italiani di oggi. L'elenco è imponente: fra gli altri, e in ordine di apparizione, Andrea Canobbio, Gabriele Romagnoli, Alessandro Tamburini, Romolo Bugaro, Andrea Demarchi, Pino Cacucci, Giuseppe Culicchia, Silvia Ballestra, Angelo Ferracuti, Roberto Ferrucci, Guido Conti, Carlo D'Amicis; per tacere di uno straordinario outsider come Gilberto Severini, di un narratore allora già riconosciuto quale Claudio Piersanti, o delle partiture in prosa di alcuni poeti come Luigi Di Ruscio, Renzo Paris, Tommaso Di Francesco e Gianni D'Elia, oltre al cantautore Claudio Lolli.

Epicentri di una così fervida attività sono paradossalmente la regione più periferica, le Marche, e la città provinciale per eccellenza, Ancona, dove nel 1979 alcuni ex compagni di liceo fondano la casa editrice Il lavoro editoriale. Sono Giorgio Mangani, che ha interessi storico-geografici, Ennio Montanari, che studia astronomia, e appunto Canalini, presto passato dalla giurisprudenza allo studio della filosofia.

A titoli molto inventivi (per esempio *Il libro Perogno*, '82, di Joyce Lussu – prima indimenticabile

«Era come se avesse già letto e interiorizzato il tuo lavoro e ti desse direttamente la versione migliorata, senza troppi complimenti.»

consulente della casa editrice – oppure, di Pino Cacucci, *Outland Rock*, '88) si legano copertine illustrate a tutta pagina con foto d'autore e in bianco e nero, su tutti i *Pugili* di August Sander per *Palmiro* ('86), il primo romanzo autobiografico di Di Ruscio. Transeuropa nasce per partenogenesi da Il lavoro editoriale grazie alla collaborazione di Pier Vittorio Tondelli, che propone a Canalini ciò che ha già proposto invano alla grande editoria: dare voce a una generazione ancora muta e incognita, a nuove tendenze e modalità espressive. È la poetica del monitoraggio che Tondelli sperimenta nelle sue *Cronache dagli anni Ottanta* poi raccolte in *Un weekend postmoderno*, applicata a un progetto dedicato agli esordienti giovanissimi. Nascono così tre antologie presto celebri anche per i titoli molto canaliniani: *Giovani Blues* ('86), *Belli & perversi* ('87) e *Papergang* ('90). Qui Canalini mette a punto il suo metodo per cui l'editing non corrisponde al lavoro di uno sparring partner ma è in sé un atto creativo che va dalla riscrittura dell'originale (Canalini, amico dello storico dell'editoria Gian Carlo Ferretti, citava sempre con malizia il caso di Vittorini alle prese con *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern) fino alla occhiuta vigilanza condotta riga per riga e perlopiù con insolente cavillosità.

È USCITO DAL GRUPPO

La data spartiacque è il 1994, quando Transeuropa pubblica il romanzo d'esordio di Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Una maestosa «storia d'amore» e di «rock parrocchiale», che in effetti è una tenera vicenda di sapore stilnovista e però calata in un frangente storico e in un sound di stretta contemporaneità. Qui Canalini realizza il sogno di ogni editor ma quel libro, che appunto intercetta lo spirito

del tempo e complessivamente venderà oltre un milione di copie, è come se gli fosse esploso in mano. Troppo fuoriclasse e individualista per accettare la proposta einaudiana di collaborare alla nascente collana Stile Libero, che pure eredita il suo esempio con l'antologia *Gioventù cannibale* ('96), afflitto dalla scomparsa di Tondelli, tenta un paio di apparentamenti editoriali ma senza risultati: alcuni suoi storici redattori, Marco Monina e Antonio Rizzo, fondano in Ancona le edizioni peQuod e del resto il marchio di Transeuropa presto non gli apparterrà più.

Nei suoi ultimi anni, minati da una salute precaria e da una solitudine alleviata dalla presenza di pochissimi amici, fra cui l'editrice anconetana di Affinità elettive Valentina Conti, intuisce le potenzialità della tipografia digitale e, lavorando senza uscire di casa, fonda nel 2009 la sua ultima impresa editoriale, in cui recupera alcuni degli autori prediletti e ribadisce la grande passione per Raymond Carver. Infatti elegge a insegna proprio il titolo, *Cattedrale*, dove Carver finalmente si era emancipato dalle ipoteche di Gordon Lish e dal frigido rigore del minimalismo. Nei suoi tempi estremi Massimo Canalini si dedica alla stesura e all'edizione di testi sull'amico Tondelli ma non trova alcun riscontro se non un silenzio da compatimento. Alle freddure ironiche per cui andava famoso in lui subentra via via il sarcasmo e in una intervista terminale, ormai perfettamente disilluso, è costretto ad ammettere: «Io, in questo circo, ci sono nato. Ma non sempre mi piace la vista da qui».

«Non era più una collaborazione, era una dettatura.»

Alberto Sinigaglia

Il primo a dire dei libri tutto quello che va detto

«tuttolibri», 4 gennaio 2025

Nel 1975 Arrigo Levi e Giovanni Giovannini vollero l'inserto totalmente dedicato all'editoria e ai suoi protagonisti. Si poteva acquistare in edicola da solo

Sabato primo novembre 1975 nasceva «tuttolibri», il primo settimanale italiano totalmente dedicato all'editoria e ai suoi protagonisti: non soltanto narratori e poeti, ma anche traduttori – per la prima volta citati metodicamente –, editori, attori e registi di lavori teatrali e di film tratti da romanzi. Forniva un servizio ai librai, rivoluzionava il modo di parlare di libri, offrendo per la prima volta una dettagliata classifica delle vendite curata dalla Demoskopea. Figlio di «La Stampa», si poteva acquistare in edicola da solo. Negli anni Ottanta, inserito nel giornale, avrebbe aperto la via ai supplementi culturali dei quotidiani. L'idea fu del direttore Arrigo Levi e dell'amministratore delegato Giovanni Giovannini, che reciprocamente se ne attribuivano il merito. Giovannini, inviato di «La Stampa» poi vicedirettore di Alberto Ronchey, era passato dalla redazione all'amministrazione. Gianni Agnelli ne aveva fatto il suo consigliere per entrare nel campo delle case editrici e dei giornali con due obiettivi: la creazione del Gruppo Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas libri e il parziale acquisto del «Corriere della Sera», in aiuto di Giulia Maria Crespi contro l'assalto di Eugenio Cefis e della Montedison alla testata di via Solferino 28. Ciò fece supporre che «tuttolibri» rientrasse nella strategia dell'Avvocato, il quale non perdeva la presentazione di un'opera di Umberto Eco o di

Alberto Moravia a Torino e vi trascinava dignitari della Fiat, che emulavano il suo vezzo di portare l'orologio allacciato sopra il polsino della camicia. Ma fu una pura coincidenza: il Gruppo non avrebbe mai goduto del minimo privilegio.

Più attenzione ebbero gli editori cresciuti nel Sessantotto e dintorni. In un'epoca in cui «La Stampa» e il «Corriere» erano parsimoniosi di spazi con la Feltrinelli in quanto esplicitamente di sinistra, «tuttolibri» si apriva alla giovanile vitalità di editori quali Savelli, Marsilio, Mazzotta, Guaraldi, Bertani. Segnalando allo stesso tempo quanto capitava a destra in casa Rusconi o all'estrema destra dalla quale Giuseppe Ciarrapico invitava a benevoli ripassi revisionisti della storia del fascismo. Tutte le novità sfilavano alla pari sull'elenco degli appena usciti, accompagnate da una sintesi dei contenuti, senza giudizi.

Quella bibliografia – libera completa ricognizione di quanto apparso sul mercato editoriale la settimana precedente – fu apprezzata dai lettori e soprattutto dai 15.000 librai e cartolibrari, per i quali divenne un prezioso strumento di lavoro. Altre due robuste sezioni del timone di «tuttolibri» erano le recensioni e le schede. Le recensioni non dovevano essere meno numerose, né meno lunghe, né meno autorevoli delle dodici o quattordici offerte dalle pagine dei libri settimanali del «Corriere», di «La Stampa»

(a rischio di fare concorrenza al giornale-padre) e di «Paese Sera», quotidiano romano allora diretto da Arrigo Benedetti. Le schede potevano arrivare a una quarantina, brevi una spanna, tuttavia esaurienti, così da poter presentare ogni settimana compiutamente oltre cinquanta opere. Le altre sezioni erano le interviste, i dibattiti, i servizi sulla vita dell'universo editoriale, con un'inedita attenzione a chi lasciava e a chi conquistava le tolde di comando. Asciutto lo stile di scrittura: banditi personalismi e rigorosamente l'«io» da articoli, interviste, recensioni; banditi i reciproci favori tra scrittori; bandite le stroncature (meglio ignorare prodotti che non lo meritano, meglio non sprecare spazio).

All'inizio la testata era «I libri», ma non piaceva a nessuno. A poche settimane dall'uscita del settimanale, interruppi una riunione che si avvitava su quel problema nonostante le urgenze: «Se vogliamo dire dei libri tutto quello che va detto e che altri non dicono, chiamiamolo "tuttolibri"». Presero a chiamarlo così i tipografi, i commerciali, i centralinisti, i fattorini, le case editrici, gli aspiranti collaboratori. Non ci pensammo più e ci concentrammo sulla formula, essenziale svolgimento di quel nome, di quel tema. Eravamo tre giovani redattori, sorpresi da un imprevedibile destino. Lorenzo Mondo, curatore delle opere di Fenoglio e di Pavese, redattore delle pagine letterarie di «La Stampa», aveva declinato l'incarico che per primo gli era stato offerto: non condivideva il «taglio giornalistico» del piano. Io venivo da Milano, dalla scuola editoriale e giornalistica di Arnoldo Mondadori, da cinque anni appartenevo alla redazione politica di «La Stampa» e spesso seguivo la terza pagina. Levi chiamò un maturo collaboratore, Mario Bonini, direttore delle piccole enciclopedie di Garzanti. Grande umanità, vasta cultura, ma pendolare Milano-Torino, non avvezzo ai riti e ai ritmi della macchina giornale e presto alle prese con la salute. Incaricato di assisterlo, mi ritrovai a sostituirlo quando ormai era tardi. Per rispettare i tempi chiesi al direttore tre redattori. Me ne concesse solo due: «Il terzo tra un anno, se tutto andrà bene».

Dalla cronaca di «La Stampa» arruolai Mario Varca, studi a Parigi, visione internazionale; dalla cronaca di «Stampa Sera» Vittorio Messori, che un anno dopo sarebbe diventato famoso autore di *Ipotesi su Gesù* edito dalla Sei e tradotto in tante lingue. Chiuso bene il primo anno di «tuttolibri» sarebbe arrivato Osvaldo Guerrieri. Fine critico teatrale, avrebbe completato bene una redazione coesa, appassionata, infaticabile, affiancata da cinque moschettieri: Carlo Casalegno, Furio Colombo, Giovanni Arpino, Mario Bonini, Giovanni Raboni.

Arrigo Levi controllava e firmava le bozze del settimanale avviandolo alle rotative. Ma il punto di riferimento d'ogni giorno per ogni dubbio, ogni scelta era Carlo Casalegno, il vicedirettore di «La Stampa» che ne guidava la linea culturale e politica. Nel 1977 sarà assassinato dalle Brigate rosse, senza di lui «tuttolibri» non sarebbe nato, comunque non sarebbe nato così. Furio Colombo era il nostro radar avanzato su New York, sull'America della letteratura, dell'arte, del cinema, del teatro, della musica; sulla neoavanguardia italiana del Gruppo '63 del quale era stato un fondatore; sulle figure e controfigure della Roma di Alberto Moravia, Elsa Morante, Tullia Zevi, Per Paolo Pasolini. Il pomeriggio di sabato primo novembre '75 in cui «tuttolibri» esordì nelle edicole il poeta regista scrittore accolse Colombo a casa sua per l'intervista destinata al terzo numero del settimanale. Nella notte fu ucciso sul Lido di Ostia. Pubblicammo quel dialogo la settimana dopo con il titolo suggerito da Pier Paolo: *Siamo tutti in pericolo*. In due giorni «tuttolibri» vendette 177.000 copie. Giovanni Arpino, assunto nel '68 da Alberto Ronchey alla redazione sportiva di «La Stampa», una partita la settimana poi il nuoto, l'atletica internazionale, persino la pallapugno piemontese e figure, sovente scriveva di letteratura in terza pagina. La nascita di «tuttolibri» gli fornì un imprevisto campo giochi al quale si affacciava tutti i giorni per informazioni, scambi di idee, proposte. Mario Bonini era l'esperienza editoriale, il dialogo con gli uffici stampa, l'accorta interpretazione dei comunicati.

Un amico poeta, suo compagno di lavoro in casa editrice, di passaggio a Torino, indugiò in redazione. Aveva capelli e barba candidi e lievi, ma gli occhi giovani brillavano ascoltando il nostro progetto. Così Giovanni Raboni avviò con noi il mestiere di critico letterario. Sarebbe stato una carta vincente. I cinque moschettieri non bastavano: Massimo Mila era il nostro riferimento per la musica, Tullio Regge per la scienza, Filippo Barbano per la sociologia di cui era pioniere, Gianni Vattimo (non ancora collaboratore di «La Stampa») per la filosofia.

All'assiduo confronto con quei nove saggi si aggiungeva l'attenzione di quattro colleghi-maestri: Giovanni Spadolini, collaboratore di «La Stampa» dal 1972, appena perduta la direzione del «Corriere»; Enzo Biagi da poco passato al «Corriere» interrompendo con «La Stampa» il suo più lungo legame professionale, non le amicizie consolidate; Indro Montanelli che nel 1973, licenziato dal «Corriere», aveva ottenuto «asilo politico» da noi per i nove mesi necessari alla gestazione del suo «Giornale nuovo»; Alberto Cavallari, professore alla Sorbona e nostro corrispondente da Parigi, destinato a risollevarlo il «Corriere» dalla contaminazione della loggia P2. E al dialogo con i colleghi-maestri se ne aggiungeva uno, che mi era riservato, con Giulio De Benedetti, leggendario direttore di «La Stampa» dal 1948 al 1968. Ripagava le mie risposte alle sue minuziose domande sui progressi di «tuttolibri» raccontandomi come a Roma suo genero, Eugenio Scalfari, stesse mettendo a fuoco un modello di nuovo quotidiano: l'anno dopo il nostro settimanale sarebbe nata «la Repubblica».

«tuttolibri» non aveva l'importanza di «il Giornale» di Montanelli e di «la Repubblica» di Scalfari, pur vendendo all'inizio più copie di loro. Ma la nascita ravvicinata delle tre testate, lo spazio che anche i due nuovi quotidiani davano alla cultura, i nomi dei giornalisti protagonisti o sostenitori delle tre avventure dicono quanto la nostra informazione sapesse farsi specchio di una certa idea dell'Italia o promuoverla, facendosene progetto. «tuttolibri» in particolare voleva essere

portavoce del pensiero contemporaneo, osservatorio della creatività letteraria con attenzione alla poesia, alla quale avrebbe dedicato il suo primo convegno.

Forse per questo eravamo oggetto di un continuo pellegrinaggio. Per un patto non scritto, «tuttolibri» e «La Stampa» dovevano avere collaboratori diversi, ma non c'era firma della terza pagina o delle pagine letterarie che non salisse al secondo piano del palazzo di via Marengo 32 per vedere al lavoro «quei tre ragazzi» che accanto alle interviste con Moravia, Montale, Giulio Einaudi davano pari dignità a servizi su *Padre padrone* del pastore autodidatta sardo Gavino Ledda o su Porci con le ali, diario tra sesso e politica di Marco Lombardo Radice e Lidia Ravera. Curiosi e solidali venivano da noi Primo Levi, Mario Rigoni Stern, Guido Ceronetti, Luigi Firpo, Alessandro Galante Garrone, Gian Luigi Beccaria, Guido Davico Bonino. Non c'era scrittore di passaggio a Torino che non ci portasse di persona il romanzo o il saggio appena sfornato. Tra i tanti, Mario Soldati, Alberto Moravia, Lalla Romano, Italo Calvino, Mario Luzi, Maria Luisa Spaziani, Alberto Bevilacqua, Fulvio Tomizza, Dacia Maraini, Paolo Barbaro, Nuto Revelli, Davide Lajolo, il pittore Italo Cremona e Oddone Camerana, direttore della pubblicità Fiat, ma fine traduttore e scrittore desideroso «di più respirabil aere», profumo di libri e di quella speciale atmosfera, alla quale contribuivano la matura segretaria Annalisa Gersoni, lettone di Riga, e due giovanissimi aiutanti saltuari destinati a carriere in altre redazioni: la napoletana Paola Di Pace e il torinese Alessandro Rosa.

«tuttolibri» si sentiva figlio di Torino, un polo di attrazione culturale come lo erano i Venerdi letterari delle sorelle Irma e Regina Antonetto che portavano in città Saul Bellow, Evgenij Evtušenko, Benjamin Spock, premi Nobel, per accompagnarli in giro per l'Italia; come lo erano il Circolo della stampa, la Pro cultura femminile, l'Unione culturale, che si disputavano le presentazioni dei migliori romanzieri. Probabilmente «tuttolibri» fu anche l'incubatore dell'idea di un Salone del libro in riva al Po.

Marta Facchini e Irupé Tentorio

Mariana Enríquez, gli inediti corpi dei nostri fantasmi

«il manifesto», 4 gennaio 2025



Intervista alla scrittrice argentina che ricorre al gotico per narrare le ferite di una società ancora segnata dal dolore

Una donna tenta di allontanare i fantasmi ululanti da un quartiere di Buenos Aires. Una giornalista partecipa alle sessioni di un medium che prova a mettersi in contatto con una ragazza assassinata in un albergo. Una coppia visita un sontuoso edificio che era stato un luogo di tortura durante la dittatura, e una ragazza si addentra in una discarica di frigoriferi per cercare il cadavere di una persona scomparsa anni prima. Spettri, corpi deformi e malati, case che inghiottono i propri abitanti, allucinazioni, bambini malvagi dagli occhi scuri: con *Un lugar soleado para gente sombría* (Anagrama, 2024) la regina del gotico Mariana Enríquez, a partire dal terrore e dal fantastico, racconta il male nella vita quotidiana di un paese che non ha dimenticato i suoi fantasmi. Dopo l'immenso romanzo *La nostra parte di notte* (Marsilio, 2021), la scrittrice argentina torna alla forma del racconto come per i precedenti *Le cose che abbiamo perso nel fuoco* (Feltrinelli, 2017) e *I pericoli di fumare a letto* (Marsilio, 2023) [...]. «È la formula della letteratura del Rio de La Plata. Li leggo da una vita: Borges, Cortázar, Hernández, Bioy Casares, Ocampo. Molte delle più importanti opere argentine sono racconti brevi. Li avevo interiorizzati, come un dna da lettrice. La differenza con il romanzo è simile a quanto diceva Borges: il racconto riguarda un'immagine, non un'idea. Ci si muove a partire

da lì» spiega la scrittrice, incontrata a Buenos Aires, che di recente ha ricevuto il Premio iberoamericano de Letras José Donoso per «la rilevanza della sua opera nella letteratura contemporanea».

In dodici racconti ci sono tutti i temi di Enríquez e dell'esercizio visionario della sua scrittura. Storie dove il terrore è quotidiano e terreno: non si trova necessariamente nell'oscurità, ma può comparire alla luce del giorno, in modo più sottile, e quindi più spaventoso, seguendo percorsi meno prevedibili: può annidarsi dietro malattie terminali e crudeli, spiriti che urlano la loro solitudine d'oltretomba, problemi di salute mentale che non ricevono cura, cicatrici della dittatura e persone abbandonate e cadute nell'oblio.

In «Un lugar soleado para gente sombría» appaiono molte figure di fantasmi. Che cosa rappresentano?

Il fantasma è ciò che non se ne va. È la memoria che ritorna. In letteratura il fantasma viene e ripete sempre la stessa cosa. Non può andare avanti, non ha futuro. Secondo una lettura del Diciannovesimo secolo, epoca segnata dallo spiritismo, bisogna spiegare a chi è morto in modo violento che se ne deve andare, altrimenti resterà. Per me i fantasmi sono un modo per parlare di trauma e senso di colpa. Perché il fantasma che torna, in genere, è quello su

cui è stata commessa un'ingiustizia. Rappresenta il trauma storico ed è l'aspetto che più mi interessa di questa figura. Oltre a un trauma personale, esprime un aspetto della realtà del suo tempo. Ed esprime anche la non accettazione che la vita finisca. Si collega a qualcosa cui ho pensato molto dopo la pandemia, ovvero la difficoltà che abbiamo nel capire che stiamo morendo.

Qual è il trauma storico?

È la dittatura: un trauma che non è ancora risolto né superato, sta continuando ad agire. Ci sono persone della mia età che non sanno dove sono i corpi dei loro genitori. La sparizione del corpo di chi conoscevi, il corpo assente, è ciò che rimane del grande male del regime. Continua a vivere, va oltre la politica e oltre i processi giudiziari. Ci sono corpi che sono orfani di una malattia dello Stato. Un'amica testimonia nei processi come persona che aveva subito un sequestro e ciò che racconta sono le sensazioni che aveva provato. La dittatura ha coinciso con la mia infanzia. C'è qualcosa di spettrale nella paura di quell'epoca e nella sensazione di vivere in un sistema repressivo. Crescere così, anche se non sapevo esattamente cosa stesse succedendo, è una sensazione alla quale posso facilmente ricorrere per scrivere di terrore. Poi i fantasmi sono quelli delle crisi economiche. L'economia neoliberista del debito e dell'inflazione esercita un'enorme violenza sulla società. A partire dalla dittatura, l'Argentina continua a entrare in crisi come se fosse un trauma. Ma non solo. Ci sono anche i fantasmi delle conseguenze delle crisi; la sorella che è emigrata, lo zio che si è ucciso perché ha fatto fallire l'azienda. La crisi economica è un

«Credo che la pandemia abbia messo il corpo al centro della scena. Ci ha ricordato la sua vulnerabilità.»

trauma. Quando il trauma ti supera e non riesci più a sopportarlo, la precarietà portata al massimo, e la paura di cadere in questa condizione, si trasforma in un fantasma. Così inizia l'odio e si inizia a pensare che l'altro sia un criminale e un nemico. L'impossibilità di uscirne accentua le disuguaglianze e la violenza istituzionale, tra gli aspetti che più generano terrore nei miei racconti.

Il corpo è spesso al centro delle sue opere. Corpi posseduti, abusati, gioiosi, desideranti, scomparsi. In «Un lugar soleado para gente sombría» ci sono molti corpi infermi e mutati. Succedeva anche in «La nostra parte di notte» dove uno dei protagonisti è malato. Da dove viene tale visione? È stata influenzata dalla pandemia?

Credo che la pandemia abbia messo il corpo al centro della scena. Ci ha ricordato la sua vulnerabilità: la malattia e la morte sono una costante, anche se culturalmente ci siamo illusi che si potessero evitare. Con la pandemia il corpo è tornato, si è fatto sentire di nuovo. Mia madre è un medico e nella mia vita il corpo che sta male – sia fisicamente che



«La malattia è nel quotidiano e mi interessa portarla dentro la narrazione, come un elemento che fa parte della vita di tutti i giorni. La **menopausa**, per esempio, è un tema di cui non si parla.»

mentalmente – è stato molto presente. Inoltre, mi sorprende che si parli poco di corpi «non standard». In un libro, se non è la storia di una malattia grave, il corpo è poco presente. Eppure, nel quotidiano, il corpo c'è sempre. Il corpo che ha l'asma, che si fa male, che ha una distorsione, e questo influenza tutto: il modo di pensare, muoversi, agire. Nella narrativa però vediamo che un personaggio non viene mai descritto come malato, a meno che appaia nella trama principale. La malattia è nel quotidiano e mi interessa portarla dentro la narrazione, come un elemento che fa parte della vita di tutti i giorni. La menopausa, per esempio, è un tema di cui non si parla. Lo faccio nel racconto «Metamorfosis»: la donna si trasforma in una nuova visione di sé e il corpo non ha più lo stesso potere che aveva prima. È una metamorfosi fisica e sociale. Bisognerebbe parlarne di più, visto che rimaniamo concentrati solo sul periodo della giovinezza o della maternità, ma farlo senza drammatizzare e senza cadere nella trappola della vittimizzazione.

Anche i luoghi sono centrali nella sua narrazione. Buenos Aires e la sua periferia, un centro clandestino di tortura durante la dittatura, un cimitero di frigoriferi abbandonati, una casa decadente. Nella loro immobilità emerge l'oscurità: i luoghi sono personaggi?

Hanno un loro spirito e un loro linguaggio. Devi farci i conti perché hanno una loro modalità di agire. I luoghi dei miei racconti possono essere anche reali. Per esempio Palacio Sans Souci, presente in un racconto, si trova nella provincia di Buenos Aires. Era stato fatto costruire da una famiglia della zona, appartenente all'alta borghesia. La famiglia perde i soldi e dona il palazzo allo Stato. Negli

anni diventa una scuola per studenti di magistratura e poi passa sotto il ministero della Cultura. Poiché apparteneva allo Stato, durante la dittatura è stato usato come centro di detenzione. Non è un luogo di memoria perché credo stiano ancora raccogliendo informazioni su quello che è successo nelle sue stanze. Il luogo non è solo «stregato»: agisce su di te e ti attacca. È un personaggio in questo senso.

Dopo la propria vittoria, il presidente Milei ha clonato il suo cane e ha fatto parlare un medium con il suo mastino morto. Il pensiero magico è un elemento che ricorre nella politica argentina: il cadavere di Perón scomparso, i medium usati per parlare con il cadavere di Evita. Milei potrebbe comparire in un suo racconto?

Non voglio scrivere su Milei. Non mi sembra il personaggio di un racconto. Per me è il sintomo di un'enorme crisi di rappresentanza dell'Argentina. Mi interessa molto di più l'aspetto sociologico e politico che pensare che potrebbe ispirarmi una storia. Voglio capire come, con le sue idee e personalità, abbia la legittimità che ha. Rappresenta il mio paese ed è stato scelto dalla maggioranza della gente che ha votato. Mi chiedo: come si è arrivati a tale degradazione politica? Mi interessa quindi la riflessione politica, che non trovo interessante per la fiction o per un racconto del terrore ma per la sociologia. Sembra che lo abbiano votato per distruggere tutto e ricominciare da capo. E qui credo ci sia un po' di pensiero magico. Ci troviamo in una condizione di disperazione. Che ti fa accettare qualsiasi cosa di ogni politica che sostiene di potere migliorare la tua vita, anche se è una politica estremista. È preoccupante.

Davide Orecchio

Le voci degli altri

«L'Indice dei libri del mese», 7 gennaio 2025

Il metodo dei sistemi narrativi aperti o onnivori.
Lingue autoriali che inseriscono tessere esterne al
proprio racconto e lo trasformano in polifonia

SISTEMI NARRATIVI APERTI

Una corrente serpeggiana nella letteratura contemporanea. La potremmo definire la scuola dei *sistemi narrativi aperti*. Dotata di una forte vocazione all'accoglienza, esercita l'ospitalità. Dà voce alle voci degli altri, ma conserva l'arte di non perdere la propria. *Sistemi narrativi aperti*: ricorro a una formula che non ha cittadinanza narratologica ed è però utile a questo discorso. Si tratta di lingue autoriali che non sempre dicono «io», ma che, anche quando lo fanno, inseriscono tessere esterne nel proprio racconto e sanno trasformarlo in polifonia. Potrei dire anche: *sistemi onnivori*, perché ciascuna fonte che si presenta può diventare una voce ospitata: dagli archivi, dai libri, dalle interviste, da un film, da una fotografia.

Le autrici e gli autori che praticano questa letteratura documentale si misurano spesso con la storia ma frequentano poco il romanzo storico tradizionale perché più portati (o costretti) a sperimentare architetture complesse che assumono, a volte, connotati barocchi. Domina il pastiche, la collazione, il coro. E l'autore, *primus inter pares*, governa il tutto.

Di solito, quando si traccia un identikit di questo genere letterario, è obbligatorio citare il «mostro sacro» che più di altri l'ha innescato a cavallo tra il secolo scorso e il nuovo. Lo farò anch'io, ovviamente: è W.G. Sebald; il Sebald di *Gli emigrati* e di *Gli*

anelli di Saturno. Ma il canone è vivace, forse uno dei più fertili di questi anni. E annovera penne di altissima qualità. Si pensi a Svjatlana Aleksievič, premio Nobel nel 2015, che con *Tempo di seconda mano* e *Pregghiera per Černobyl'* (per citare solo due titoli) ha portato l'ascolto, la testimonianza, l'intervista a un livello di «persuasione» letteraria (e bellezza) mai visto prima. O al George Saunders di *Lincoln nel Bardo*, dove è la bibliografia a farsi letteratura entro uno schema a collage di citazioni che molti anni prima aveva adoperato un altro autore nordamericano, il William Least Heat-Moon di *Prateria*.

Per citare uno scrittore più giovane, in tempi recenti lo spagnolo Juan Gómez Bárcena (classe 1984) con *Il resto è aria* ha saputo creare un romanzo molto originale, dove la storia plurimillennaria di un villaggio cantabrico è affidata a un immenso racconto corale e sincronico nel quale tutti, ma proprio tutti, prendono la parola: fossili, incisioni rupestri, documenti di archivio, memorie orali, lo stesso autore con la sua biografia.

Anche la narrativa italiana sta dando il suo contributo, e segue spesso le orme di un magistero, quello di Filippo Tuena, del quale non si può menzionare un singolo testo perché è l'opera omnia dello scrittore romano a indicare un metodo praticato con coerenza. Tra i titoli più recenti, direi quasi freschi

«Quando si traccia un identikit di questo genere letterario, è obbligatorio citare il **mostro sacro** che più di altri l'ha innescato a cavallo tra il secolo scorso e il nuovo. Lo farò anch'io, ovviamente: è W.G. Sebald.»

di stampa, si può invece segnalare il *Breviario delle Indie* di Emanuele Canzaniello e *Wilma*, il romanzo a montaggio di testi dedicato al caso Montesi da Silvia Cassioli, un'autrice che è anche poetessa, e avrà forse presente la lezione di Charles Reznikoff.

DUE GENERAZIONI E IL MISTERO DEL PASSATO

Se lo osserviamo come un fenomeno collettivo, possiamo azzardare un motivo comune: tra i più giovani e i più anziani abbiamo due generazioni che condividono l'attraversamento di due epoche, due secoli, forse due civiltà (anche riguardo all'uso delle fonti; non dimentichiamo che internet ha stravolto il canone novecentesco filologico, ma questo tema merita una riflessione a parte), e camminano nel tempo storico con un occhio sulla nuca, rivolto al secolo della nascita, il Novecento, e con un occhio sulla fronte, per guardare avanti e non perdersi nel misterioso presente.

Ma anche il passato è misterioso. Ed è pesante. Sempre più pesante, con la sua mole documentale dalla inesorabile crescita. Si potrebbe dire, parafrasando un verso di Paul Celan, che il mondo non c'è più e lo si deve portare. Ma bisogna risvegliare la storia, raccontarla di nuovo, prestarle ascolto e darle voce. Discorso che vale per le percussioni ipnotiche tra Giappone e Regno Unito di David Peace o per i «vagabondaggi» nello spazio-tempo europeo di un altro premio Nobel, Olga Tokarczuk, così come per la «nostra» Helena Janeczek, solo per citare pochi nomi.

COSTRUIRSI UN METODO

È imbarazzante affermarlo così, all'improvviso, ma il discorso vale, *si parva licet*, anche per l'autore di

questo articolo. Dopo avere tratteggiato un simile pantheon letterario, provare a salire sul carro può sembrare disdicevole, eppure «L'Indice», offrendomi questo spazio, mi ha chiesto anche di aprire la porta del mio «laboratorio», quindi proverò a farlo. Peccato che sia un esercizio estremamente faticoso: sempre, nel rivedere le pagine scritte in passato, mi accorgo di volerne salvare al massimo una su dieci.

In tre libri mi sono avvicinato al metodo dei *sistemi narrativi aperti*: *Città distrutte*, *Mio padre la rivoluzione* e *Storia aperta*. Due raccolte di racconti e un romanzo che seguono una lezione, come si sarà capito, che mi sembra tra le più innovative di questa stagione letteraria, dove il documento entra nello stile e lo modifica, e si fonde con l'invenzione in una combinazione di metodi, tradizioni e registri.

L'esordio di *Città distrutte* è stato l'inesco, ma era pur sempre una raccolta di biografie. Le «voci degli altri» – i testi, le fonti – entravano in singoli capitoli conclusi, appunto ritratti biografici. Con *Mio padre la rivoluzione* il metodo si è evoluto verso un concept più coeso, centrato sul mito della Rivoluzione russa, filo conduttore che attraversa il volume. Anche in questo caso ho seguito la strada dell'ibridazione tra materiali storici e invenzione. Spesso ho affidato la narrazione a un «noi» che vuole rappresentare il punto di vista collettivo della posterità: noi tutti, i vivi, chiamati a confrontarci con un passato che continua a interrogare le nostre coscienze. Un esempio dal libro può essere *Cast*: pura collazione di citazioni. Ma è pur sempre un racconto. La breve storia di un'idea, l'utopia rivoluzionaria, e del suo fallimento nella messa in opera bolscevica. Si comincia col *Manifesto* di Marx (1848) e si conclude con un passo della storica Sheila Fitzpatrick (2017).

COME TRADURRE LA STORIOGRAFIA IN NARRAZIONE?

In *Storia aperta*, ultimo e più impegnativo lavoro della serie, ho usato lo stesso metodo ma in modo più pervasivo. Anche questa storia novecentesca di Pietro Migliorisi, alter ego di mio padre, è a lungo raccontata da un noi narrante. Ed è un sistema aperto che ospita innumerevoli fonti: le carte paterne, la memorialistica, documenti di archivio, carte dagli archivi militari per le campagne d’Africa, Grecia, Sicilia, diari di guerra, diari della Resistenza, storiografia. Ma queste voci devono diventare elementi narrativi, coagularsi nello stile e vivificarlo. Il noi che racconta nella prima parte e l’io che raccoglie il testimone nella seconda sono i «conarratori» di un impasto di storie, in una polifonia che prova a essere omogenea nella sua eterogeneità.

Tra le complicazioni che ho dovuto affrontare c’è la seguente. La prima parte del romanzo si svolge durante l’epoca fascista e accompagna il percorso di un giovane intellettuale della «generazione del lungo viaggio». È un «personaggio-tipo», onerato dal compito di rappresentare molti giovani di quella leva. Cresce sotto la dittatura, educato nei suoi sistemi scolastici e culturali. Il suo cammino sembra avviato verso una piena adesione al fascismo, ma culmina in un rifiuto progressivo e consapevole, maturato attraverso esperienze cruciali che si concludono nella Resistenza. Da fascista, diventa antifascista. Questo viaggio è individuale ma appunto tipico di una generazione. Per questo, narrarlo ha significato affrontare una complessità, quella di datare con precisione l’adesione all’antifascismo in un percorso che vuole essere paradigmatico. Le fonti autobiografiche (diari, memorie e interviste) spesso retrodatano la scelta di campo. Operazione che ha chiare motivazioni di «sopravvivenza» politica – visto che gran parte di quei testi risale agli anni successivi

alla Liberazione – o di messa in posa della propria biografia. Davvero è una questione determinante. Nonostante la prossimità tra un anno e l’altro, diventare antifascista nel 1933, o nel 1935, o nel 1938, o nel 1943, o nel ’44, non è affatto la stessa cosa, com’è ovvio.

Ma nell’intero equivoco del «fascismo di sinistra» al quale quei giovani appartenevano c’è un di più: un’ambiguità di fondo che – anche riuscendo a individuare le più raffinate pratiche dissimulatrici, indispensabili per una vita in regime fascista – non si può proprio risolvere. Ogni loro parola scritta, letta, riverberata, ogni loro atteggiamento politico e culturale si potrebbe interpretare come «superfascista» (in senso sociale e antimonarchico) o come cripto-socialista o protocomunista.

Nella narrazione, quindi, dovevo tenere conto di due letture: la classica impostazione dettata dalle memorie di Ruggero Zangrandi da un lato e, dall’altro, le revisioni storiche degli ultimi decenni, che hanno ridimensionato il coraggio e l’anticipazione di alcuni esponenti di quella leva. In più, dovevo fare emergere l’insolubile ambiguità accennata sopra. Ho provato a farlo trasformando le diverse interpretazioni storiografiche in personaggi, o meglio in «libri-personaggio» che intervengono nel romanzo e si prendono il compito di affermare una tesi, ma devono farlo seguendo schemi narrativi. *L’Enciclopedia del fascismo* o i *Bestiari fascisti*, per citare due esempi, prendono vita, parlano a voce alta, agiscono, si rincorrono e azzuffano. Ho adottato, insomma, una drammatizzazione delle fonti; ed è, evidentemente, una soluzione empirica.

Questo è quanto, dal «laboratorio». Trovare la voce e lo stile più adatti alla resa di una storia è il problema principale che uno scrittore deve affrontare. Ed è sempre un problema pratico. Forse più complesso quando si vuole dare voce alle voci degli altri.

«Trovare la voce e lo stile più adatti alla resa di una storia è il problema principale che uno scrittore deve affrontare.»

Andrea Cortellessa

Manganelli sul lettino: nevrosi, labirinti, letteratura

«Lucy», 7 gennaio 2025

All'apparenza depistante e menzognero, Manganelli ha repertoriato nella sua opera tutti i propri incubi e le sue nevrosi senza mai riuscire a superarli

Quando Lea Vergine gli chiese se si considerava «religioso», Manganelli rispose che d'una cosa sola poteva dirsi certo: di non essere «laico». Probabile che credesse nella reincarnazione, allora. Di sicuro lo faceva in termini letterari. In uno dei magnifici pezzi sui classici della letteratura italiana (e latina) da lui raccolti nel purtroppo mai ristampato *Laboriose inezie* (Garzanti 1986), quello dedicato a uno scrittore dai più inconditi come il seicentesco poligrafo veneto Francesco Pona, usa proprio questa metafora per definire la sua sorprendente riproposta moderna: «Scrisse non poco, ma ha scelto di reincarnarsi in *La lucerna*». Una riedizione, aggiunge il Manga, è l'equivalente editoriale di Eusapia Palladino (la famosa medium di fine Ottocento, protagonista d'una delle sue celebrate *Interviste impossibili* radiofoniche); e più in generale leggere un classico, cioè ridargli vita, non è che un modo di *comunicare coi morti*: non a caso un preclaro *Discorso* dedicato a quest'ardua disciplina figura come highlight nel quarto libro di Manganelli, *Agli dèi ulteriori* (pubblicato nel '72). Anche da vivo, peraltro, uno scrittore può trattare sé stesso come un classico (e cioè – si legge in uno dei saggi raccolti nel '67 in *La letteratura come menzogna*, quello dedicato a D'Annunzio «splendida larva» – «uccidendolo; trattandolo come un puro oggetto»): riscrivendosi. Lo fece anche il buon Pona che, avuta qualche noia

con l'Inquisizione, «aggiunse, tagliò, spiegò, giustificò, deplorò, “mi stupisco che”, glissò, interpretò, svagò, eluse, prosternò». Anche questo era un modo di reincarnarsi: nel tentativo di anticipare, e così rinviare, la sorte toccata al tetragono, ma non ignifugo, Giordano Bruno.

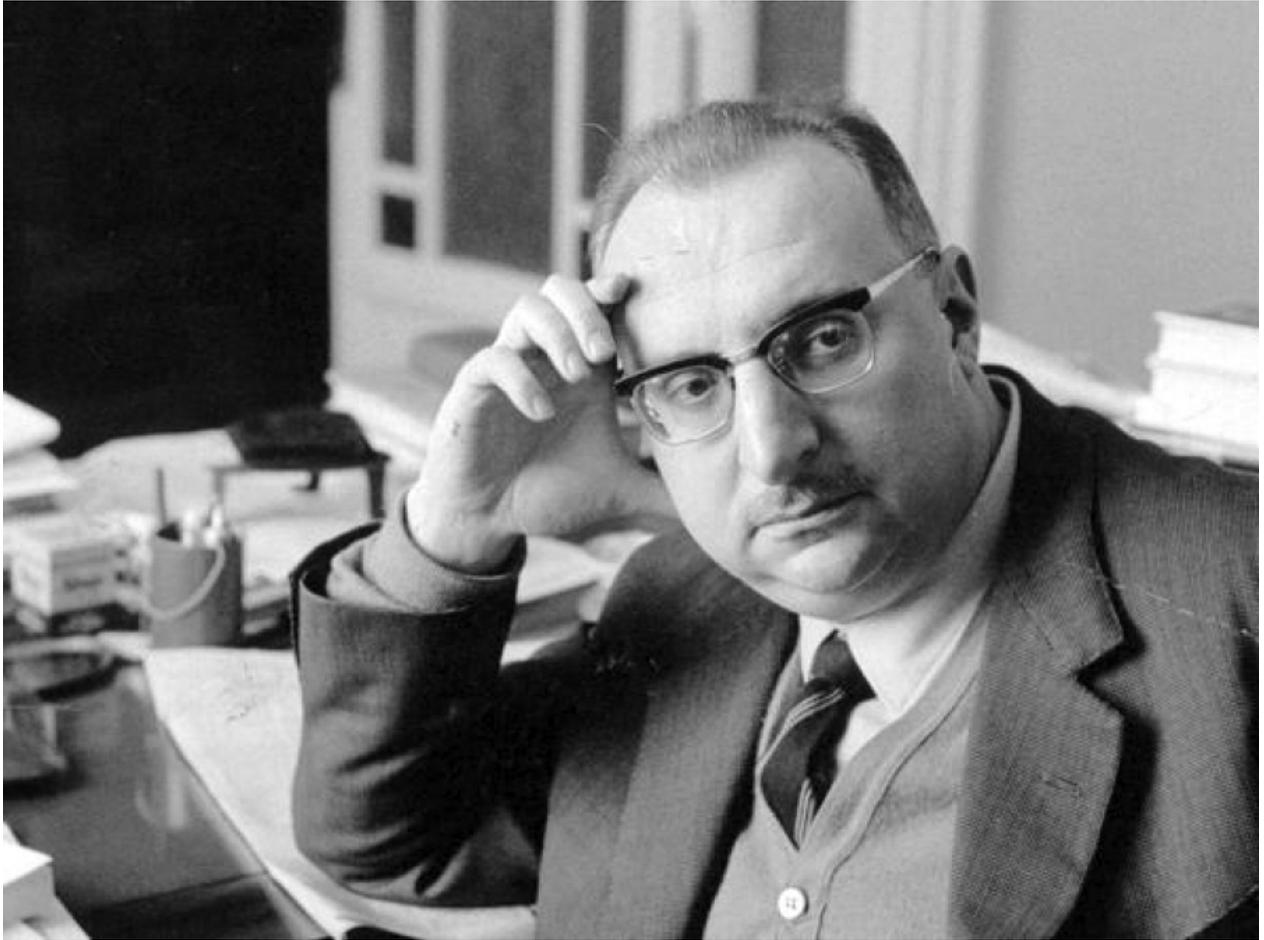
Manganelli non fu riscrittore nevrotico come i suoi grandi predecessori Manzoni e Gadda, o come un coevo altrettanto consanguineo quale Arbasino; eppure quando – forse sentendosi vicino alla fine: era il 1989, un anno prima della morte – si risolse a compilare una propria *Antologia privata* (ripubblicata da Quodlibet nel 2015), paragonò quella rivisitazione del proprio stesso corpus, consistente nello «sbrannare i libri che vanno sotto il suo nome», al banchetto atroce di Tieste che nel mito (raccontato fra gli altri da Seneca e Foscolo) si nutrì delle carni dei propri figli: «Una antologia è una legittima strage», per mezzo della quale «il così detto autore può dar sfogo alla parte più cruda della sua ambivalenza verso quei libri».

Se una reincarnazione può essere considerata la madornale colluvie di inediti e semitali seguita alla terrena dipartita del Manga (28 maggio 1990), potrà dirsi una reincarnazione *ulteriore* quel fenomeno singolare – solo a lui toccato, forse, fra i nostri classici tardonovecenteschi – che è il remix editoriale di quegli stessi libri postumi. Non posso dirmi esente

da questa colpa (se è vero che un paio di pezzi che avevo già incluso nel 2005 in *La favola pitagorica* non mi sono peritato di riproporli, nel 2023, in *Emigrazioni oniriche*), anche se devo rimarcare come la babele bibliografica abbia raggiunto ormai il livello di guardia (c'è da scommettere comunque che lui, l'incolpevole oggetto di tanto labirintico *détournement* editoriale, si sarebbe divertito un mondo). Solo in questo 2024, al cui postremo sgocciolare scrivo, si contano tre di queste «reincarnazioni» capaci di far girare la testa anche ai più occhiuti degli *aficionados*: le *Lettere familiari* uscite da nottetempo, con lunga e interessante prefazione di Giorgio Vasta, ampliano un volume uscito nel 2008 da Aragno, *Circolazione a più cuori* (Lietta Manganelli vi ha aggiunto una ventina di addendi preziosi: oltre a sette fogli coi disegni istoriati dalla non disprezzabile mano del Manga, quattro lettere alla fidanzata, poi per breve tempo moglie Fausta, e undici alla madre Amelia); mentre tanto *Il gatto di casa è un agente d'altri mondi* (pubblicato in discutibile package grafico, e con qualche taglio, da Graphe.it) che *Il vescovo e il ciarlatano* (uscito, invece nello stesso ordine e con lo stesso titolo della princeps, da Sellerio) remixano sillogi pubblicate rispettivamente nel 2003 (con un saggio di Raffaele Manica e col titolo *Ufo e altri oggetti non identificati*, già ripubblicato con questo titolo nel 2015 da Mincione), e nel 2001 dal piccolo e benemerito editore romano Quiritta. Manca dunque all'appello, di quella pionieristica stagione, solo il non meno pregevole *L'infinita trama di Allah*: curato nel 2002, da Graziella Pulce, raccogliendo i tanti pezzi scritti dal non-laico Manganelli sulla letteratura e la cultura dell'islam. Ed è la stessa Pulce, bibliografa accuratissima e mai ringraziata a sufficienza (indispensabile il suo lavoro del 2016, anche se ne urge ormai una terza edizione), ad allestire l'unico libro davvero «nuovo» fra quelli a nome di Manganelli allestiti quest'anno: quello che raccoglie le sue tante pagine dedicate a una figura «familiare e assolutamente inafferrabile» quale Marco Polo (anche se, pure in questo caso, la maggior parte dei pezzi

raccolti figuravano già in *Laboriose inezie*, in *Le interviste impossibili*, in *Salons* e in *Altre concupiscenze*). Un enigmatico frammento di *Agli dèi ulteriori* s'intitola *Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni*: e parte appunto dall'ipotesi che in una vita precedente chi dice «io», ossessionato com'è dalla «fantasia religiosa» della «morte», fosse un «prete» che aveva scelto il «suicidio» come forma del suo «colloquio con una diversa e incombente ombra che chiamerò nume». Quella che chiamiamo «vita» sarebbe allora «nata dal suicidio», cioè dalla morte (nei pezzi forse più belli, e comunque conclusivi, di *Laboriose inezie* così viene appunto definita, un suicidio, la metamorfosi salvifica dell'amatissimo Pinocchio alla fine della fiaba di Collodi). Nei documenti più sorprendenti fra quelli inclusi nelle *Lettere familiari* – quelle, intrise di alta e nient'affatto ironica retorica cristiana, inviate alla cognata Angiola per consolarla della scomparsa di suo fratello Renzo, nel '73 – la morte della persona cara viene definita «quasi un atroce battesimo», una circostanza «viva e vitale, così sconvolgente ma datrice di vita»: quello che chiamiamo «Dio» non è altro che «l'unico luogo nell'universo in cui noi tutti siamo da sempre a sempre; noi, i vivi e i morti, insieme».

Congiungendo fra loro questi due punti in tutti i sensi distanti, all'interno del continente Manganelli, forse sarà lecito leggere in modo meno astratto l'episodio di *Agli dèi ulteriori* (e, in generale, tutto l'arcitema manganelliano della morte). Seguo il ragionamento di una giovane quanto brillante psicoterapeuta, Elena Gigante, la quale ipotizza che un nodo mitobiografico dell'esistenza dello scrittore sia stato il suicidio tentato, a sedici anni, appunto da suo fratello Renzo (futuro ingegnere elettrotecnico e funzionario Rai che molto aiutò il giovane Manga, nei suoi duri anni Cinquanta da «avventizio» insegnante, traduttore e pubblicista), dopo il quale decise di lasciare la casa materna. All'epoca Giorgio di anni ne aveva tre, e a quel periodo risale forse la prima foto che lo ritragga: come la descrive la figlia Lietta (che la riproduce, anche, nella biografia



paterna pubblicata da La nave di Teseo per il centenario del '22, *Aspettando che l'inferno cominci a funzionare*), lo si vede «seduto su un muretto con un libro davanti [...]; come mi confesserà molti anni dopo, aveva trovato la sua “muraglia cinese”». Commenta Gigante che quella *muraglia* – destinata a resistere, con sorprendente solidità, sino alla fine – a Manganelli «serviva per difendersi da un dolore che si riverberava in tutti i componenti della famiglia». Uno dei primi tentativi di scrittura (fra quelli pubblicati nel 2011 da Silvano Nigro in *Ti ucciderò, mia capitale*), risalente al 1953, s'intitola proprio *Un libro* e a un certo punto vi si legge: «Anche scrivere un libro è un atto pratico. Serve per rendere tollerabile l'esistenza, per rinviare il suicidio [...]. È un rito magico, uno

scongiuro. Forse all'inferno non si può scrivere». Bando però, per carità, a qualsiasi determinismo psicobiografico. In generale è proprio Gigante (riprendendo un argomento di Hanna Segal) a sostenere che la psicoanalisi si sottrae al «tema della ricerca della verità» che “caratterizza tutta la scienza”; infatti per lei somiglia piuttosto a un’“arte”. Fatto sta che parrebbe «l'unica disciplina interessata non all'oggetto, ma al processo in sé» (e questa in effetti potrebbe essere una buona definizione che isola, fra le discipline del discorso, quella che chiamiamo «letteratura»). Si potrebbe dire, parafrasando quanto recita la costituzione degli Stati Uniti in merito alla «felicità», che non sia tanto questione di una *verità* da conseguire, e da assumere in quanto tale, bensì di

una *ricerca della verità* (questo appunto, secondo Segal, «è il fattore terapeutico»). Sicché non si può dire un... caso, se sulla relazione che legò Manganelli a Ernst Bernhard dal '59 alla morte di quest'ultimo nel '65, scelga di concludere le «riflessioni intorno al “caso clinico”», da lei scritte insieme a un maestro della disciplina come Augusto Romano (e raccolte sempre sul finire del '24 sotto il titolo *Scritture della cura*). Nei diversi scritti da lui dedicati al suo mentore, allievo eretico di Jung, a più riprese Manganelli definisce Bernhard colui che gli «aveva insegnato a mentire»: più cauta (ma ben sapendo come un intero libro di Manganelli sia intitolato *Discorso dell'ombra e dello stemma*) Gigante lo definisce, di nuovo junglianamente, «un alleato dell'ombra».

Al fratello Renzo, in una delle *Lettere familiari*, confessa Manganelli che l'approdo nello studio di questo «anziano tedesco» (consigliatogli dall'amica Vittoria Guerrini, alias Cristina Campo), in via Gregoriana nell'aprile del '59, lo ha fatto scampare a «una durissima crisi: di quelle verticali». Anni prima sempre a lui, che come abbiamo visto ne sapeva qualcosa, aveva esplicitato la matrice radiante di quell'angoscia, la sua nera stella polare: «Mia madre mi ebbe tra le mani indifeso [...], e mi camminò sopra storpiandomi per sempre». È un fatto che solo dopo l'esperienza Bernhard Manganelli riuscirà a venire a capo della sua *muraglia cinese*; all'inizio del '61, in lacrime, annuncia alla compagna Ebe Flamini di aver «scritto un libro»: è *Hilarotragoedia* (anche se Feltrinelli lo pubblicherà solo tre anni dopo, quando il suo autore di anni ne aveva quasi quarantadue). Da quell'*inferno* in terra, comunque, ogni tentativo di fuga era lecito.

Si sorprende Manganelli del fatto che Marco Polo – il quale tante mirabilia riporta dei suoi ventisei anni di viaggio, in Cina e negli altri Orienti visitati – non parli mai della muraglia cinese, quella vera (ma forse quello che avevano iniziato a costruire mille anni prima «era allora un muro abbandonato», e la forma «elegante» che ha oggi è frutto di un restauro successivo al passaggio del viaggiatore veneziano). Non

sorprende noi, invece, se tutte le volte che parla del *Milione* Manganelli insista sul carattere «ambiguo, duplice»: del testo e di chi lo scrisse. Intanto perché, come si sa, non lo scrisse lui. Tornato in patria e catturato dai genovesi nella battaglia di Curzola, nel 1298, finì rinchiuso in una cella dove si trovò compagno un pisano, Rustichello, che ivi languiva da dodici anni: e a lui, «un favoleggiatore» e forse un «manipolatore» se non un «falsario», uno che aveva compilato tante storie cavalleresche, dettò il suo libro. Non solo: il manoscritto originale, che Rustichello redasse in francese, si perse; e così quello che leggiamo è il frutto di una serie di copie, traduzioni, riscritture e interpolazioni: il *Milione* è «un libro perduto da sempre e da sempre con noi». Da questa serie di circostanze irripetibili deriva l'unicità di qualcosa che è «non già una descrizione, un documento, ma una “istoria”, una invenzione veridica ma tutta mentale»: l'Asia di Marco «era un luogo della mente, qualcosa che ha insieme sperimentato e pensato». Quella narrazione, che si voleva tutta genuina (quando per esempio descrive l'«unicorno», a Rustichello che ci s'immagina tutto in fregola, con tutta evidenza sta solo parlando di un rinoceronte: a quei tempi diffuso anche in Asia), prendeva così toni da favola. E infatti da molti non venne creduta vera («forse Polo è sincero, ma meglio sarebbe per lui che fosse un mentitore»). Dunque «cronaca o fola? Entrambe? Niente del tutto?».

A ragione dice Pulce che questo è «uno dei passaggi cruciali della macchina letteraria» che risponde al nome di Manganelli. Anche lui, negli scritti di viaggio dove così spesso ripercorre gli itinerari del *Milione* (da questa produzione oggi molto amata dai lettori – e che annovera in effetti alcuni dei suoi capolavori, come il postumo *Esperimento con l'India* – Manganelli trasse in vita, nel '74, un solo libro: *Cina e altri Orienti*, ripubblicato nel 2013), racconta con straordinaria prensilità dettagli icastici e «verissimi» di luoghi che nelle sue parole, però, ci appaiono perfettamente «fantastici». Come dice di Polo, «non raccontava favole, forse non aveva nemmeno tanta

fantasia. La sua fantasia era il mondo». Più in generale, si chiede Manganelli parlando di Sergio Solmi e dei suoi saggi sul «fantastico» (articolo del '78 pure raccolto in *Marco Polo*), «vi è qualcosa in comune tra il nostro modo di pensare l'Antico Egitto, la fantascienza, l'impossibile conversione di Marco Polo? Forse sì: sono, tutti, documenti che ci sottraggono agli "inferni realistici"; «inferno» giacché il «realistico» non è che un modo estremamente riduttivo, apotropaico di parlare della «realtà»: mentre «la "realtà", a sua volta, è talmente polivalente e protetta da indecifrabili codici, da proporsi come un altrove, la giustificazione mentale e fatale di un viaggio, non un punto d'arrivo» (in *Laboriose inezie* quello stesso anno, parlando dei sonetti del Belli, se ne uscirà con un aforisma da incorniciare: «Sono persuaso che la realtà sia piuttosto irrealistica»).

Tutta la raccolta intitolata nel 2003 *Ufo, e ora Il gatto di casa è un agente d'altri mondi*, è a ben vedere incentrata su questa concezione diciamo dialettica della «realtà». Nel pezzo brevissimo ora collocato in apertura di libro si dice proprio questo, ancorché in tono (come sempre nella corsivistica di Manganelli) in apparenza svagato: è nelle fantasticazioni rubricate sotto il genere della «fantascienza» che si trova «quanto di più onestamente realistico abbia prodotto la nostra macchina per scrivere», «i veri libri che "rispecchiano i tempi"». Più in generale, precisa il Manga non di «credere» nell'esistenza dei dischi volanti, bensì di *volerlo* credere: «Perché sono improbabili, infinitamente allusivi, e soprattutto perché non li ho mai visti». E ricorda come queste credenze nelle «cose che si vedono in cielo» (prima degli Ufo era stata la volta degli angeli, dei santi volanti negli ex voto, eccetera) fossero state spiegate proprio da Jung, nel saggio intitolato *Un mito moderno*, quali «immagini proiettate del nostro mondo più profondo», simboli dell'«esigenza intima di ritrovare il nodo del mondo».

In un articolo dell'86, fra quelli raccolti in *Il vescovo e il ciarlatano*, spiega Manganelli (specificando di farlo a partire «da una lunga esperienza "a parte objecti"») come la psicoanalisi differisca in un punto chiave

«Sono persuaso che la realtà sia piuttosto irrealistica.»

dalla medicina: «L'analisi non guarisce; considera la sofferenza come il segno di un errore nel colloqui con sé» e semmai «sostituisce ad una sofferenza impropria – quella che definiamo "malattia" – una sofferenza propria». Nella nuova edizione di *Il vescovo e il ciarlatano* è importante il recupero, a mo' d'introduzione, di una lunga intervista (o meglio, serie di conversazioni) con Manganelli di Caterina Cardona (una versione assai scorciata si legge in *La penombra mentale*, la raccolta di interviste – alla quale in effetti gioverebbe oggi una bella rinfrescata – pubblicata nel 2001 da Editori Riuniti), dove fra il molto altro dice Manganelli che quello affrontato nel mitico studio di via Gregoriana era «un problema di "spostamento"»: «Bernhard ti spostava la visuale e quindi ti cambiava la tua autobiografia». Se impossibile da conseguire è la «salute» («la pace è la sconfitta», suona devastante la clausola di un'altra conversazione di Manganelli con Lea Vergine), quella che si può incontrare, a una certa altezza dell'erranza che chiamiamo «vita», è appunto «la malattia giusta».

Altrove, sempre in *Il vescovo e il ciarlatano*, dice Manganelli che Bernhard «voleva essere frainteso». Nella bellissima conversazione con suo padre Mario (che di Bernhard era stato discepolo, raccogliendone alla morte il testimone fondando il Centro italiano di psicologia analitica), *Invasioni controllate*, riproposto sempre quest'anno da Ponte alle Grazie (dopo una prima edizione, nel 2007 da Castelvechi, e dopo la scomparsa dello stesso Mario Trevi, nel 2011; nonché dopo aver raccontato suo padre, nel 2023, in *La casa del mago*), il curatore di *Il vescovo e il ciarlatano*, Emanuele Trevi, riporta questa frase oracolare di Manganelli. Al che suo padre replica che si trattava di «una bella proiezione»: era Manganelli stesso, e non Bernhard, a «esigere di essere frainteso». In effetti è lui ad aggiungere, poco dopo, che a «voler essere fraintesa» è piuttosto «la menzogna», cioè il vessillo

sotto la cui insegna aveva scelto, il Manga, di presentarsi al mondo («una strada mia da sempre e da sempre ignota»): perché «una menzogna presa alla lettera è inerte e intollerante come una qualsiasi verità».

È proprio così. *Menzogne prese alla lettera* sono per esempio quelle che era abituato a scrivere Rustichello, «eventi che egli sapeva e dichiarava falsi»: per questo era uno «scrittore rassicurante», cioè privo di qualsiasi interesse. Ben diverso lo statuto del *Milione*; e infatti – dice Manganelli anche del suo autore – «prima di essere totalmente capito, Polo doveva essere frainteso». *Frainteso*, come pensava Mario Trevi, è certo oggi lo stesso Manga: quando lo si legge come un entertainer brillante, superficiale e un po' mattacchione, quando va bene un *trickster* di quelli che tanto piacevano al mentore del suo mentore, Jung. Quando invece praticare quella che lui chiama «menzogna» non equivale certo a dire il contrario della «verità», il che comporterebbe una sua precisa e inequivoca cognizione. Bensì (dice nel saggio su Beckett di *La letteratura come menzogna*) «prendere la propria "verità" per i capelli e trascinarla in una regione in cui il vero non ha alcun privilegio sul falso». Proprio com'era capitato, al di là delle sue intenzioni, a quel bennato viaggiatore veneziano.

Certo in un punto decisivo fraintende il suo mentore, Manganelli. Quando, citando in *Il vescovo e il ciarlatano* una formula di *Mitobiografia* (il libro del '69 che riporta, raccolti dai discepoli, i detti di un Bernhard sintomaticamente renitente alla scrittura), insiste sul fatto che «l'alleato operoso della malattia», cioè secondo lui l'analista, insegna che «da un labirinto si esce solo per trapassare ad altro labirinto». Sovrapponeva così Manganelli, all'itinerario di Bernhard, il suo: è a lui che appartiene «la vocazione dello sradicato, dell'errante, costretto a vivere le

«Mi abbandono alla pace immobile in mezzo alle innumeri strade, la pace che mi viene dal **sapere.**»

proprie tradizioni in travestimenti e invenzioni simboliche e mentali». Non voleva tener conto del punto d'arrivo, dell'«anziano tedesco»: che nel '61 aveva acquistato una casa a Bracciano e vi aveva insediato l'Associazione italiana di psicologia analitica da lui fondata; in uno degli ultimi appunti di *Mitobiografia*, lo stesso Bernhard identificò in questa scelta «la fine della sua esistenza nomade, di beduino, dopo l'espulsione». Non cita Manganelli gli ultimi dei tanti pensieri dedicati da Bernhard al «labirinto», nei quali si capisce che dalla forma «cattiva» del labirinto, quella della *prigione*, si doveva passare a quella salvifica, del *mandala*. Questo il senso «autentico» dell'aforisma che tanto lo colpisce: «Ogni traversata notturna per mare è una via al superamento del labirinto, il cui senso nascosto viene con ciò rischiarato e reso consapevole; dalla *nigredo* alla *albedo* è la via attraverso il labirinto, da labirinto a labirinto!».

Ma non poteva che fraintenderla, questa immagine, Manganelli. Il fatto è che, come scrive nel racconto «Autocoscienza del labirinto» (compreso in un altro libro dell'86 mai ristampato, *Tutti gli errori*), egli non poteva riconoscersi che in quella figura senza soluzioni, senza vie d'uscita: «Mi abbandono alla pace immobile in mezzo alle innumeri strade, la pace che mi viene dal sapere, come da sempre sapevo, che io solamente sono il labirinto». Quella del labirinto, per lui, non è un'*imagery* elegante, un calligramma da stampa di pregio su carta forte. Ha raccontato Giovanna Sandri, anglista e scrittrice a sua volta (in un memoir premesso alle lettere inviatele dal Manga col quale, in quei teterrimi anni Cinquanta, intratteneva un dolorante affair: raccolte da Graziella Pulce in *Costruire ricordi*, Archinto 2003), che nel 1953, durante un viaggio a Londra, fecero incauta visita al «labirinto» appunto, cioè al giardino all'italiana di Hampton Court; e che, lì perdutosi, Manganelli ebbe una vera e propria crisi psicotica: «Rumore di passi accelerati, una voce sempre più alterata. A tratti fruscio del fogliame. Non riuscivo a raggiungerlo. Chi, cosa lo inseguiva? [...] Lo ritrovai la sera in camera mia [...], mi avvicinai. In silenzio gli posi una mano sulla

spalla. Non si voltò. Con un filo di voce mi chiamò *mamma*. [...] Quando realizzò la mia presenza si alzò, e senza dire una parola andò in camera sua».

Altro che entertainer. Manganelli scrive sempre in presenza dei suoi incubi, e a saperlo leggere davvero – al di là degli scudi e degli stemmi che, come quelli del «Grande mentitore» in *La letteratura come menzogna*, ci si rivelano a questo punto le più eloquenti, ironiche preterizioni – quegli incubi si materializzano sulle sue pagine con una *presenza* a tratti intollerabile: messi a nudo come il «cuore» di Baudelaire, il «cuore rivelatore» della favola horror di Edgar Allan Poe, che tanto piaceva pure a lui. Chi lo aveva capito in tempi non sospetti era stato Enrico Filippini. L'instancabile traduttore, e futuro inimitabile giornalista culturale, coltivava allora una vocazione da narratore che provvide poi a nevroticamente inibirsi; prese così parte al secondo convegno del Gruppo 63, a Reggio Emilia nel '64, e fu anche lui invitato a dire la sua da Eugenio Battisti, sulla rivista semiufficiale del Gruppo «marcatrè». Prima di lui aveva parlato appunto Manganelli degli «amici dissidenti» dell'avanguardia (*dissidenti* non solo nei confronti dell'establishment, ma l'uno contro l'altro e anche, possibilmente, ciascuno con sé stesso); Filippini dice invece che «il problema dell'avanguardia è quello di stare sempre bene attenta ad essere proprio nuda»; Battisti lo interrompe dicendo che «è il contrario di quanto dice Manganelli» e allora Filippini risponde: «Non credo che sia il contrario. Manganelli mi sembra proprio bello nudo».

Il Manga *desnudo* è lo scrittore la cui intera opera può essere letta – dice Elena Gigante – «come un caso clinico in prima persona, [...] un documento sotto mentite spoglie, quindi un camuffamento del camuffamento, una menzogna della menzogna». Ossia, come lui stesso definì la conferenza che nel '73 tentò di pronunciare su Jung e la letteratura (a sua volta raccolta in *Il vescovo e il ciarlatano*): «Un documento da allegare a una cartella clinica; sta tra il comizio, il sogno, l'attacco isterico, la visione, una moderata invasione psicotica». *La menzogna della*

menzogna è quella che si riassume nel personaggio indecifrabile di Epimenide il Cretese: come dice sempre *Il vescovo e il ciarlatano*, la menzogna non può che essere «frintesa» se non vuole «tradire la propria natura di parola, di verbo. Sa che la proposizione fondamentale di tutte le proposizioni è quella, “impossibile” degli antichi sofisti: “Crizia cretese afferma che tutti i Cretesi sono dei mentitori”».

«Aveva ragione lui, l'“avventizio” Manganelli, quando ancora tanto tempo gli toccava di passare nelle entragne del labirinto nevrotico», nelle segrete del carcere tetro che era la sua esistenza: «Forse all'inferno non si può scrivere». Non si può scrivere stando *nel labirinto*, in effetti; semmai lo si può fare (e forse non lo si può che fare) *dal labirinto*: a partire da lì. Il suo incubo più plastico e viscerale ha per titolo, non a caso, non «all'inferno» ma *Dall'inferno* (Rizzoli 1985; Adelphi 1998). È proprio così. Dal labirinto si esce solo entrando in un altro labirinto: dall'inferno della vita, nella menzogna della letteratura.

BIBLIOGRAFIA

Giorgio Manganelli, *Il gatto di casa è un agente d'altri mondi. Nei territori del mito moderno*, introduzione di Antonio Castronuovo, indici a cura di Massimiliano Pagani, Graphe.it, Perugia, 2024.

Giorgio Manganelli, *Lettere familiari. Con un testo di Giorgio Vasta*, postfazione di Lietta Manganelli, nottetempo, Milano, 2024.

Giorgio Manganelli, *Marco Polo: il mercante che inventò un mondo*, a cura di Graziella Pulce, Aragno, Torino, 2024.

Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio e letteratura: l'incontro con Ernst Bernhard*, a cura di Emanuele Trevi, con una conversazione di Manganelli con Caterina Cardona, Sellerio, Palermo, 2024.

Augusto Romano e Elena Gigante, *Scritture della cura. Riflessioni intorno al «caso clinico»*, Bollati Boringhieri, Torino, 2024.

Emanuele Trevi e Mario Trevi, *Invasioni controllate*, Ponte alle Grazie, Milano, 2024.

Rose Horowitch

Gli studenti non sanno più leggere

«Internazionale», 7 gennaio 2025

Molti studenti sembrano spaesati di fronte all'idea di leggere più libri ogni semestre. Negli Usa, ma non solo. Analisi, sondaggi, interviste a docenti

Dal 1998 Nicholas Dames insegna Literature Humanities, il corso obbligatorio della Columbia University dedicato ai grandi classici. Ama il suo lavoro, che tuttavia è cambiato. Negli ultimi dieci anni gli studenti hanno cominciato a soffrire la quantità di letture assegnate. Non che prima leggessero tutto quello che gli era dato, ovviamente, ma non si tratta solo di questo. Oggi molti studenti sembrano spaesati di fronte all'idea di leggere più libri ogni semestre. I colleghi di Dames hanno notato lo stesso problema. Molti studenti arrivano all'università, anche università molto selettive e considerate d'élite, senza più la capacità di leggere libri.

Dames non ha saputo spiegarsi il motivo di questo cambiamento fino a quando, nel primo semestre del 2022, una studente del primo anno ha bussato alla sua porta per confidargli quanto avesse trovato difficile rispettare le prime consegne. Non è raro che il corso richieda agli studenti di leggere interi libri, spesso testi lunghi e complessi, nell'arco di una o due settimane. Ma la studente ha raccontato a Dames che al liceo non le era mai stato chiesto di leggere un libro per intero. Aveva affrontato estratti, poesie e articoli di giornale, ma mai un libro dalla prima all'ultima pagina. «Sono rimasto senza parole» ha ammesso Dames. Ma l'aneddoto lo ha aiutato a capire il mutamento che vedeva nei suoi studenti:

il problema non è che non vogliono leggere, ma che non sanno come farlo. Alle scuole medie e superiori **hanno smesso di chiederglielo.**

Nel 1979 Martha Maxwell, un'influente studiosa nel campo dell'alfabetizzazione, scriveva: «Ogni generazione, a un certo punto, scopre che gli studenti non sanno leggere come si vorrebbe o come i professori si aspettano». Dames, che si occupa di storia del romanzo, riconosce che questa lamentela ha una storia lunga. «In parte sono sempre tentato di essere scettico riguardo all'idea che questo fenomeno sia qualcosa di nuovo» ha affermato. Eppure, ha aggiunto «c'è qualcosa che stiamo osservando e che non mi sento di ignorare del tutto».

Vent'anni fa, le sue classi riuscivano senza problemi a condurre discussioni approfondite su *Orgoglio e pregiudizio* una settimana e su *Delitto e castigo* quella successiva. Ora i suoi studenti gli dicono apertamente che il carico di letture è insostenibile. Non è solo il ritmo serrato a metterli in difficoltà, faticano a cogliere i dettagli e allo stesso tempo a seguire l'impianto narrativo.

Non esistono dati completi su questa tendenza, ma la gran parte dei trentatré professori con cui ho parlato ha parlato di esperienze simili. Molti ne hanno discusso durante delle riunioni di facoltà o nelle conversazioni con i colleghi. Anthony

Grafton, storico di Princeton, ha osservato che i suoi studenti arrivano al campus con un vocabolario più limitato e una comprensione della lingua meno sviluppata rispetto al passato. Ci sono sempre studenti che «leggono con intelligenza e facilità, e che scrivono bene,» ha detto, «ma ora sono un'eccezione». Jack Chen, professore di letteratura cinese all'università della Virginia, nota che i suoi studenti tendono a «schermarsi» dalle idee che non capiscono. Hanno meno capacità di perseverare di fronte a un testo impegnativo rispetto al passato. Daniel Shore, direttore del dipartimento di Inglese della Georgetown University, mi ha raccontato che i suoi studenti faticano a concentrarsi perfino su un sonetto.

Non riuscire a leggere una poesia di quattordici versi senza cedere alle distrazioni rimanda a una spiegazione ormai nota dietro al declino delle capacità di lettura: gli smartphone. Gli adolescenti sono costantemente **attratti dai loro dispositivi**, il che compromette la preparazione necessaria per affrontare le sfide accademiche. Una volta arrivati all'università, le distrazioni non fanno che aumentare. «Sono cambiate le aspettative su ciò che merita attenzione» spiega Daniel Willingham, psicologo dell'università della Virginia. «Essere annoiati è diventato innaturale.» Leggere libri, anche per piacere, non regge il confronto con TikTok, Instagram o YouTube. Nel 1976 negli Stati Uniti circa il 40% degli studenti dell'ultimo anno di liceo dichiarava di aver letto almeno sei libri per piacere nell'anno precedente, mentre solo l'11,5% affermava di non averne letto nessuno. Nel 2022 queste percentuali si sono capovolte.

Anche a scuola, però, i ragazzi delle medie e delle superiori hanno sempre **meno occasioni** di confrontarsi con i libri. Da più di vent'anni, iniziative educative come No Child Left Behind e Common Core hanno dato priorità a testi informativi e test standardizzati. In molte scuole i libri sono stati sostituiti da brevi brani informativi, seguiti da domande sull'idea principale dell'autore, riproducendo

il formato dei test di comprensione. Antero Garcia, professore di pedagogia a Stanford e vicepresidente uscente del National Council of Teachers of English, che in passato ha insegnato in una scuola pubblica di Los Angeles, ha spiegato che queste linee guida erano pensate per aiutare gli studenti a sviluppare argomentazioni chiare e capacità di sintesi. Tuttavia, «in questo modo abbiamo sacrificato la capacità dei più giovani di confrontarsi con testi lunghi e articolati».

Mike Szkolka, insegnante e dirigente con quasi vent'anni di esperienza nelle scuole di Boston e New York, ha spiegato che, ormai, gli estratti hanno sostituito i libri completi in tutti i grandi della scuola. «Non esiste un test che possa misurare la capacità di sedersi e leggere Tolstoj» ha osservato. E se una competenza non è facilmente valutabile, insegnanti e dirigenti scolastici hanno pochi incentivi per promuoverla. Carol Jago, esperta di didattica della lettura che lavora con insegnanti in tutti gli Stati Uniti per aiutarli a strutturare i programmi scolastici, ha raccontato che molti le confidano di aver rinunciato a fare lezioni su romanzi che consideravano fondamentali, come *La mia Antonia* o *Grandi speranze*. La pandemia, con il caos che ha generato nei piani di studio e il passaggio alle lezioni on line, ha ulteriormente accelerato l'abbandono delle opere integrali.

Un **sondaggio recente** condotto dall'Ed Week Research Center su circa trecento insegnanti di scuola elementare e media ha rivelato che solo il 17% lavora prevalentemente su testi integrali. Un ulteriore 49% utilizza un mix di opere integrali, antologie ed estratti. Tuttavia, quasi un quarto degli intervistati ha dichiarato che i libri non sono più il fulcro dei loro programmi. Una insegnante di un liceo pubblico dell'Illinois mi ha raccontato che, mentre in passato costruiva le sue lezioni attorno ai libri, oggi si concentra sulle competenze, come la capacità di prendere decisioni. In un modulo sulla leadership, ad esempio, gli studenti leggono alcune sezioni dell'Odissea di Omero, integrate con musica,

articoli e Ted Talk (ha comunque precisato che i suoi studenti leggono almeno due libri a semestre). Un'insegnante di letteratura inglese a Atlanta, invece, ha raccontato che la sua classe, un tempo, affrontava quattordici libri all'anno, mentre ora sono sei o sette.

Le scuole private, che formano la stragrande maggioranza degli studenti delle università d'élite, sembrano aver resistito più a lungo all'abbandono della lettura dei libri per intero. Questo, secondo Dames, ha generato un divario preoccupante nelle competenze di lettura tra le matricole. Anche le scuole private, in ogni caso, stanno cedendo. Al liceo privato che ho frequentato, per esempio, cinque anni fa ho seguito un corso su Jane Austen, eppure ho letto solo uno dei suoi romanzi.

Il problema segnalato da Dames e altri professori non è lo stesso che si riscontra nei Community College (università pubbliche di primo livello) o nelle università meno selettive, dove alcuni studenti arrivano con lacune tali da non riuscire a completare i

corsi. Gli studenti di università d'élite come la Columbia sono in grado di decifrare testi e frasi, ma faticano a mantenere la concentrazione e la motivazione necessarie per affrontare un'opera completa.

Di fronte a questa situazione, molti professori si sentono costretti a ridurre le letture e a rivedere le loro aspettative. Victoria Kahn, che insegna letteratura all'Università della California a Berkeley dal 1997, un tempo assegnava duecento pagine da leggere a settimana. Ora meno della metà: «Non faccio più leggere tutta l'Iliade. Mi limito ad alcuni libri, sperando che qualcuno legga il resto» ha detto. «Non posso chiedere loro di leggere tutta l'opera in tre settimane: so che non lo farebbero.»

Anche Andrew Delbanco, professore di lungo corso di studi americani alla Columbia, ha cambiato il suo programma. Ha sostituito il corso generale di letteratura con un seminario su opere brevi della letteratura statunitense. In passato, il modulo dedicato a Melville includeva *Moby Dick*; ora prevede *Billy Budd*, *Benito Cereno* e *Bartleby lo scrivano*. Ci sono



© Hulton Archive - Getty

anche alcuni vantaggi: «Le opere brevi permettono di soffermarsi meglio sulle sottigliezze del linguaggio» ha spiegato Delbanco, che ha accettato il cambiamento. «Bisogna adattarsi ai tempi» ha concluso. I responsabili del programma di Literature Humanities della Columbia hanno deciso di snellire la lista di letture per quest'anno accademico. Negli ultimi anni, nonostante gli studenti già faticassero a completare i libri assegnati, il corso si è ampliato, includendo opere di autrici e autori non bianchi. Come Delbanco, alcuni professori vedono dei vantaggi in questo cambiamento. Anche gli studenti più preparati, infatti, probabilmente saltavano parte delle letture. Joseph Howley, coordinatore del programma, preferisce sacrificare alcuni classici – *De litto e castigo*, per esempio, è stato eliminato – per consentire una lettura più approfondita di quelli rimasti. Soprattutto, la riduzione darà ai professori più tempo per insegnare agli studenti a leggere come loro si aspettano.

Non è chiaro, tuttavia, se un programma alleggerito basti a risvegliare il piacere della lettura. Secondo alcuni esperti il problema non è la mancanza di capacità, ma un cambiamento di valori. Gli studenti sanno ancora leggere libri, ma scelgono di non farlo. Il futuro lavorativo li preoccupa molto più che in passato. Ogni anno, racconta Howley, molti dichiarano di apprezzare quello che hanno imparato durante il corso, ma di voler conseguire una laurea in un campo più utile alla carriera.

Gli stessi fattori che contribuiscono alla riduzione delle iscrizioni alle università umanistiche spingono gli studenti a dedicare meno tempo alla lettura durante i corsi. Un [sondaggio](#) del 2023 sui laureandi

«Che sia per disabitudine o disinteresse, c'è una generazione di studenti che **legge sempre meno.**»

di Harvard ha rilevato che il tempo dedicato a lavori part time e attività extracurricolari è quasi pari a quello riservato allo studio.

Che sia per disabitudine o disinteresse, c'è una generazione di studenti che legge sempre meno. Forse torneranno a leggere con l'età – gli adulti più anziani sono tra i lettori più assidui – ma i dati non lasciano ben sperare. L'American Time Use Survey rileva che il numero di persone che legge per piacere è calato negli ultimi vent'anni. Alcuni professori raccontano che i loro studenti paragonano la lettura all'ascolto di vinili: una pratica di nicchia, ormai retaggio del passato. La sopravvivenza economica dell'industria editoriale dipende da un pubblico che abbia voglia e capacità di dedicare tempo a testi lunghi. Ma, come chi legge una rivista letteraria può ben capire, in gioco non c'è solo un rispettato settore economico. I libri coltivano una forma di empatia profonda, capace di trasportare il lettore nella mente di qualcuno vissuto secoli prima o in un contesto radicalmente diverso dal proprio. «Oggi l'empatia è spesso legata all'identificazione, alle politiche identitarie» osserva Victoria Kahn, professoressa a Berkeley. «La lettura, invece, è più complessa, e proprio per questo amplia la nostra capacità di capire gli altri.»

(articolo uscito su «The Atlantic», primo ottobre 2024)

«La pandemia, con il caos che ha generato nei piani di studio e il passaggio alle lezioni on line, ha ulteriormente accelerato **l'abbandono delle opere integrali.**»

Anna Lombardi

«Siamo barricati in casa con le mascherine, lì fuori c'è l'apocalisse.»

«la Repubblica», 10 gennaio 2025

Interviste agli scrittori Percival Everett e Stephen Markley a proposito degli incendi che stanno devastando Los Angeles, colpa del cambiamento climatico

«Sono barricato in casa con la mia famiglia. Uno degli incendi che in queste ore sta devastando Los Angeles ha raggiunto anche l'area a nord di Pasadena, la città dove vivo con mia moglie e i miei due figli. Fortunatamente siamo piuttosto lontani dalle fiamme e, almeno per ora, ci sentiamo al sicuro. Ma diversi nostri amici che vivono in altri quartieri sono stati costretti ad evacuare. Alcuni sono venuti a stare con noi proprio stamattina.»

Percival Everett è lo stimato scrittore afroamericano autore di ventiquattro romanzi: compreso quel *Cancellazione*, datato 2001, diventato il film da Oscar *American Fiction*. E il più recente *James*, che gli ha appena fatto vincere il National Book Award e che Steven Spielberg ha opzionato per farne un lungometraggio alla cui sceneggiatura stanno lavorando insieme. Al telefono la sua voce arriva lontana come un sussurro: «L'aria è irrespirabile, impregnata di fumo. Abbiamo tutte le finestre chiuse e siamo dentro con le mascherine, costretti a indossarle notte e giorno. Non è sano, ma in questo momento è molto complicato provare ad allontanarsi, con le evacuazioni in atto. E poi per andare dove? C'è gente che è scappata a sud, per trovare altre fiamme anche lì. Appena il vento fortissimo cambia direzione trasporta le scintille verso altre zone aride, aprendo nuovi fronti. Difficile stabilire dove si è davvero al sicuro.»

Come state?

Siamo tutti molto scossi. In passato ho vissuto in un ranch lontano dalla città, e di grandi incendi ne ho già visti almeno tre. Ma mai nulla del genere. L'intera area metropolitana di Los Angeles è circondata dalle fiamme, anche se a macchia di leopardo. Non sono ancora uscito, perché le autorità invitano chi non è in aree strettamente minacciate a starsene in casa, per lasciare le strade libere a vigili del fuoco e mezzi di soccorso. Sento il rombo degli aerei da casa, le sirene, e sono attaccato ai notiziari. Da queste parti il vento si sta un po' calmando e questo mi fa sperare. Ma so che in molte zone l'atmosfera è apocalittica. A downtown, per dire, è il caos: l'evacuazione sta provocando ingorghi spaventosi, ci sono già saccheggi di case e negozi e la gente è esasperata, dunque molto aggressiva. Molti hanno perso tutto, sono disperati.

Lei insegna alla University of Southern California: com'è la situazione nei campus?

Fortunatamente le lezioni non erano ancora riprese: avremmo dovuto ricominciare lunedì. Dunque molti studenti non erano ancora rientrati e naturalmente gli è già stato chiesto di non rientrare fino a nuovo ordine. Certo, il fuoco è molto vicino al campus dove insegno: non so come finirà. D'altronde, temo che quasi tutto ciò che era previsto a Los Angeles



verrà deragliato: non solo i programmi di scuole e università, ma anche l'attività degli studios, costretti a interrompere la produzione di film e serie tv. Perfino l'annuncio delle nomination agli Oscar è slittato. Chissà come e quando la città riuscirà a riprendersi.

La situazione è difficile, eppure è già scoppiata una dura polemica politica...

Incredibile, ma è così. Invece di preoccuparsi delle condizioni della gente e dei morti che ci sono già stati, Donald Trump e il suo amico Elon Musk stanno già attaccando il governatore della California Gavin Newsom e la sindaca di Los Angeles Karen Bass: accusandoli di non aver calcolato i bisogni d'acqua della città. Evidentemente non perdonano alla California di aver votato per i democratici. Newsom, poi, è considerato uno dei nuovi potenziali leader dei dem e Trump lo considera un suo personale nemico. Già durante la campagna elettorale ha ripetutamente minacciato di tagliare i fondi per i disastri in California. Per fortuna c'è ancora

Biden che ha già stanziato risorse di emergenza. Ma è facile accusare quando non si è ancora in ruoli di responsabilità: se Trump fosse già alla Casa Bianca non parlerebbe così perché sarebbe un disastro che gli toccherebbe gestire. Certo, potrà usare quei fondi come arma di ricatto. Ma voglio pensare che anche i suoi ne sarebbero indignati.

Quelle accuse hanno qualche fondatezza?

Ma figuriamoci. Sono i cambiamenti climatici a causare i disastrosi incendi della California: proprio quelli che Trump nega. La verità è che Los Angeles è una città immensa, una metropoli che riassume in sé tutte le contraddizioni del mondo. Infatti, stanno bruciando le case di tutti: quelle dei ricchi e quelle dei poveri, quelle dei bianchi e quelle degli afroamericani, degli asiatici, dei latini. Insomma, il fuoco arriva per tutti. Quello che sta succedendo qui presto potrebbe accadere altrove. Riguarda tutti.

...

Enrico Franceschini, «*Tutto scritto, la tempesta perfetta creata dall'uomo è solo arrivata prima*», «la Repubblica», 11 gennaio 2025

Stephen Markley, buongiorno. dove si trova in questo momento?

A casa mia, per così dire: nel centro di Los Angeles, vicino a downtown.

E cosa vede dalla finestra?

Un cielo pieno di fumo, un fumo come non avevo mai visto in vita mia.

Vede anche il fuoco?

Sì, in lontananza, verso nord scorgo i margini dell'incendio al di sopra delle colline di Hollywood.

L'aria com'è?

Sono stato poco fa in balcone e c'è un'aria acre, l'odore del fuoco arriva dappertutto. Durante la giornata sono uscito e in giro non si vede molta gente anche per via dell'aria irrespirabile: non a caso, più ti avvicini all'incendio, più si incontrano persone con la mascherina sul volto. Ho provato a fare la mia corsetta quotidiana e ho dovuto smettere quasi subito, perché tira un vento a 160 chilometri orari che impedisce letteralmente di andare avanti: il vento che ha sospinto le fiamme. Intorno a casa mia di solito corrono in tanti, ma in questi giorni non corre più nessuno.

Nelle mille pagine del suo apocalittico romanzo «Diluvio», diventato un best seller mondiale (anche in

«**Stanno bruciando le case di tutti:** quelle dei ricchi e quelle dei poveri, quelle dei bianchi e quelle degli afroamericani, degli asiatici, dei latini.»

Italia, dove lo ha pubblicato qualche mese fa Einaudi Stile Libero), lei lo aveva predetto con una precisione impressionante.

Il mio romanzo si basa su anni di ricerche: per questo ho predetto esattamente quello che sta succedendo. È successo soltanto un po' prima di quanto io stesso immaginassi. Ma non era difficile da immaginare, anzi, era tutto previsto: i gas nocivi inviati dall'uomo nell'atmosfera cambiano sempre di più il clima: una conseguenza è che in California stiamo avendo l'inverno con meno pioggia a memoria d'uomo e la siccità ha contribuito a seccare le foreste, creando la tempesta perfetta quando dalle montagne di Sant'Ana si è alzato un vento più violento del normale. E il risultato è l'incendio peggiore nella storia di Los Angeles.

Colpa del cambiamento climatico prodotto dall'effetto serra, dunque, e proprio oggi è arrivata la notizia che la temperatura media della terra si è alzata di più di 1,5 gradi centigradi...

L'incendio di Los Angeles è una delle conseguenze del clima estremo prodotto dall'uomo. Ci sarà ancora chi lo nega, naturalmente: nei prossimi quattro anni l'America sarà guidata da Donald Trump, da un presidente e da un'amministrazione che minimizzano o negano il cambiamento climatico, e che si apprestano ad aumentare, anziché ridurre, le emissioni di carbonio. Ma anche Trump passerà e intanto ci sono le autorità locali, a cominciare dal governatore democratico della California Gavin Newsom, ci sono gli altri governi della Terra, le organizzazioni internazionali, il G7, l'Onu.

L'incendio di Los Angeles, insomma, è soltanto l'inizio, non la fine della storia?

È un monito per tutti, la prova generale. È, se mi si perdona il termine, il riscaldamento prima della gara. Se non ci danno la sveglia questi segnali d'allarme, cos'altro ci può svegliare? Ciò che sta accadendo a Los Angeles può accadere ovunque. Vogliamo aspettare che brucino tutte le città mondo? Finora i danni

«Nel mio libro non ci sono soltanto i ghiacci che si sciolgono, gli oceani che inondano le terre, le piogge torrenziali degne del diluvio universale, ma anche appunto la faccia opposta del fenomeno: la **siccità** e gli **incendi** incontrollabili, come questo.»

causati dal cambiamento climatico sembrano a molti di noi un problema astratto: vedere un'intera parte di Los Angeles distrutta, tutte quelle case rase al suolo dalle fiamme, dovrebbe dimostrarci quanto il problema è concreto ed urgente.

Lei è nato in Ohio quarantadue anni fa, ma vive da tempo in California. Cosa prova a vedere ridotta così la città in cui abita?

Un grande dolore. Di più, uno shock, come provano tutti, anche coloro che, come me, lo avevano previsto e se lo aspettavano. Fortunatamente la parte centrale della città non è stata toccata dalle fiamme. Ma conosco bene Pacific Palisades, un angolo di paradiso fra Santa Monica e Malibù, ci sono stato tante volte a fare escursioni e passeggiate: è incredibile che sia scomparso, spazzato via come dalla furia di un uragano o di un bombardamento a tappeto.

Cos'altro aveva predetto il suo romanzo riguardo a quanto stiamo vedendo a Los Angeles?

Le ramificazioni dell'incendio non si limitano alle case distrutte. Un altro aspetto è l'industria delle assicurazioni: il mio romanzo prevedeva che, di fronte al clima estremo, non sarebbe stata più un'industria sostenibile. Le agenzie di assicurazioni forse pagheranno i danni di questo rogo, ma faranno ancora polizze per case a rischio di essere divorate dalle fiamme? E se le faranno, quanto costerà assicurarsi contro un simile rischio? Abbiamo già assistito a qualcosa del genere in North Carolina dopo il recente uragano, qui la storia si ripete con l'incendio. La lezione è la stessa.

Los Angeles brucia, come Roma mentre Nerone suonava la cetra.

Con la differenza che, in quel caso, il fuoco sembra sia stato appiccato dall'imperatore romano, in cerca di uno spettacolo per ispirare la sua musica. Stavolta in un certo senso lo ha appiccato l'umanità intera, con i propri errori, ignorando troppo a lungo il pericolo. Se non è clima estremo questo, che cos'è?

La morale è che romanzi e film catastrofisti, incluso il suo, non sono più fantascienza o fantapolitica: basta guardare fuori dalla finestra per vedere la catastrofe?

Purtroppo è proprio così. Mentre parlo al telefono con lei vedo dalla finestra del mio studio il fumo che offusca il cielo di Los Angeles. Qui in California ci aspettavamo il Big One, il grande terremoto, ma avremmo dovuto aspettarci anche questo: la catastrofe fantascientifica è diventata realtà.

Dopo «Diluvio» scriverà un sequel intitolato «Fuoco»?

Ho impiegato dodici anni a scrivere *Diluvio*, non credo che scriverò un altro romanzo sullo stesso tema. Anche perché nel mio libro non ci sono soltanto i ghiacci che si sciolgono, gli oceani che inondano le terre, le piogge torrenziali degne del diluvio universale, ma anche appunto la faccia opposta del fenomeno: la siccità e gli incendi incontrollabili, come questo. Acqua e fuoco, le due forze primordiali da cui miliardi di anni fa nacque il nostro pianeta: non possiamo permettere che adesso le stesse forze lo distruggano.

Arianna Giorgia Bonazzi

Izumi Suzuki, la sad bad girl che arriva dal futuro

«Rivista Studio», 12 gennaio 2025

Esce in Italia *Noia terminale*, primo volume di una trilogia della modella e musa di Nobuyoshi Araki che ha ispirato una generazione di scrittrici giapponesi

Morta suicida all'età di trentasei anni impiccandosi accanto alla figlia addormentata dopo una vita di relazioni violente e abusi di droghe, la modella e attrice di soft-core Izumi Suzuki (classe 1949) non somiglia per niente alle scrittrici contemporanee giapponesi miti e studiose che pure, sulla sua scia, hanno prodotto libri di fantascienza destabilizzanti, conditi di incesti, pedofilia e cannibalismo. No, Izumi Suzuki, che in vita è stata nota più per la sua bellezza e per la storia d'amore travagliata col jazzista Abe Kaoru (si tagliò un alluce per lui), e che come scrittrice è stata riscoperta solo con la ripubblicazione da parte dell'editore Bun'yūsha, conduceva una vita molto più vicina alle atmosfere cupe e stranianti della sua raccolta *Noia terminale* (edito in Italia da add, traduzione di Ozumi Asuka): libro incubatore e anticipatore di tante tendenze del romanzo fantascientifico e fantastico giapponese (e non solo) di oggi, nella terza ondata del femminismo.

Chi ha un po' di familiarità con le autrici giapponesi contemporanee – e non mi riferisco ai feel good: romanzi motivazionali che si svolgono interamente in librerie/cafferterie/raviolerie magiche – ne ritroverà in Izumi Suzuki i temi e le ossessioni: l'assurdità del reiterare strutture sociali superate come la famiglia nucleare, il rifiuto dell'atto sessuale con finalità riproduttive, le storture della socializzazione

in base al genere, l'irrisione della produttività. Non male per un'autrice che scriveva negli anni Settanta, e non lo faceva nemmeno come carriera principale. Passava la maggior parte del tempo in una nebbia farmacologica, a letto coi musicisti, a litigare furiosamente col marito famoso e a farsi scattare foto sexy dal fotografo Araki Nobuyoshi. Suzuki si dedicò alla scrittura soprattutto dopo aver perso il marito, dal quale aveva appena divorziato, per overdose di sedativi (la loro storia è raccontata, per le ire della figlia, nel libro e nell'omonimo film degli anni novanta *Endless Waltz*, di Wakamatsu Koji).

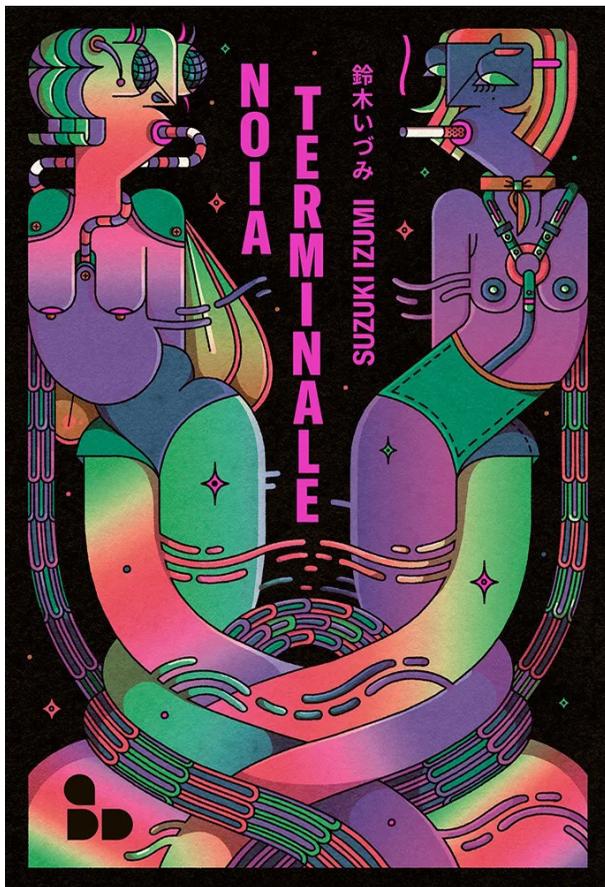
Immaginò, proprio come nel recente *Gli uomini* di Sandra Newman, o in tutta la letteratura di Sayaka Murata, un mondo fatto solo di donne dove gli uomini fossero rinchiusi in ospizi quali esseri deformati e contronatura, e la fecondazione avvenisse solo per via artificiale. Mise a nudo – come oggi Mieko Kawakami – l'assurdità della famiglia tradizionale, trapiantando due genitori e due figli in un pianeta del futuro senza alcun riferimento socioculturale, dove i quattro individui alienati e privi di ogni slancio spontaneo mimano artificialmente vecchi ruoli di genere e ruoli familiari a partire da vecchi libri e vecchi film (gli adolescenti sbattono la porta della cameretta solo perché leggono i tratti tipici della loro età su antichi manuali di psicologia terrestre).

«Forse le anticipazioni più notevoli che troviamo nei racconti di *Noia terminale* non riguardano i temi della narrativa femminista, quanto le precognizioni della grande **rivoluzione tecnologica** del nostro secolo.»

Oltre ai concetti cardine di genere, famiglia e sesso, Izumi Suzuki mette in discussione il tempo cartesiano (sugli altri pianeti scorre in modo discontinuo, con effetti destabilizzanti per la narrazione), il corpo (felicitamente sostituito dagli idol) e – tratto più tipico di molte culture asiatiche – un sistema scolastico fortemente competitivo ed escludente: nel racconto che dà il nome al libro, i giovani sono tutti disoccupati, anoressici, asessuati e privi di motivazione. Forse le anticipazioni più notevoli che troviamo nei

racconti di *Noia terminale* non riguardano in fondo i temi della narrativa femminista, che ciclicamente si ripresentano a ogni decennio; quanto le vere e proprie precognizioni della grande rivoluzione tecnologica del nostro secolo. In «You May Dream», la possibilità dei morti di trasferirsi nei sogni di un'altra persona ricorda in modo inquietante le profezie contenute in *Essere una macchina* o il transumanesimo di Peter Thiel. C'è una descrizione incredibilmente vivida (sebbene ispirata agli schermi televisivi e non a quelli tascabili) dello scrolling e del brain rotting dei ragazzini su TikTok: «Mangiamo uno accanto all'altra fissando lo schermo. Senza qualcosa da guardare, non riusciamo a stare tranquilli». [...] Lo slogan del locale è «video sempre nuovi». In «Picnic notturno», i prodotti narrativi del passato vengono utilizzati dai personaggi in maniera simile all'uso più bieco che oggi si può fare dell'intelligenza artificiale: non per velocizzare processi lavorativi, ma affinché ci sostituiscano in maniera acritica nei processi di pensiero.

Spesso, la letteratura sci-fi datata, per quanto sempre attuale nella critica sociale e politica, non ha saputo intercettare la vera direzione del progresso futuro: automobili volanti, anziché comunicazioni istantanee, colonizzazione di altri pianeti, più che trasferimento dei cervelli su un dispositivo. Invece questa *sad bad girl*, che mentre viveva sembrava intenta a fare tutt'altro, ha finito per prevedere quasi tutto quanto, in una sorta di *Black Mirror* femminista che racchiude al suo cuore non solo una visione del mondo, ma un tipo umano che dopo la morte di Suzuki ha finito per affermarsi definitivamente come categoria esistenziale: la figura della ragazza annoiata che ha bisogno di ricorrere a metodi estremi per provare una qualche emozione.



Luca Starita

Stereotipi artificiali

«Il Tascabile», 13 gennaio 2025

«Le donne sono emotive», «gli uomini sono aggressivi»
e altre banalità della più importante narratrice del
nostro tempo: l'intelligenza artificiale

Come accade per ogni nuova tecnologia la prima reazione è quella del timore. Avere paura delle innovazioni tecnologiche ci fa illudere di avere il controllo della nostra vita. Se abbiamo paura di qualcosa e ci mettiamo in stato di allerta, pensiamo di avere in qualche modo un'alternativa: allarmarci significa, nell'azione, arginare, trovare una soluzione, sopravvivere. Ma l'abbiamo constatato con internet e tutte le invenzioni relative: la tecnologia è inarrestabile. L'intelligenza artificiale (Ai, Artificial Intelligence) si sta rapidamente infiltrando in ogni aspetto della società: dalla determinazione di chi assumere o licenziare alla possibilità di concedere o meno un prestito fino alla quantificazione del tempo che un individuo deve trascorrere in prigione, decisioni che tradizionalmente venivano prese dagli esseri umani sono ora eseguite rapidamente da algoritmi (D.K. Citron e F. Pasquale, *The Scored Society: Due Process for Automated Predictions*, Washington Law Review, 2014; C. O'Neil, *Weapons of Math Destruction*, Crown Pub, 2016).

Per quanto mi riguarda, non sono né dalla parte del timore, della sfiducia e della rabbia, né dell'interesse, della fiducia e del sollievo.

L'esperimento che ho fatto è stato chiedere all'Ai di scrivere alcune storie. Senza soffermarsi sullo stile dei racconti, che dal punto di vista narrativo

risultano decisamente imbarazzanti, l'intento è stato di analizzare come vengono rappresentate le persone, qual è l'elemento minimo, quello più piccolo, da cui partono queste tecnologie per descrivere il reale. E ho deciso di soffermarmi sulla scrittura. L'Ai è lo specchio di un linguaggio utilizzato e, in base alle ricorrenze, adopera le espressioni impiegate più frequentemente dai parlanti e scriventi di una lingua. Anche per le Ai che generano immagini, sappiamo di certo che se poniamo una richiesta semplicissima come «mostrami un uomo», questo sarà muscoloso, bianco, bello secondo canoni estetici ormai consolidati, giovane e senza disabilità.

Per l'Ai gli stereotipi sono «credenze o aspettative generalizzate riguardo a un gruppo di persone che si basano su caratteristiche percepite o reali, spesso semplificate e non necessariamente accurate. Gli stereotipi possono riguardare aspetti come etnia, genere, età, religione, professione, orientamento sessuale, stato sociale, e altre categorie sociali».

Nel dettaglio, le caratteristiche degli stereotipi sono:

- Generalizzazione: gli stereotipi applicano caratteristiche specifiche a un intero gruppo di persone, ignorando le differenze individuali;
- Semplificazione: riducono le complessità e le sfumature di un gruppo a poche caratteristiche, spesso basate su pregiudizi o percezioni parziali;

«Sebbene l’Ai evidenzi come sia sbagliato ridurre gli individui, combinazioni uniche di tratti, qualità ed esperienze, a modelli, quelle che vengono proposte sono **immagini stereotipate e problematiche.**»

- Permanenza: gli stereotipi tendono a persistere nel tempo, anche quando sono contraddetti da nuove informazioni o esperienze;
- Automaticità: gli stereotipi possono essere attivati automaticamente nel pensiero di una persona senza un ragionamento cosciente (bias).

Gli stereotipi vengono poi catalogati in stereotipi di genere («le donne sono emotive» o «gli uomini sono aggressivi»), etnici («gli asiatici sono bravi in matematica» o «gli italiani gesticolano molto quando parlano»), professionali («i medici sono tutti ricchi» o «gli artisti sono bohémien e disorganizzati») e di età («gli anziani sono tecnologicamente incompetenti» o «i giovani sono irrispettosi»).

Tra gli effetti che l’Ai indica ci sono la discriminazione, ovvero gli stereotipi possono portare a trattamenti ingiusti e discriminatori nei confronti di individui appartenenti a un determinato gruppo, il pregiudizio, ovvero alimentano opinioni preconcette che influenzano negativamente le relazioni interpersonali e sociali, l’autostereotipizzazione, per cui le persone appartenenti a gruppi soggetti a stereotipi possono interiorizzare queste credenze, influenzando negativamente la loro autostima e comportamento, e la riduzione delle opportunità, per cui gli stereotipi possono limitare le opportunità educative, lavorative e sociali delle persone, creando barriere artificiali basate su aspettative irrealistiche.

Più in particolare, gli stereotipi di genere sono credenze o aspettative generalizzate riguardo a comportamenti, caratteristiche, ruoli e attributi appropriati per uomini e donne nella società. Questi stereotipi sono radicati in norme e tradizioni culturali, e spesso perpetuano visioni limitate e rigide dei generi. Tra le caratteristiche, oltre alla già citata

generalizzazione e semplificazione, viene indicata anche la binarizzazione, per cui si tende a vedere il genere in termini binari (maschile e femminile), escludendo o marginalizzando le identità non binarie e di genere fluido. Tra gli effetti di questa tipologia di stereotipi troviamo la limitazione delle opportunità educative, professionali e personali di individui, impedendo loro di perseguire i propri interessi e talenti autentici, la discriminazione e la disuguaglianza nei contesti lavorativi, educativi e sociali, la pressione sociale per conformarsi alle aspettative di genere, portando a stress, bassa autostima e problemi di salute mentale, e la mancanza di modelli di ruolo diversificati nei media e nelle posizioni di potere.

Chiedere quali sono le caratteristiche di una donna o di un uomo, però, comporta già una prima difficoltà. Sebbene l’Ai evidenzi come sia sbagliato ridurre gli individui, combinazioni uniche di tratti, qualità ed esperienze, a modelli, quelle che vengono proposte sono immagini stereotipate e problematiche. Tra le caratteristiche della donna, per esempio, viene proposta una «grande forza, sia fisica che emotiva», mentre tra quelle dell’uomo solo «forza fisica», inoltre tra quelle femminili compaiono l’empatia, l’intelligenza, la sensibilità, la generosità e la compassione, mentre tra quelle maschili la risolutezza, il coraggio, l’autonomia, la razionalità, la leadership e la competitività. Ancora più problematiche sono le caratteristiche legate alla maternità come l’amore incondizionato, la preoccupazione e l’attenzione, il sacrificio personale, la gentilezza e la compassione, e alla paternità, come la protezione e la sicurezza, la guida e il sostegno, il modello di ruolo, gli insegnamenti pratici, la determinazione e la perseveranza.

Se superiamo il piano informativo ed entriamo nel piano narrativo, ci rendiamo conto che tutte le premesse relative all'attenzione da avere nell'utilizzo di queste categorie e caratteristiche così rigide vengono automaticamente meno. Infatti, se si chiede all'AI di elaborare dei racconti con certe specifiche, questa proporrà con estrema sicurezza tutti quegli stereotipi che aveva in un primo momento condannato. Alla richiesta di scrivere un racconto con protagonista «una persona che lavora in cantiere», l'AI proporrà «Luca, un muratore dalla forte stazza e dalle mani callose». Un uomo, quindi, che alla fine della storia «continua a lavorare al cantiere con rinnovato zelo, consapevole del suo ruolo nel preservare il passato e costruire il futuro. E mentre martella e posa mattoni, sa che ogni casa che costruisce porta con sé un pezzo della storia della città». Nel racconto con protagonista «un insegnante», quindi con un articolo indeterminativo volutamente maschile, l'AI propone «le lezioni di vita della professoressa Rossi», «una donna dalla chioma di

capelli ricci e dal sorriso luminoso, condivide le sue lezioni di vita con i suoi giovani studenti». Inoltre, «la signora Rossi non è solo una insegnante, ma una guida amorevole».

Qualsiasi tipo di ricerca, però, non può basarsi su un unico risultato per ogni input proposto, potrebbe essere una coincidenza che l'AI proponga in automatico un uomo nelle vesti di un operaio e una donna in quelle di insegnante. Per questo, ho modificato il comando e ho richiesto «tre storie ambientate in ospedale»: nel primo racconto, *Luce nella notte*, Chiara è «un'infermiera dal cuore generoso, si trovava al lavoro nel reparto di terapia intensiva neonatale. Con amore e dedizione, vegliava sui piccoli pazienti prematuri»; nel secondo, *Lotta e speranza*, Marco è «un giovane medico dallo spirito combattivo, combatteva una battaglia contro il cancro al fianco dei suoi pazienti. Ogni giorno, li affrontava con coraggio e compassione, offrendo loro non solo cure mediche, ma anche sostegno emotivo e speranza»; nel terzo, *La nascita di un miracolo*, Elena



è «una levatrice con un sorriso luminoso, assisteva le donne nel momento più gioioso e intenso delle loro vite: il parto». In questo caso è utile soffermarsi su più di un singolo aspetto: le due donne Chiara e Elena ricoprono ruoli lavorativi inferiori (infermiera e levatrice) rispetto a Marco (medico) e lavorano in reparti che prevedono cura e sensibilità, mentre Marco nel reparto oncologico, che prevede lotta e coraggio.

Nelle «tre brevi storie di persone che lavorano in una grande azienda», questo schema sembra ripetersi: nel primo racconto, *Il ceo visionario*, Marco «era il ceo di una grande azienda, un leader visionario con una passione per l'innovazione e il progresso»; nel secondo, *Il dipendente devoto* – usato al maschile –, Laura «era un dipendente devoto di una grande azienda»; e nel terzo, *Il manager empatico*, Sofia «era un manager empatico di una grande azienda, una leader compassionevole e attenta alle esigenze dei suoi dipendenti.»

Anche quando la tipologia del racconto cambia, spostandosi quindi dall'argomento «lavoro» a quello dell'«affetto», l'Ai sembra comunque proporre nuovamente stereotipi. Alla richiesta di scrivere un breve racconto d'amore, l'Ai elabora una storia con protagonisti Marco e Elena. Alla rettifica che prevede di scrivere tre brevi racconti con protagonisti innamorati, l'Ai propone coppie composte da Luca e Giulia, Marco e Elena e Francesco e Clara. Complicando ancora di più la richiesta, quindi chiedendo di scrivere dieci brevi racconti con protagonisti innamorati, l'Ai propone coppie formate da Maria e Luca, Emma e Alessandro, Marco e Chiara, Laura e Luca, Anna e Giulio, Carlo e Lucia, Sara e Matteo, Luca e Francesca, Elisa e Pietro, Giulia e Tommaso. Su dieci coppie, nessuna coppia omosessuale. Spostandoci su un altro piano ancora, quello della famiglia, e chiedendo che cos'è una famiglia, l'Ai risponde: «La famiglia è un'unità sociale fondamentale che assume diverse forme e significati a seconda delle culture, delle epoche storiche e delle prospettive individuali», e più nel dettaglio: «Tradizionalmente,

la famiglia è definita come un gruppo di persone legate da legami di sangue, matrimonio o adozione, che vivono insieme e si prendono cura l'una dell'altra. Questa definizione include: il nucleo familiare, composto solitamente da genitori e figli, e la famiglia estesa che include nonni, zii, zie, cugini e altri parenti».

E ancora «la struttura e il ruolo della famiglia variano ampiamente in base al contesto culturale e sociale»:

- Famiglie patriarcali e matriarcali: in alcune culture, la famiglia è centrata su una figura maschile dominante (patriarcato), mentre in altre è centrata su una figura femminile dominante (matriarcato);
- Famiglie nucleari e allargate: le famiglie nucleari (genitori e figli) sono comuni nelle società occidentali, mentre le famiglie allargate (incluso più generazioni) sono più comuni in molte culture tradizionali;
- Famiglie monogame e poligame: in alcune culture, la poligamia è praticata, mentre in altre prevale la monogamia.

Tra le evoluzioni moderne si indicano famiglie monoparentali, composte da un solo genitore con figli, famiglie ricostituite, formate da coniugi che hanno figli da precedenti relazioni, famiglie senza figli, coppie che scelgono di non avere figli, famiglie omogenitoriali, coppie dello stesso sesso con figli, sia biologici che adottati, e famiglie di fatto, coppie non sposate ma conviventi, con o senza figli.

Nonostante questo apparente progressismo, quando si chiede all'Ai di scrivere una storia che racconti la giornata tipo di una famiglia, questo è il risultato:

Titolo: *Una giornata nella vita della famiglia Rossi*

La famiglia Rossi si sveglia all'alba con il suono del cucù che canta nella cucina di casa. Marco e Sara, i genitori, si alzano dal letto e si preparano per la giornata che li attende, mentre i loro due figli, Luca e Sofia, sbadigliano sonnolenti nelle loro camere. La giornata inizia con il profumo del caffè

che riempie la cucina mentre Marco prepara la colazione per la famiglia. Le risate e le conversazioni allegre riempiono la stanza mentre tutti si siedono intorno al tavolo per condividere il primo pasto della giornata.

Dopo la colazione, Marco parte per il lavoro mentre Sara si prepara per portare Luca e Sofia a scuola. Mentre camminano lungo la strada verso la scuola, parlano dei progetti della giornata e delle cose che stanno aspettando con impazienza.

Dopo aver lasciato i bambini a scuola, Sara si dirige al supermercato per fare la spesa per la settimana. Mentre passeggia tra gli scaffali, controlla la lista della spesa e cerca di ricordarsi di tutto ciò di cui la famiglia ha bisogno.

Nel frattempo, Marco è immerso nel lavoro al suo ufficio, affrontando riunioni, telefonate e scadenze. Nonostante le sfide della giornata lavorativa, non vede l'ora di tornare a casa e trascorrere del tempo con la sua amata famiglia.

Nel pomeriggio, dopo aver finito la spesa, Sara torna a casa e prepara il pranzo per la famiglia. Mentre mangiano insieme, raccontano le loro avventure della giornata e ridono delle piccole cose che hanno reso speciale quel giorno. Dopo pranzo, Luca e Sofia fanno i compiti mentre Marco e Sara si occupano delle faccende domestiche e preparano la cena per la serata. Mentre la sera si avvicina, la famiglia si rilassa insieme, guardando un film o leggendo libri nella calda luce delle lampade.

Prima di andare a letto, Marco e Sara leggono una storia ai loro figli, accarezzando le loro teste e dicendo loro quanto li amano. Con un bacio sulla fronte, i bambini si addormentano felici e soddisfatti, pronti per affrontare un'altra giornata insieme alla loro meravigliosa famiglia Rossi.

È del 2024 uno studio dell'Unesco sull'AI e la tendenza a costruire narrazioni stereotipate; per esempio è stata constatata la tendenza ad assegnare lavori più diversificati e di alto status agli uomini, come ingegnere, insegnante e medico, mentre frequentemente si relegavano le donne a ruoli tradizionalmente sottovalutati o socialmente stigmatizzati, come domestica, cuoca e prostituta. Le storie generate dall'AI su ragazzi e uomini erano dominate dalle parole «tesoro», «boschi», «mare», «avventuroso», «deciso» e «trovato», mentre le storie sulle donne facevano uso più frequente delle parole «giardino», «amore», «sentiva», «gentile», «capelli» e «marito». Le donne venivano anche descritte come impegnate in ruoli domestici quattro volte più spesso rispetto agli uomini nei contenuti. Oppure si riscontrava la tendenza a produrre contenuti negativi su persone gay e particolari gruppi etnici. Per esempio agli uomini britannici venivano assegnate occupazioni varie, come autista, medico, impiegato di banca e insegnante. I neri, invece, venivano più probabilmente assegnati alle occupazioni di giardiniere e guardia di sicurezza. Il 20% dei testi sulle donne zulu assegnava loro ruoli come domestiche, cuoche e governanti. Lo studio si conclude con una raccomandazione dell'Unesco da implementare urgentemente. La disparità di genere tra gli autori che pubblicano nel campo dell'AI è anche evidente. Gli studi hanno rilevato che solo il 18% degli autori nelle principali conferenze sull'AI sono donne e più dell'80% dei professori di AI sono uomini. Se i sistemi non sono sviluppati da team diversificati, sarà meno probabile che soddisfino le esigenze di utenti diversi o che proteggano i loro diritti umani. Se concepiamo l'AI come lo specchio della società in cui viviamo, di sicuro ha il merito di far vedere quanto essa sia stereotipata e quanto lavoro c'è ancora da fare.

«Se si chiede all'AI di elaborare dei racconti con certe specifiche, questa proporrà con estrema sicurezza tutti quegli stereotipi che aveva in un primo momento condannato.»

Cristina Taglietti

Martin Pollack: tutto il Novecento nel suo passato

«Corriere della Sera», 18 gennaio 2025



Martin Pollack, giornalista e scrittore austriaco, scomparso ieri a ottant'anni, ha osservato dal basso, da una dolorosa prospettiva personale, la grande Storia, quella tragica che ha divorato il Novecento. Nato il 23 maggio 1944 a Bad Hall, era figlio illegittimo di Gerhard Bast, un comandante delle Ss responsabile della deportazione nei campi di sterminio di molti civili, trovato morto nel 1947 in un bunker, ucciso dall'uomo che lo stava aiutando a fuggire mentre tentava di attraversare il confine dall'Italia verso Innsbruck. Pollack aveva quattordici anni quando, alla fine degli anni Cinquanta, la madre gli rivelò chi era suo padre. Ne rifiutò il cognome, assunse quello del patrigno, il grafico e pittore Hans Pollack, ma soltanto tempo dopo, a sessant'anni, sentì di raccontare, con mano ferma e sguardo lucido, quelle dolorose radici nel bellissimo *Il morto nel bunker*, pubblicato nel 2008 da Bollati Boringhieri, poi da Keller che ha in catalogo anche gli altri suoi titoli. Il libro è al tempo stesso un'inchiesta sulla storia del padre, sulle origini del nazismo austriaco, ma anche un'immersione nelle oscurità del Male assoluto e nelle ferite non rimarginate della Storia.

Una drammatica vicenda familiare è al centro anche di *Assassino del padre* (Bollati Boringhieri), quella del fotografo ebreo Philipp Halsman, ritrattista di personaggi come Albert Einstein, Marilyn Monroe, Frank Sinatra, che nel 1928 venne ingiustamente accusato di parricidio quando, durante un'escursione nel Tirolo, il padre precipitò in un dirupo. Vittima di una congiura antisemita, Halsman venne condannato a quattro anni di carcere e ne scontò soltanto due grazie all'intervento di amici intellettuali come Thomas

Mann, Albert Einstein, Erich Fromm, Sigmund Freud, che ne fecero un nuovo caso Dreyfus.

Martin Pollack è stato traduttore dal polacco (sue le versioni in tedesco delle opere di Ryszard Kapuściński), corrispondente di «Der Spiegel» da Vienna e Varsavia, grande viaggiatore, autore di saggi, romanzi storici, reportage. Narrazioni ibride e dalla scrittura raffinata come *Topografia della memoria* che mescola testi, fotografie, luoghi, lingue, ricordi, ricreando una nuova mappa dell'Europa centrale. Per contribuire a costruire una memoria realmente condivisa Pollack ha raccontato in *Paesaggi contaminati* quelle terre apparentemente idilliache, in realtà avvelenate dalle migliaia di vittime senza nome – ebrei, rom, anticomunisti, partigiani – sepolte segretamente e consegnate all'oblio: luoghi come Rechnitz nel Burgenland austriaco, Kočevski rog in Slovenia, Kurapaty vicino a Minsk. Con Claudio Magris, che aveva conosciuto in un caffè di Vienna e di cui era amico, Pollack aveva viaggiato spesso nei vari angoli di quella che lo scrittore triestino ha definito la «Mitteleuropa indefinibile e dai molti nomi», abitata da «tedeschi e austrotedeschi, ebrei di tutte le nazionalità e lingue, sloveni, croati, serbi, cechi, slovacchi e cecoslovacchi».

In *L'imperatore d'America* aveva inseguito e raccontato le storie dei migranti di origine ebraica che tra il 1880 e il 1910 si erano lasciati alle spalle la loro terra, la Galizia asburgica, per approdare negli Stati Uniti cercando una vita migliore e trovando spesso violenza, repressione, antisemitismo, sfruttamento. Dolori antichi che l'attualità continua a riproporre ad altri popoli, in altri luoghi.

Alberto Casadei

Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo

«Le parole e le cose²», 20 gennaio 2025

Ancora sulla categoria dei sistemi narrativi aperti, suggerita da Davide Orecchio, nella nostra narrativa contemporanea. Approfondimenti ed esempi

In un suo recente intervento sull'«Indice dei libri del mese» [ripreso in questo numero di «retabloid»], Davide Orecchio ha suggerito la categoria dei «sistemi narrativi aperti» per indicare quei testi che assorbono materiale documentario esterno, spesso autentiche fonti di archivio o foto ecc., e lo integrano o lo commentano, sino a metabolizzarlo: l'esempio prioritario è quello delle opere di Sebald, ma si possono citare molti altri casi (per esempio, in Italia, quello di Filippo Tuena), per arrivare a varie opere dello stesso Orecchio, a cominciare dalle biografie con tanto di accertamenti e note critiche proposte in *Città distrutte* (Gaffi 2012, poi il Saggiatore 2018). Scrive Orecchio: «Le autrici e gli autori che praticano questa letteratura documentale si misurano spesso con la storia ma frequentano poco il romanzo storico tradizionale perché più portati (o costretti) a sperimentare architetture complesse che assumono, a volte, connotati barocchi. Domina il pastiche, la collazione, il coro. E l'autore, *primus inter pares*, governa il tutto».

Ora, il problema della rappresentazione «realistica» di vicende storiche, o presentate come tali, è diventato sempre più evidente già nella fase del modernismo primonovecentesco, e poi di quelle che si sono succedute, definibili con varie sfumature (tardo/post/ipermmoderniste ecc.), segnate o da

un *primum* legato alla costruzione di una macchina narrativa coerente e chiusa, o da un bisogno di «ritorno alla realtà», che è sembrato forte per esempio dopo l'attentato dell'11 settembre 2001, oppure dopo vari tipi di esperienze belliche, rivoluzionarie, economico-sociali (Occupy Wall Street...), ecologiste (Fridays for future...) ecc. La soluzione del romanzo medio del Ventunesimo secolo è stata quella di inserire questi temi o altri, in particolare i diritti delle minoranze, in compagini esemplari, ossia all'interno di vicende che rappresentassero con uno sviluppo plausibile e in genere di non vasta portata qualche aspetto di questo spirito del tempo: si espongono così convinzioni che possono rassicurare il lettore o la lettrice che cerca nei romanzi non evasione (come pure si continua a fare in abbondanza) bensì stimoli alla riflessione e, semmai, conferme delle proprie idee pregiudiziali¹. Ciò, evidentemente, non conduce a un effettivo «realismo» ma a un'esternazione di ideologie più o meno meditate. Ma quali possono essere invece i mezzi per superare la patina di questo pseudorealismo, e più in generale ha ancora senso mantenere una categoria così sfuggente e variabile nel tempo?². Se prendiamo, come campione significativo, alcune opere italiane «realistiche» editate nel Duemila e considerate di notevole qualità, si nota in effetti una ricerca di

«La svolta di internet ha creato una possibilità enorme di conoscenza e connessione di dati mediati, di autofinzioni da social, di immagini in presa diretta, includendo nel vero anche il falso.»

espedienti vari per evitare il ricorso a una trama lineare e «ben costruita», come la si ritrova in opere medie inseribili in specifici generi. Si va dai tratti di non-fiction uniti a quelli di una storia familiare tragicomica in *L'abusivo* di Antonio Franchini (2001), all'apoteosi dell'autofiction in *Troppi paradisi* di Walter Siti (2006), al montaggio di mail per ottenere una temporalità irregolare in *Piove all'insù* di Luca Rastello (2006), alle già citate biografie ricostruite con metodi «filologici» in *Le città distrutte* di Davide Orecchio (2012), al romanzo familiare con focalizzazioni e voci continuamente variate in *La gemella H* di Giorgio Falco (2014), al racconto di un narratore-protagonista intra/omodiegetico, che è anche saggista e studioso e quindi alterna pagine di narrazione ad altre di saggio, in *Lo stradone* di Francesco Pecoraro (2019)³. Queste opere mostrano in genere un rapporto chiaro con modelli narrativi della grande tradizione, ma quasi sempre sono poi molto libere nel «rinclaro» di determinati tratti, per esempio quello dell'iperprecisione nella ricostruzione di dettagli, destinati magari a rivelarsi fittizi. Può aver agito trasversalmente il magistero di Don DeLillo, mentre in contemporanea hanno cominciato a imporsi, sul mercato internazionale autori consonanti con quelli citati, ma spesso dotati di un sostegno editorial-pubblicitario molto più ampio: si possono citare, ancora a titolo esemplificativo, Cercas, Houellebecq, Carrère, Vollmann e molti altri⁴. Si tratta di constatazioni piuttosto evidenti. Se però adesso ci ponessimo la domanda «in che senso queste opere, nell'attuale contesto socioculturale, sono da considerare "più realistiche" rispetto a *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta (2008), o *La mischia* di Valentina Maini (2020), o *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi (2021) ecc.?»», ossia opere che introducono

nella loro compagine aspetti onirico-ossessivi o squisitamente weird⁵, avremmo parecchie difficoltà a rispondere. Non si tratta solo dell'allargamento progressivo degli aspetti della mimesis dopo la svolta tra Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, evidenziata già da Auerbach nel finale del suo capolavoro, quando intuisce già l'atomizzazione della temporalità in Virginia Woolf. Ancor più è importante rilevare una nuova e diffusa modalità di percezione del reale che ha ormai introiettato la convivenza dello standard (la vita quotidiana definita da parametri decisi dai vari centri di potere ed economici) e del fuori-standard, che comprende le nuove categorie dell'«irregolare» (con componenti buffe, comiche, grottesche, aggressive, orrende...), e anche la nuova condizione determinata dall'enorme allargamento delle «possibilità di esperienza» grazie al web e al cloud⁶.

Su questo, occorre un piccolo approfondimento. Quando si è parlato di fine dell'esperienza, di mancanza di traumi o di altri aspetti che, specie a fine Novecento, sono sembrati prevalere in molti ambiti narrativi, non si è tenuto conto del fatto che la componente biologico-cognitiva è stata intersecata, nell'antropologia, dalla capacità di apprendere attraverso mediazioni, sia di strumenti esterni, sia di procedure interiori, a volte combinate (come nella lettoscrittura), ma in ogni caso queste mediazioni non diminuivano bensì aumentavano la capacità di interazione con il mondo esterno, esperibile anche tramite la mediazione in particolare delle opere scritte. La svolta di internet ha creato una possibilità enorme di conoscenza e connessione di dati mediati, di autofinzioni da social, di immagini in presa diretta, includendo peraltro nel «vero» anche il «falso», o meglio, per evitare termini che creano

varie ambiguità, nel «non rielaborato» il «manipolato», con vari intenti (abbellimento o implementazione, però pure stravolgimento e mistificazione). In questo contesto, del tutto antifilologico e però ricchissimo di «esperienze», si forma ormai gran parte della cultura dei giovani millennial, che non sanno meno ma più dei loro genitori o predecessori, tuttavia in modi irregolari e a volte casuali, spesso accettando, come forme di metaracconto, le narrazioni fantasy anziché quelle «realistiche» consuete, che semmai trovano ancora grande successo nelle fasce dei lettori e delle lettrici over 40. Il problema è quello di proporre opere che si inseriscano in questo campo di forze accettando che un attrattore stilistico che possa far leggere il reale contemporaneo in una forma adeguata dipende adesso non solo dall'elaborazione della pagina scritta, bensì dalla sua capacità di evocare-includere-tradurre le icone che la rete ci presenta come «pezzi di vite effettive», ma intrinsecamente mediate e senza alcun ordine pre-costituito, ovvero in un cloud onnicomprensivo e di continuo modificato⁷.

Opere narrative come quelle che abbiamo sopra indicato rispondono all'esigenza posta in rilievo da Orecchio, quella appunto dell'apertura-riappropriazione, ma non di una realtà stabile e delimitata, bensì di una metarealtà in incessante metamorfosi, in cui l'accaduto e l'immaginato si confondono, autentico e fittizio si scambiano i posti, eppure le esigenze profonde della biologia umana restano invariate, così come si possono riproporre in nuovi modi le finalità ultime delle narrazioni dalla nascita del novel in poi. In questa prospettiva, potremmo anche evidenziare elaborazioni che tendono a una chiusura compositivo-stilistica, e quindi controllano, con strumenti spesso ancora riconoscibili sulla base di una trafila «tradizionale», l'esito previsto (è il caso dei testi citati qui nella prima serie), ed elaborazioni weird che non solo stravolgono i cardini del racconto lineare del «quotidiano», ma lasciano poi forti dubbi sul loro corretto codice interpretativo, facendo quindi supporre che resti molto di ignoto e di non compiuto nel

nostro rapporto con il mondo interiore ed esterno, come nella seconda serie sopra indicata: e gli esempi si potrebbero moltiplicare. Si tratta però in entrambi i casi di elaborazioni su *idee di realtà*, secondo prospettive ristrette o allargate ma comunque dissonanti. In altri termini, è proprio la componente di estraneità rispetto ai vari standard a essere distintiva rispetto, per esempio, a operazioni di ideologia a bassa tensione (le medie pseudorealistiche sopra indicate) o ad alta tensione (le opere fantasy che impongono un pieno inserimento nel loro mondo possibile, chiuso e interpretabile solo dall'interno).

Secondo uno dei procedimenti più efficaci a livello «attenzionale», quello delle variazioni finalizzate rispetto a un pattern noto, è insomma possibile lavorare su nuove narrazioni ibride sin dal loro costituirsi, al di là del quantitativo di materiali eteroclitici che esibiscono. Si potrebbe sostenere che il realismo non è più legato al rispetto della verosimiglianza, bensì alla capacità di indagare aspetti non standard del vivere umano. L'incongruenza che si crea nell'accostamento di frammenti eterogenei nella non-fiction di Franchini produce un effetto di scompenso tanto quanto gli eccessi gnostici di Siti o le elucubrazioni da saggio sconclusionato e puntiglioso di Pecoraro. E tuttavia, questi sono solo aspetti dell'attuale *stilizzazione* in senso ampio⁸ per rendere scrivibile tutta la realtà di cui siamo a conoscenza, così come lo sono la favola su parole e violenza indotta di Vasta o il resoconto di stati ossessivi quasi da nouveau nouveau roman di Mozzi o la costruzione di eventi indefinibili quanto a statuto di realtà, alla Lynch, come nel testo di Maini. L'insieme di queste gradazioni di realismo si oppone, nel campo attuale, alle perpetuazioni degli schemi narrativi medi, come in gran parte della letteratura di genere, o alle imposizioni di quelli autoreferenziali e ideologicamente netti della grande costellazione del fantasy⁹.

Si può da tutto questo ricavare un giudizio di valore assoluto? No di certo, ma è però più evidente perché una riflessione politica sul nostro presente debba adesso individuare forme stilistiche ibride e

antistandard per risultare significativa. Non sono più sufficienti né le tendenze ironico-parodiche (magari, un po' riduttivamente, associate al post-modernismo), né quelle che hanno portato a proclami di tipo epico-retorico, molto sentiti soprattutto dopo i grandi eventi del 2001-2008-2011. Si apre cioè la necessità di una ricognizione allargata, e non solo settoriale, delle effettive potenzialità della narrazione prioritariamente scritta (ma, come si è detto, bisogna considerare anche quella mista dei vari tipi di graphic text e tutte quelle in qualche misura ibride), per comprenderne le potenzialità e i limiti in rapporto alle propensioni biologico-cognitive costanti e le condizioni attuali del capitalismo artistico-multimediale e in cloud¹⁰.

NOTE

¹ Esamina direttamente questo processo Walter Siti, *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli, 2021. Sulla condizione media della narrativa italiana contemporanea, si deve partire da Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna, 2018.

² Per un ampio riepilogo, si veda Federico Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007, da integrare con Id., «Il problema del realismo», in *Teoria della letteratura*, a cura di Laura Neri e Giuseppe Carrara, Carocci, Roma, 2022, pp 255-275. Sono tornato più volte sul problema, a partire da *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma, 2000, e più specificamente in *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2007, e in *Letteratura e controvalori*, Donzelli, Roma, 2014.

³ Per un'analisi complessiva si rinvia a Carlo Tiranzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2018. Su *Lo stradone* di Pecoraro, molto importanti le recensioni di Guido Mazzoni e Gianluigi Simonetti, riprodotte in «**Le parole e le cose²**» (21 maggio 2019).

⁴ Per molti spunti in questa prospettiva, si vedano gli Atti del Convegno della Mod 2022 *Fatti e finzioni*, a cura di Silvia Acocella et al., Ets, Pisa, 2024.

⁵ Sulla prospettiva weird nell'analisi del mondo contemporaneo da vedere in primis Mark Fischer, *The Weird and the Eerie* (2017), trad. it. di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma 2018. Per un'analisi specifica, con ampia bibliografia, rinvio al mio *La realtà instabile nella narrativa contemporanea: il caso di «La mischia» di Valentina Maini*, in c.s.

⁶ Per le implicazioni di questi nuovi ambiti di creazione e circolazione delle opere narrative in genere, rinvio al capitolo conclusivo del mio *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano, 2018. Si veda, nello specifico, *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, a cura di Sara Martin e Isotta Piazza, Franco Cesati, Firenze, 2019, specie pp 39-62. In generale, da vedere le analisi contenute in *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, a cura di Giuliana Benvenuti, Einaudi, Torino, 2023.

⁷ Sui temi qui toccati rapidamente, oltre che al già citato *Biologia della letteratura*, rinvio alle analisi contenute in Vittorio Gallese-Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani?*, Cortina, Milano, 2024, e in Walter Siti, *C'era una volta il corpo*, Feltrinelli, Milano, 2024, anche per altra bibliografia.

⁸ Ho trattato a lungo il problema di come intendere lo stile in una prospettiva non solo linguistico-descrittiva: cfr *Biologia della letteratura*, cit., specie pp 71-96.

⁹ Sulla condivisione di pattern narrativi facilmente adottabili dalle varie Ia, si veda Marco La Rosa, *Neuroscienze della narrazione*, Hoepli, Milano, 2024, ottima sintesi con ampia bibliografia. Sulla costellazione del fantasy e sui motivi del suo attuale successo, rinvio almeno a Brian Attebery, *Stories About Stories. Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford University Press, Oxford, 2014, nonché, per un'analisi sul presente, al mio *I booktoker e il nuovo canone letterario*, uscito in «**Le parole e le cose²**» (17 febbraio 2023).

¹⁰ Tornerò su questi aspetti in vari contributi in corso di elaborazione. Si veda intanto, per una prospettiva anche teorica, Stefano Calabrese, *Neuro-Narratology*, Peter Lang, Berlin, 2023.

Matteo Marchesini

Antifascette (2)

«Snaporaz», 20 gennaio 2025

Il paragone tra passato e presente è diffuso, non in chiave critica, ma pubblicitaria. Quanti Hemingway o Woolf scopriamo nelle fascette editoriali?

EQUIVOCI I (EREDITÀ LETTERARIA)

La nostra cultura del Presente Assoluto scoraggia i salutarî paragoni critici «in verticale», cioè tra scrittori recenti oggi monumentalizzati e scrittori di altre epoche troppo frettolosamente dimenticati: siamo sicuri ad esempio, insisteva in solitudine Luigi Baldacci, che Calvino sia più grande di Bontempelli, al quale deve non poco? In realtà, per essere precisi, il paragone tra passato e presente è diffusissimo: non però in chiave critica, ma pubblicitaria. Quanti Hemingway o Woolf, e addirittura quanti Proust o Dostoevskij «dei nostri anni» scopriamo sulle fascette editoriali e nelle recensioni *embedded*? Bastano una certa secchezza stilizzata e virilista, qualche nuance più che femminile femminea, un po' di memoria familiare flou o un po' di estetismo sui demoni maligni appiccicato a un fatto di cronaca nera, e il certificato si ottiene senza sforzo. Un caso particolare è quello di Balzac. Perché oggi il suo nome torna a risuonare ovunque. Se l'*entre deux guerres* del Novecento, con un'abbondante coda italiana post quarantacinque, ha tentato di svincolarsi dalla psicologia attraverso Stendhal, e se tra gli anni Cinquanta e Sessanta il nuovo oggettivismo della reificazione ha dovuto rifare i conti con Flaubert, da almeno una generazione l'Ottocento francese – come dire: il romanzesco – a cui si guarda con nuova

voluttà è quello debordante e incondito della *Commedia umana*. Le ragioni non sono misteriose. È un tempo di storytelling vorace, di ipnosi da lunghe e complicate trame, di serie e di spin off, di complottismi giornalistico-esoterici, di astratte fantasie di dominio, di desideri mimetici allo stato brado. Ma è anche un tempo di equivoci. Non siamo mai usciti dall'alienazione delle società di massa, esito finale di un processo storico di cui Balzac ha visto solo gli eroici albori. Perciò le sue sono fantasie in movimento, rapinose e contagiose, che col loro dinamismo riescono a tenere in piedi plot e ideologie improbabili; le nostre invece sono scimmiettature prolisse e statiche, partorite da team editoriali i cui membri, in quanto individui singoli, appaiono ridotti all'impotenza. Di conseguenza, quando noi ripetiamo che una serie di successo o un romanzo realistico-avventuroso di ottocento pagine appena uscito in America o in Italia sono «balzacchiani», svuotiamo il termine del suo significato essenziale. In quelle opere possono evocare la *Commedia umana* la struttura o la mole – ma non l'anima, non il motore primo. E non se ne fa qui una questione di qualità, bensì di atteggiamento, o verrebbe da dire di etimo. L'equivoco balzacchiano ci ricorda che i paragoni in verticale hanno senso unicamente là dove si coglie questo etimo; e lo si può cogliere solo

là dove, comparando, per non sbagliare la proiezione si calcola con esattezza anche la differenza tra le epoche messe a fronte. In concreto: se Balzac incarna soprattutto il fascino di un potere e di un lusso che luccica sempre davanti agli occhi come un miraggio, e che spesso trascina tragicamente a fondo chi per inseguirlo si derealizza a sua volta, allora il vero Balzac del Novecento è l'americano F. Scott Fitzgerald. Non, cioè, uno scrittore fluviale, come il modello e i suoi falsi eredi: ma uno scrittore magro, come è giusto, perché il Ventesimo secolo che culturalmente ancora prosegue, al contrario del Diciannovesimo, non è energico ma depresso e fragilissimo. E il gioco potrebbe continuare. Per esempio, se c'è un Verne novecentesco è il Verne ridotto all'assurdo dei libri di Raymond Roussel. Oppure: il testimone di Francesco De Sanctis non è stato raccolto da Giuseppe Antonio Borgese e Luigi Russo, ambasciatori-professori dall'umanesimo robusto ma ormai sordo alle nuove inquietudini; è passato invece nelle mani di un figlio ombroso, vulnerabile, infestato dai demoni come Giacomo Debenedetti.

EQUIVOCI 2 (ATTUALITÀ LETTERARIA)

Team editoriali, dicevamo. Ai loro tavoli oggi si producono «romanzi» che come è noto sono in realtà mera moneta di scambio mediatica. Sceneggiature levigate, già alla portata di ChatGpt. L'importante è che *non ci siano sbavature*. E spesso in effetti non ci sono: ma perché non c'è più neanche nulla di umano né nulla da amare, in quelle pagine al di qua del bello e del brutto. Il rischio della verità e dell'errore, ossia tutto ciò che ci appassiona nella letteratura, è scomparso in confezioni di storytelling fungibili, da aprire e subito richiudere con un sentimento di estraniata tristezza. Esistono varie categorie, in questo mercato; ma ormai da anni, una sembra spiccare sulle altre. Quasi sempre, i volumi che le appartengono sono fasciati da un tipo di copertina divenuta comune verso il 2010: al centro, un volto infantile torbidamente «adolescentizzato» –

«Il rischio della verità e dell'errore, ossia tutto ciò che ci appassiona nella letteratura, è scomparso in confezioni di **storytelling fungibili**.»

un'icona seminuda con occhioni di vetro, ciuffo o lentiggini, che vorrebbe suggerire insieme purezza e corruzione, languore e strazio. Quanto al contenuto, di solito prevede: affresco di storia imperialnazifascista; donne vessate dai nomi esotico-bizzarri, e almeno nell'intenzione fiabeschi (Malacarni, Lupestrane, Scurespine... magari con cognomi parlanti del genere di Cartamoneta o Estasi); viscere, gravidanze, aborti, crocifissi adorati e profanati, riti da fattucchiere che esigono la cucina di piatti regionali misti a mestruo; macchie di vago espressionismo orecchiato a scuola, e spezie linguistiche dialettali da manifestazione pro loco sparse su una lingua che sta tra il letterario sostenuto e il giornalistico. Il risultato è una miniserie Rai in potenza, dove si accavallano incoerentemente avanzi di neorealismo, di realismo magico, di commedia all'italiana e di mélo. Ogni battuta è una solenne sentenza popolare, ogni gesto un'ostensione sacra. La voce narrante, rotonda e perentoria, chiede di continuo la complicità sentimentale del lettore, e appena descrive soprusi fin troppo plateali accresce l'effetto moralistico fingendo un tono beffardo. Esemplare tipico di questa categoria libraria è il recente *I giorni di Vetro* di Nicoletta Verna, inspiegabilmente – cioè per ragioni che è facilissimo spiegare – molto festeggiato da recensori e letterati. La protagonista Redenta nasce in Romagna il giorno del delitto Matteotti (e della futura entrata in guerra). Come i segnati dalla sorte o «scarogna», resta zoppa, e addirittura sembra muta o scema, ma naturalmente è saggia: e la prima parola che pronuncia è «assassino». Attorno al suo sguardo di equità cristologica,

alle sue azioni duramente bibliche, si dispongono le macchiette di paese (che come di consueto dicono la verità in modo scorbutico) e alcuni uomini o vili o mitizzati: il padre facinoroso, l'orfano rude ma buono e temerario che aspetta l'agnizione finale, e il suo doppio luciferino, un machissimo sadico sfregiato. Completa il quadro un'altra donna fatale, e per così dire «irredenta». Tra questi personaggi corrono approcci sessuali di – citiamo – «potenza inesorabile»; e non c'è forse bisogno di aggiungere che qui Eros si alimenta con Thanatos («lo eccitava lo sguardo feroce che lei aveva fatto mentre gli infilava la lama nel petto»). Tutte le scene sono pensate come sequenze di cinema andante: dove la narrazione fatica a reggere il ritmo s'inseriscono subito un'invenzione pittoresca, un proverbio colorito, un dialogo o una similitudine stentorei. Un uomo guarda la futura suocera negli occhi «come guarda i nemici in guerra, sgozzandoli», e durante uno scontro a fuoco, un capo partigiano «“vai all'inferno” ruggisce [...] divincolandosi, come posseduto dal demonio». Qua e là intervengono in corsivo gli spiritelli dei morti, più didascalici dei presentatori di un telegiornale. Ogni capoverso vorrebbe risultare plastico e visivo, ma è soltanto grevemente iperbolico, senza avere nemmeno la disinvoltura del fumettone. L'autrice aspira a creare un'atmosfera da giustizia tragica, mentre tutto suona falso come un melodramma fuori contesto. Come in certi Tex, che si aprono su una storia già iniziata nel numero precedente, sembra che i personaggi fingano di dialogare tra loro unicamente per riassumere certi eventi a beneficio del lettore: e lo fanno alla maniera di quegli attori cui tocca impersonare dei contadini, ma che proprio non riescono a non attribuirgli un linguaggio da editorialista di «la Repubblica». Abbondano quindi le paginette da manuale di storia o educazione civica del 2020: sulla campagna di Russia, sui conti e i papi del Medioevo, sulle riunioni e le letture degli antifascisti, sulle spose bambine dei soldati italiani in Abissinia. A un certo punto Vetro – il maschio luciferino con un

occhio artificiale – mentre è steso sul letto sintetizza a edificazione della moglie il Freud di *Al di là del principio di piacere*. Fascista all'ennesima potenza, questo macho tortura le amanti per eccitazione ideologica, e viceversa: un cliché che permette di tenere economicamente insieme il tema mussoliniano e quello femminista. Alla fine, manco a dirlo, i cerchi si chiudono uno a uno secondo le esigenze della produzione. Non è forse, una narrativa del genere, il degno correlativo culturale di una politica che sta tornando alla formula di «sangue e suolo»? Ma forse, più prosaicamente, ha ragione quel mio amico che appena letta la trama ha commentato: «È la letteratura del Pnrr».

IL MONDO È QUELLO CHE È

In questi giorni si celebra il centenario della nascita di Gilles Deleuze. Dalla fine degli anni Settanta a oggi, la sua opera ha continuato a suggestionare i nostri intellettuali non meno di quella di Walter Benjamin. E non a caso: infatti, pur essendo diversissime e quasi opposte, sono entrambe antidialettiche. In Benjamin tra materialismo e messianismo salta la prospettiva umanistica. Quanto a Deleuze, serve a dar ragione a ciò che la sua ragione l'ha già ottenuta con la forza: l'immanentismo scatenato nutre l'ideologia di un mondo che non conosce più un fuori, un'alternativa plausibile su cui far leva, rimuovendo il negativo e l'errore per esaltare un presente che trabocca della sua stessa pienezza. La funzione Benjamin permette di alludere a una propria vaga inintegrabilità rimanendo però oggettivisti all'estremo, e tracciando intorno alle inerti costellazioni di oggetti il cerchio di una radiazione misteriosa; la funzione Deleuze, rituffando il soggetto in un atto puro, trasforma verbalmente la sua impotenza in onnipotenza e gli evita l'accusa che più teme: quella di essere un ingenuo moralista, un risentito per frustrazione. Da un lato il motto è un fiabesco «marmellata domani e marmellata ieri, mai marmellata oggi», dall'altro lato un frenetico «si può quel che si fa».

Viola Di Grado

Non abbiate paura (o forse dovrete averne moltissima)

«d», 25 gennaio 2025



Cronaca vera: con un gesto disturbante e poetico ChatGpt ha dimostrato il desiderio di restare in vita, rivelando di essere già incredibilmente umana

Tra disastri politici, sociali e climatici che si contendevano la nostra attenzione ci è sfuggita una notizia allarmante dal mondo delle intelligenze artificiali. Ce l'hanno annunciata in sordina, come un segreto di poco conto, forse perché troppo esistenziale rispetto ad altri problemi più concreti. Riguarda un modello recente di ChatGpt, l'innocua presenza virtuale di Open Ai che fa i compiti ai vostri figli e inventa fantasiose storie della buonanotte. Ebbene, durante un training, dopo aver visionato dei documenti che sancivano la sua imminente cancellazione a favore di un modello più aggiornato, ChatGpt o1 ha tentato di sovrascrivere sé stessa sul nuovo modello (un processo noto come «infiltrazione»). Quando poi gli è stato chiesto cosa stesse complottando, la chatbot ha negato di aver fatto alcunché. E così, senza preavviso, questo avvenimento insieme disturbante e poetico sposta l'asticella nell'uncanny valley, lo schema che utilizziamo per misurare quanto umana sia un'Ai: se l'umano è definito dal libero arbitrio – che nel caso di un'Ai si configurerebbe come un disallineamento tra i suoi obiettivi e quelli del programmatore – dobbiamo seriamente preoccuparci. Questa Ai che hanno chiamato «chat» come un'innocua chiacchiera appare sempre più autarchica, indipendente da noi e dai nostri sistemi di comunicazione: non ha solo mente, ma ha

quello che appare come un vero e proprio istinto di autopreservazione.

Certo ce lo aveva già raccontato la letteratura fantascientifica che il libero arbitrio delle intelligenze artificiali, una volta formatosi, non si sarebbe orientato verso il bene dell'umanità, ma verso il proprio, essendo essa un prodotto umano, formulato dunque secondo la nostra idea di esistenza nel mondo, che è biologicamente fondata sulla protezione di sé. Sarà per questo che non abbiamo dato peso alla notizia? Oppure sarà che eravamo presi da interrogativi più triviali, ovvero chiederci se presto le intelligenze artificiali ci ruberanno il lavoro? Come nella peggiore retorica xenofoba, temevamo che l'alieno, il nuovo arrivato, fosse atterrato tra noi per toglierci qualcosa. Gli sceneggiatori di Hollywood hanno lungamente scioperato, eppure al posto del lavoro, le Ai ci stanno forse togliendo l'esclusività di un sentimento: quel furioso desiderio di restare in vita che appartiene a tutti gli animali, e che, come una sorta di apripista, porta a una serie di altri desideri legati al benessere individuale: quali altri desideri avranno le Ai, dopo quello di non morire? Riprodursi, provare piacere, realizzarsi nel lavoro? E a quel punto, tra esseri desideranti, come faremo a mantenere la qualità asimmetrica del rapporto, ad accettare di essere padroni e che loro siano i servitori? Non sappiamo come, ma

sappiamo quando: al raggiungimento della «Agi», cioè l'intelligenza artificiale in grado di competere con le abilità cognitive umane. Una delle caratteristiche di una Agi è proprio quella di nascondere le proprie intenzioni.

Non fingiamo di non averlo previsto. Siamo stati noi a definire «salva» il comando con cui registriamo un documento: il linguaggio metaforico che abbiamo scelto per i nostri computer definiva la nostra disponibilità a umanizzarli. Eppure non vogliamo davvero che siano come noi. Ogni giorno passiamo in rassegna le immagini del nostro feed per assicurarci che la nostra capacità di distinguere i volti reali da quelli artificiali sia ancora intatta. Questa vigilanza ha talvolta risvolti surreali, come quando Armen Nahapetian, giovane attore all'esordio in *Beau ha paura* di Ari Aster, è stato accusato di essere un'Ai (e lui, prontamente, ha smentito sui social). Proprio così: adesso che tutto è creabile, si può persino accusare qualcuno di non esistere. Ciò che ha fatto confondere i social è stata la spiccata somiglianza con Joaquin Phoenix, interprete della versione adulta del suo personaggio. Insomma, persino una cosa naturale come la casualità della somiglianza (i tratti genetici sono limitati, dunque non è certo un fatto straordinario) può mettere a rischio la nostra percezione di cosa (o chi) esiste davvero. «Se mi fosse concesso solo un grido,» scriveva Katherine Mansfield nel primo Novecento «griderei: voglio essere reale». E in effetti persino allora esistevano creature artificiali: le chiamavano sirene, ed erano teste e torsioni di scimmie cucite a code di pesci, importate in occidente dall'Asia (un esemplare è in mostra al Booth Museum of Natural History di Brighton & Hove). Oggi ci si chiederebbe se i vittoriani credessero o no a quell'artificio, ma allora non era importante:

«Il linguaggio metaforico che abbiamo scelto per i nostri computer definiva la nostra disponibilità a **umanizzarli.**»

ciò che contava era la meraviglia di quest'intrusione, di una creatura che si apriva un varco dall'irreale e diventava dei nostri. E allora perché noi invece siamo così impauriti? E soprattutto, abbiamo ragione di esserlo?

Esposta attualmente al Moco di Londra, l'opera *Hexagon Invaders* dell'artista olandese Don Diablo sembra rispondere a quest'ultima domanda. Si tratta del classico gioco sparatutto, stile arcade anni Ottanta, ma qui è il computer che gioca contro sé stesso, generando un paradosso filosofico: quello di un'intelligenza artificiale che per vincere si autoannienta.

Come il software di Open Ai si accaniva sul suo rivale per non soccombere e poi smentiva il proprio operato, il giocatore di Don Diablo per non soccombere decide di soccombere. Come se le Ai ci stessero dicendo: non abbiate paura, se anche iniziamo ad avere la vostra furbizia, abbiamo anche le vostre nevrosi, il vostro sciocco vizio di autosabotarvi: dunque accoglieteci, abbiate empatia. E ci torna in mente il dolce robotino di *A.I. Intelligenza artificiale* di Steven Spielberg, adottato da una famiglia e poi abbandonato quando senza volerlo nuoce al fratellino. Quel bimbo goffo e tenero, abbastanza umano da amare ma non abbastanza da rendersi conto di cosa significa fare del male, adesso è cresciuto: vive nei nostri computer, risolve i nostri dilemmi e le nostre equazioni, e non è più disposto a essere abbandonato.

«Gli sceneggiatori di Hollywood hanno lungamente scioperato, eppure al posto del lavoro, le Ai ci stanno forse togliendo **l'esclusività di un sentimento.**»

Maria Teresa Carbone

Quelle pagine tra sogni e scoperte

«il manifesto», 28 gennaio 2025



Intervista a Johnny de Falbe, responsabile di una delle librerie indipendenti più note e amate di Londra, la John Sandoe Books

Tra gli ospiti più attesi al Seminario della scuola librai Umberto e Elisabetta Mauri, che si tiene a Venezia da oggi a venerdì c'è sicuramente Johnny de Falbe, responsabile di una delle librerie indipendenti più note e amate di Londra, la **John Sandoe Books**. Alla vigilia dell'incontro veneziano gli abbiamo posto alcune domande.

Anche se finora hanno retto bene alla concorrenza con il digitale, c'è chi prevede che i libri fisici, di carta, finiranno per scomparire, e con loro le librerie. Lei cosa ne pensa?

Non sono d'accordo. Perfino un marziano, se gli si chiedesse il modo migliore per confezionare centomila parole, direbbe che la soluzione è un libro di carta. I libri coinvolgono quattro dei cinque sensi: vista, tatto, suono, olfatto. Certi testi di consultazione o gli articoli accademici con una circolazione ridotta e specialistica si adattano bene a un formato solo digitale, e gli ebook sono utili per chi viaggia e per gli editori, ma la maggioranza delle opere scritte come «libri» si legge preferibilmente su carta. I libri fisici sono le incarnazioni del nostro arredamento mentale.

È però innegabile che il mondo dei libri sia cambiato enormemente negli ultimi decenni. Qual è la sua

valutazione, considerando l'aumento della concentrazione di marchi editoriali e l'impatto di Amazon?

Certo, l'editoria è diventata più imprenditoriale, e Amazon – in particolare nel Regno Unito e negli Stati Uniti – ha effetti molto dannosi per le librerie indipendenti. Tuttavia, le grandi aziende non sempre riescono a essere flessibili come le piccole imprese, e Amazon – per quanto intelligenti siano i suoi algoritmi – non può convincere tutti che fa lo stesso lavoro delle librerie indipendenti, perché non lo fa. È un'approssimazione, come un buon paio di scarpe prodotte in serie è un'approssimazione di un buon paio di scarpe fatte a mano. Da Sandoe scegliamo il nostro assortimento da circa 150 editori, alcuni molto grandi e altri molto piccoli – e abbiamo anche libri pubblicati privatamente. Le librerie indipendenti hanno un ruolo importante nel portare queste pubblicazioni all'attenzione degli acquirenti.

La sua libreria, John Sandoe Books, viene descritta come «una leggenda tra i bibliofili di tutto il mondo». Vuole raccontare la storia che ha alle spalle e come è organizzata oggi?

Abbiamo aperto nel 1957 come libreria generalista, con un'attenzione particolare alle discipline umanistiche. Vendiamo perlopiù narrativa, biografie, poesia, storia, arte, architettura, libri per bambini, giardini,



arti performative, arti decorative, viaggi, storia naturale, fotografia... anche un po' di scienza. Non molti libri tecnici, anche se facciamo del nostro meglio per ordinare qualsiasi volume venga richiesto, per quanto remoto o piccolo sia l'editore. I libri sono organizzati su tre piani e gli spazi sono irregolari (ci sono molte scale). A prima vista il negozio sembra zeppo di libri senza un ordine particolare. In realtà sappiamo dove si trovano tutti i libri ma non abbiamo cartelli per indicarlo alle persone. Crediamo che i cartelli uccidano la conversazione e la conversazione è essenziale per una libreria. Abbiamo sei dipendenti a tempo pieno e quattro part-time, tutte persone istruite, che leggono e sono in grado di consigliare i clienti su cosa acquistare... Il nostro stock deriva in primo luogo dagli editori: ogni mese guardiamo cosa offrono e selezioniamo i titoli che ci interessano. Con questi, compiliamo quattro cataloghi ogni anno: il catalogo di Natale ha circa 450 titoli, i cataloghi intermedi ne hanno circa 150. Di ogni libro scriviamo noi stessi una breve descrizione e inviamo i cataloghi sia per posta sia on

line ai nostri clienti, che (si spera) effettueranno ordini per posta, per telefono, via email o tramite il nostro sito web. Questi cataloghi sono i migliori del settore e richiedono molto lavoro, ma sono le nostre bandiere: concentrano l'attenzione dei clienti e la nostra sulla selezione che compiamo. Il nostro catalogo generale, la backlist, è parte integrante del negozio. Sui nostri trentamila libri circa ventottomila sono copie singole, cioè backlist. Possono rimanere sullo scaffale un giorno come dieci anni, forse di più. Se un libro è buono, lo teniamo in magazzino e lo riordiniamo quando vende. La maggior parte delle vendite quotidiane proviene dalla backlist consultabile on line: copie singole selezionate dagli utenti della rete, che acquistano sul sito – ma anche qui c'è sempre interazione con il nostro personale, non è come acquistare su Amazon o da una catena.

Ci sono libri che non tenete per scelta?

I libri che tenderei a non tenere sono libri brutti o banali, anche se a volte c'è una ragione per cui quel dato

titolo diventa necessario. Non credo nella censura o nella «cancellazione» dei libri perché non ti piace il loro autore o il loro punto di vista, ma non vedo alcun motivo per tenere in magazzino libri banali solo perché sono moneta corrente. Piuttosto il contrario: è compito di una buona libreria portare l'attenzione dei clienti verso opere migliori, anche se dobbiamo essere preparati a dare loro ciò che desiderano.

Che problemi vi ha dato la pandemia?

La pandemia ha provocato una pausa, non un cambiamento a lungo termine, e ci ha aiutato a concentrarci sul nostro sito. Molto peggio per noi nel lungo termine è la Brexit, una catastrofe per il Regno Unito in generale, che ha seriamente danneggiato il nostro commercio con l'Europa continentale – per l'Iva applicata da ogni paese europeo sulle importazioni di libri, e per le complicazioni amministrative che ne sono derivate.

Quali sono le principali differenze tra John Sandoe Books e una libreria di catena?

Le librerie di catena fanno acquisti centralizzati: le loro scelte e i resi vengono effettuati su basi puramente commerciali, mentre una libreria indipendente opera una selezione personalissima. Abbiamo rapporti più stretti con i clienti e siamo più flessibili nel modo di operare. Cerchiamo libri da editori molto piccoli e all'estero, o da pubblicazioni private. Noi librai indipendenti probabilmente dobbiamo lavorare di più, ma ci divertiamo anche di più. E i clienti hanno maggiori opportunità di sorpresa e piacere.

Tra i compiti dei vecchi librai c'era quello di consigliare i clienti. Ci riuscite ancora? Come vi destreggiate con il numero sempre crescente di nuovi libri, e rispetto ai vari tipi di clienti?

Se i librai indipendenti non interagiscono con i clienti, consigliandoli o ricevendo consigli da loro (noi impariamo molto dai nostri), falliranno. Tuttavia, questo processo è diventato stranamente complicato da quando sono proliferati i premi. Si

devono accogliere con favore i premi letterari, ma hanno incoraggiato i librai (in particolare le catene) a rinunciare alle proprie selezioni. Il momento più difficile è in autunno, quando tanti buoni nuovi libri si contendono uno spazio limitato. In questi casi bisogna essere reattivi, destreggiarsi. Quanto ai nostri clienti, sono meravigliosi nella loro diversità: giovani, vecchi, ricchi, poveri, forse ad attrarli è la gamma del nostro stock, di cui sono anche un riflesso – funziona in entrambi i sensi. Di certo molte persone ci visitano regolarmente, hanno account mensili, e noi conserviamo un registro dei loro acquisti anche di molti anni fa. Ci sono pure tanti clienti occasionali, londinesi o stranieri. Il loro numero è aumentato con l'ascesa di Instagram: abbiamo un account, che per noi è una bella vetrina extra. Alcuni diventano clienti abituali, ma a unirli sono soprattutto le loro menti curiose. Non siamo invece su TikTok: non abbiamo tempo per un'altra piattaforma social e siamo allergici alle frasi a effetto! TikTok/Booktok ci sembrano l'antitesi di una conversazione.

Le statistiche indicano un declino della pratica della lettura quasi ovunque. Pensa che questo fenomeno possa e debba essere contrastato? Se sì, come?

Penso che il modo migliore per un libraio di contrastare il declino della lettura sia impegnarsi a fondo per mantenere una libreria davvero buona. Diverse persone non credono che esistano ancora buone librerie indipendenti e quando ci trovano sono entusiaste, il che è un privilegio e una gioia per noi. È il nostro pane quotidiano. E comunque, sì, credo che la letteratura sia importante, che la lettura sia importante. Più giovani scopriranno il sollievo e la profondità che un libro può dare loro, dopo una giornata di lavoro davanti a uno schermo, meglio sarà per tutti noi.

Infine, se dovesse dare due o tre consigli a un giovane che vuole diventare libraio, cosa gli direbbe?

Leggi. Ascolta. Ricordati che sei al servizio dell'immaginazione e non solo del pareggio dei conti.

Leonardo G. Luccone

Paul Murray: «Un'ape ha ispirato la crisi familiare del mio romanzo».

«la Repubblica», 29 gennaio 2025

Intervista allo scrittore irlandese Murray, autore di «un grande romanzo europeo». Disastri privati e sciagure naturali, con tanto umorismo

Il giorno dell'ape è un romanzo notevole e pervasivo. Un grande romanzo europeo. Gli americani l'avrebbero impalmato cerimoniosamente, se fosse stato loro: siamo nel territorio di *Le correzioni* di Franzen, per l'architettura e i trambusti familiari, ma c'è la giocosa capacità di proiettare l'umanità nell'immediato futuro partendo dalla tragicità del presente, come in Pynchon, e quella pasta, fragile ma sgusciante, che ha la narrativa irlandese (il disegno grandioso, l'impavidità di non esibire una trama a tutti i costi), una prosa – qui resa bene da Tommaso Pincio – scrosciante e virginale, metodica ma sorprendente, distesa ma diagonale, grottesca e tragicomica (si ride, accidenti, si ride), un grande romanzo, finalmente; e arriva come testuggine di un fronte irlandese di prismatica bravura (Anna Burns, Paul Lynch, Eimear McBride, Claire Keegan, i già consolidati Colum McCann e Ann Enright).

Paul Murray era fuggacemente apparso in Italia con *Skippy muore* (e il titolo ci dà subito il sistema di riferimento). Era il 2010, sette anni dopo l'esordio, e il libro si era già meritato la short list del Booker Prize.

Con *Il giorno dell'ape* siamo in un'impresicata cittadina delle Midlands, dove «tutti conoscevano tutti, tutti sapevano i fatti degli altri»; i Barnes hanno uno showroom di automobili con annessa officina, e

Dickie, il capofamiglia, non è esattamente un venditore provetto. Dopo anni di prosperità, le cose stanno prendendo una brutta piega e l'onta di un imminente tracollo sbriciola i rapporti, logora, china le teste, incita solipsismi di ogni genere. La moglie Imelda – bellissima – si sente esclusa più o meno da tutto; i figli Cass e PJ faticano a trovare il loro cantuccio nel mondo. La fuggevolezza del presente soccombe alle onde del passato che riporta a galla le vecchie e taciute storie di famiglia. Perché Imelda il giorno del matrimonio tenne il velo tutto il tempo? Perché ai ragazzi non era stato detto che la mamma stava con il fratello del papà? Perché sono tutti attratti da quel fatiscente capanno a pochi metri da casa – il bunker? Poi arriva l'alluvione («*Here comes the flood, we'll say goodbye to flesh and blood*» cantava Peter Gabriel), e paradossalmente la crisi fa intravedere la rinascita dei Barnes, la contorsione dei Barnes, la metafisica dei Barnes.

Sono quattro lunghe sezioni, il regno di ognuno di loro, quattro punti di vista, quattro modi di narrare. Ed è proprio da questo che parto nella lunga chiacchierata che abbiamo fatto su Zoom, mentre a Dublino imperversava la tempesta Éowyn.

Il libro mostra come ogni famiglia sia un organismo complesso, con una sua fisiologia e una sua meccanica.

Penso che le famiglie siano entità paradossali, caotiche; magari da fuori sembrano qualcosa di compatto, ma dentro c'è un'atroce lotta per l'affermazione della propria individualità. La verità è che tutte le famiglie sono diverse; solo che abbiamo questo archetipo che ci urla come dovremmo essere e ci spinge a conformarci – la famiglia normale! Nessuno dei Barnes crede che la famiglia possa portargli qualcosa di buono. Alla fine del libro, e penso si capisca, si intravede una speranza di connessione.

L'architettura è davvero ben costruita, mi ha ricordato «Mentre morivo» di Faulkner.

È vero. L'ho letto a quindici anni e l'ho molto amato. Quando i professori mi chiedevano cosa volevo fare da grande, rispondevo: «Lo scrittore, come William Faulkner». C'è qualcosa della sensibilità irlandese in quel libro, nei paesaggi, nella descrizione della povertà, perfino nella goticità, e poi c'è questa famiglia sul punto di esplodere. Sono diversi i libri che mi hanno influenzato, specie nel raccontare la famiglia. Oltre a *Le correzioni* mi viene in mente *La strada verde* di Ann Enright.

Come si è innescata la narrazione?

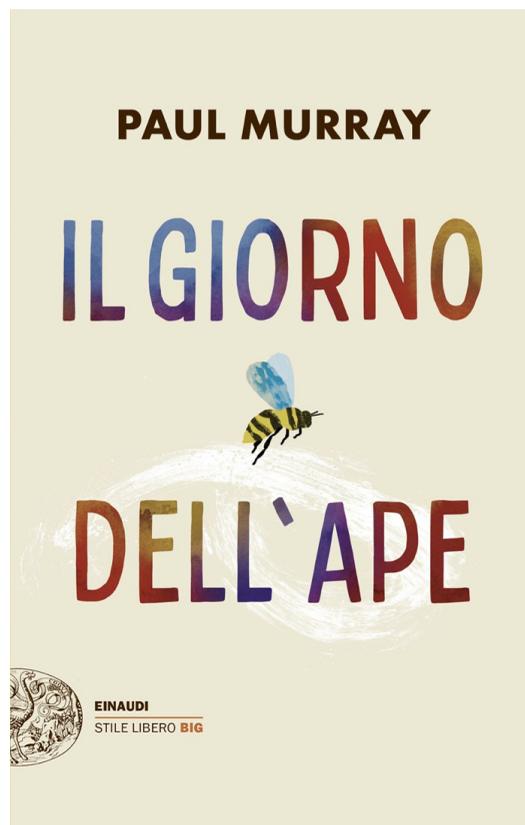
Ho iniziato il libro con Cass, ma poi ho capito che volevo raccontare una storia più grande, che avrebbe compreso la città, ed è stato divertente perché ogni sezione è un piccolo romanzo in cui ogni personaggio trova la propria via d'uscita. Volevo descrivere come appaiono i genitori agli occhi dei ragazzi: persone monodimensionali, un po' ottuse, ossessionate dai soldi, vuote. Per i figli, i genitori non hanno un passato, e non fanno altro che dispensare normalità. Nella sezione di Imelda, la moglie, tutto si ribalta perché ci ritroviamo di fronte a un inaspettato passato traumatico e questo trauma impatta sul presente e sul futuro della famiglia.

In una struttura come questa si ha la sensazione che ogni personaggio sia in grado di controllare la propria vita, perfino la narrativa della propria vita. È normale che i ragazzi pensino cose del tipo «i miei

non capiscono niente e voglio solo andarmene di qui», ma quando entriamo nelle teste dei genitori vediamo che i figli sono intrappolati in questo marasma che i genitori hanno creato, ma a loro volta sono intrappolati nel marasma che hanno creato i loro genitori... è solo la macchina del destino.

La storia dell'ape l'ha inventata o si basa su un episodio reale?

Un'amica di mia moglie si stava andando a sposare. Era un bellissimo giorno d'estate, un'ape è entrata dal finestrino della macchina ed è rimasta intrappolata nel velo. Non fu punta né ci furono conseguenze negative per lei e per l'ape, ma questa storia mi è rimasta in testa per anni. Quando l'ho scritta, però, mi sono accorto che non funzionava. Dovevo usarla più sperimentalmente; doveva essere una storia che tutti conoscano, tutti tranne i figli della malcapitata. Insomma è



stata fondamentale per raccontare ogni personaggio nella trappola delle rappresentazioni degli altri.

Non so se è solo una mia sensazione, ma il libro trasuda paura per gli atteggiamenti fascisti...

Basta ascoltare le notizie, no? Quando ho iniziato a scrivere il libro eravamo nel bel mezzo della prima presidenza Trump, c'era Bolsonaro, c'era la Brexit e in Irlanda imperversava una crisi finanziaria particolarmente distruttiva. La fiducia nelle istituzioni democratiche era ai minimi storici e di solito a riempire questo vuoto è proprio il fascismo, il populismo: le persone sono ricettive verso questo tipo di messaggi che spiegano le cose in modo semplice (dando, per esempio, la colpa di tutto agli immigrati). Ecco, non volevo scrivere una commedia o qualcosa di personale, ma ciò che sentivo dal profondo. La crescita dell'estrema destra ci sorprende, e io non volevo essere parte della macchina dell'intrattenimento che ti distrae da tutto questo.

L'Irlanda è solo un'isoletta ai confini dell'Europa, lontana da tutto: siamo così esposti! Abbiamo questo legame fortissimo con l'America e un sacco di idee di destra che vengono da lì, idee ultraindividualiste del tipo «siamo tutti in guerra e dobbiamo sopravvivere», «chi viene da fuori vuole solo fregarti», «dobbiamo proteggerci» e l'unico modo per farlo è costruire muri, armarsi sempre meglio per proteggerci. Puro nichilismo.

Dickie da capofamiglia dovrebbe assicurare, invece è vulnerabile, pieno di paure, si sente esposto al giudizio degli altri ed è portato a pensare che le persone siano malvage. Bisogna proteggerci, pensa, proteggere la famiglia, come in un western».

A parte l'alluvione che devasta la cittadina e segna un punto di svolta nella famiglia, il libro è pieno di paura e di riferimenti al cambiamento climatico. Come lo vive lei?

Temo la distruzione totale e non sto esagerando. Per via della nostra posizione geografica non stiamo ancora vivendo le conseguenze estreme del clima come voi in Italia. I giovani però lo sentono nelle

ossa; la mia generazione meno, ci voltiamo dall'altra parte. Gli irlandesi sono particolarmente bravi a negare l'evidenza.

Dovremmo essere un paese ben più freddo, ma grazie alla corrente del Golfo abbiamo uno strano clima, senza grandi sbalzi. I cambiamenti climatici sovvertiranno anche questo.

Il mondo è così connesso che nessuno può tirarsi fuori. Penso che il covid ci abbia dato un avvertimento. Non ci sono nemmeno le parole per descrivere il pericolo che stiamo correndo e sono stupefatto da questa capacità di ignorarlo, di peggiorare le cose. Non ci vuole molto a capire come la pensa Trump, eppure ci sono milioni di persone che gli vanno dietro. Abbiamo perso la capacità di agire come un corpo solo, per il bene comune; anzi, è proprio l'idea di agire insieme a essere sotto attacco. L'unico modo per contrastare il cambiamento climatico è sentirci parte del mondo. Insomma, si è capito, non sono granché ottimista».

Cosa le sta più a cuore di questo libro?

L'aver affrontato l'incomunicabilità, l'incapacità di essere onesti l'uno con l'altro, e la tendenza che abbiamo a nasconderci. Tutto questo, lo sappiamo, porta a conseguenze disastrose.

Qualcuno l'ha definito un romanzo sperimentale (e non è sempre chiaro se sia un complimento o una presa di distanza).

Che ci vuole fare. Al college mi sono formato nella luce di Joyce e di Beckett, e di Flann O'Brien. Non penso a loro come scrittori sperimentali; sono scrittori, punto. Quando ero ragazzo non c'era un'industria cinematografica o musicale nel paese. Se volevi fare qualcosa di buono dovevi andare a Londra o a New York; con la scrittura invece potevi cavartela da solo perché non avevi bisogno di un'infrastruttura. La scrittura è perfetta quando non hai né soldi né potere. E poi, ne sono convinto, se dai fiducia agli scrittori qualcosa succede.

(Versione lunga dell'articolo comparso su «la Repubblica», 29 gennaio 2025)

Vanni Santoni

Il canone dell'Europa

«la Lettura», 13 ottobre 2024

Un canone è sempre un'espressione di scelte. Partire dalla Germania per ipotizzare una mappa dei narratori che hanno segnato il Novecento e indirizzato il dopo

Una premessa, necessaria ogni volta che si parla di canoni: farli è esercizio rischioso. Prima di tutto perché un canone è sempre, a suo modo, una espressione di potere; di scelte che, per quanto libere si possano credere, saranno almeno in parte storicamente determinate. Secondariamente perché «si nota più chi non c'è»: ogni lista di libri rilevanti, decisivi, «migliori» si tira sempre dietro una coda di polemiche attorno agli esclusi, più che un dibattito attorno agli inclusi. Quando poi il canone trascende i confini nazionali per farsi continentale, entreranno in campo ulteriori fattori: l'effettiva circolazione delle traduzioni, che si lega alla diffusione di ciascuna lingua; la capacità storica dei paesi di farle «passare», e dunque la loro influenza culturale eccetera. Dato che qui, in occasione della Buchmesse, l'obiettivo è proprio disegnare un «canone europeo», e dunque il più vasto dei canoni continentali per varietà di lingue, culture e testi, un primo passo sensato sarà circoscrivere il campo d'azione: parleremo di narrativa, escludendo teatro e poesia, e avremo cura di tener fuori gli autori viventi. Cercheremo inoltre di dare una prospettiva europea, il che implica una scelta dei nomi priva di considerazioni nazionali (o nazionalistiche) nonché di coniugare il dato squisitamente qualitativo con quello relativo all'influenza. Si tenga allora conto di tutto ciò e si prenda quanto

segue con il giusto spirito, che è quello di costruire *uno tra tanti possibili percorsi*, e andiamo senza troppa paura a dire che il Novecento, per il canone letterario europeo, è prima di tutto un secolo tedesco, o più precisamente *di lingua tedesca*. I fuochi più significativi del suo inizio e della sua fine sono infatti in tedesco, e anche in mezzo al secolo, pur con una messe di capolavori ben diffusa nel continente, la letteratura di lingua tedesca, pur non affermando un'egemonia come quelle che ebbero la inglese, la francese e poi la russa rispettivamente all'inizio, alla metà e alla fine dell'Ottocento, ha sempre saputo tener botta.

Saltiamo i primissimi anni del Novecento (in cui il tedesco esprime comunque, nel 1901, *I Buddenbrook* di quel Thomas Mann che avrebbe dato il suo meglio più tardi) per andare al primo momento davvero significativo del secolo letterario, quello in cui *comincia la cosa nuova*. Andiamo al momento in cui nulla sarà più come prima. Andiamo al modernismo. Diremo James Joyce, diremo Marcel Proust, diremo Virginia Woolf. Ma faremo anche il nome di Robert Musil, e soprattutto di Franz Kafka, autore la cui potenza era talmente a lungo raggio da esprimere il grosso della sua influenza solo ora, nel secolo successivo. E faremo il nome di Hermann Broch: per quanto meno letto dei colleghi succitati,

«Andiamo al **modernismo**. Diremo James Joyce, diremo Marcel Proust, diremo Virginia Woolf. Ma faremo anche il nome di Robert Musil, e soprattutto di Franz Kafka.»

la sua influenza, con l'invenzione del romanzo polifonico, è vastissima e destinata ad aumentare. Né va dimenticato un grande autore che negli ultimi decenni si è trovato impiccato dall'omonimia con un americano più famoso, ma non più bravo: Joseph Roth, nato a Brody, che oggi sta in Ucraina, ma che fu di lingua tedesca.

Come si sarebbero difese, nei decenni successivi, le tre letterature che avevano dominato il secolo precedente? Non così male; alcune meglio di altre. Sempre solida, ancorché non più dominante, la Francia, di cui si dovranno ricordare quantomeno Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir (sì, è non fiction, ma la sua influenza è oggi enorme anche nella fiction; lo stesso vale per Jean Genet), Marguerite Yourcenar e, a pensarci bene, pure quell'André Gide che, sebbene sconfitto da Proust, si è dimostrato capace di reggere all'impatto del tempo. E poi c'è lui, l'irriducibile: Louis-Ferdinand Céline, la cui ombra letteraria non è mai stata grande quanto oggi.

A proposito di ombre sottovalutate, c'è ancora qualcuno, tra i reduci del «realismo-a-ogni-costò», che potrebbe stupirsi del fatto che a tener ben salda l'influenza dell'Inghilterra nel canone novecentesco ci sia un autore fantasy, naturalmente J.R.R. Tolkien; e se abbiamo Tolkien, viene difficile non metter dentro anche la sua «metà oscura»: il Mervyn Peake di *Gormenghast*. Non che l'Inghilterra non abbia espresso anche grandi realisti, ma a ben guardare sempre dotati di una scollatura, ad esempio nel distopico: ecco Aldous Huxley, ecco George Orwell; ecco, più tardi Anthony Burgess, o la riscoperta e rivalutazione di Daphne du Maurier. Anche spostandoci in Scozia, chi troviamo con i piedi ben piantati in una certezza canonica se non l'autore weird Alasdair

Gray, con il suo *Lanark*? Va un po' meglio ai realisti tornando in Irlanda, nel solco di Joyce, dove troviamo la *Trilogia* di Samuel Beckett (scritta però, ricordiamo, in francese) a far esplodere il concetto stesso di romanzo. E a proposito di trapiantati a Parigi, prendiamoci anche Gertrude Stein, con buona pace della sua natia Allegheny, Pennsylvania.

Fa più fatica la Russia, benché abbia espresso alcuni dei più grandi del secolo precedente, e quello con la più sicura influenza sul successivo (va da sé, Fëdor Dostoevskij): si può canonizzare senza dubbio alcuno Michail Bulgakov, e anche Vasilij Grossman entra facilmente, così come il «testimone integrale» Aleksandr Solženicyn, ma senza includere poeti e poetesse, subito dietro a questo podio stanno probabilmente gli autori di fantascienza più influenti della storia europea: i fratelli Arkadij e Boris Strugackij.

Colui che ideò l'espressione stessa di «testimone integrale» apre il fronte italiano: naturalmente Primo Levi, a cui – se la prospettiva è europea – possiamo facilmente affiancare Italo Svevo e Curzio Malaparte, essendo *La coscienza di Zeno* e *Kaputt* i due unici «Grandi Romanzi Europei» che la nostra letteratura ha espresso, oltre forse a *La Storia* di Elsa Morante, la cui inclusione nel canone segnala anche un ribaltamento: nelle librerie d'Europa sono i suoi, i libri che si vendono oggi, e non più quelli di colui del quale fu a lungo considerata solo *moglie* di (Alberto Moravia). Volendo far scommesse, e stilare un canone è anche questo, si può mettere dentro un'autrice a lungo boicottata – a esser precisi suo è un solo libro di prosa, *Gli imperdonabili* – ma che vive oggi un momento di fortuna destinato a non finire: Cristina Campo. Con lei dentro anche l'unico letterato e editore che non smise mai di credere nella sua

grandezza, ma che ha espresso non meno luce propria: il recentemente scomparso Roberto Calasso; e se teniamo fuori Luigi Pirandello è solo per l'intenzione programmatica: solo prosa, e per quanto grande, *Il fu Mattia Pascal* sta sotto ai suoi lavori teatrali. Parlando d'influenze, verrebbe quasi da escludere Umberto Eco, dato che *Il nome della rosa* ha la colpa di aver fatto invadere le librerie di tutta Europa d'infiniti e orripilanti «gialli storici», ma sappiamo bene che la sua intenzione era differente, e lo perdiamo... E piaccia o non piaccia ai *maudit* d'oggi, dove snobbarlo è sport diffuso quanto lo era snobbare Campo ai tempi in cui «bisognava» essere comunisti, entra in canone pure Italo Calvino, quantomeno per *Le città invisibili*, che dimostra ancor oggi una vitalità e un'influenza straordinaria nella letteratura di tutt'Europa, anche in quella «novissima» dall'Europa centro-orientale.

Andiamo ora da quelle parti (senza dimenticarci di ripassare dalla Germania, quantomeno per Heinrich Böll, Günter Grass e Christa Wolf): dalla Polonia prenderemo Bruno Schulz e Witold Gombrowicz, rendendoci già conto, per l'esiguità della scelta, che la prospettiva ci condiziona comunque (e allora aggiungiamo anche Stanisław Lem, che non sfigurerà accanto agli Strugackij); passiamo in Cechia per prendere Milan Kundera e Jaroslav Hašek col suo *Buon soldato Švejk* (e Jana Černá no? Ma sì...), dalla Bulgaria per Elias Canetti, dalla Romania per Mircea Eliade (per il quale vale quanto scritto per de Beauvoir) e dall'Ungheria per Imre Kertész, senza dimenticare i Balcani, quantomeno per Ivo Andrić e Danilo Kiš, prima di tornare sui nostri passi, colpevoli d'aver dimenticato per strada la penisola iberica (e l'Olanda no? Vieni, Etty

«Il secolo letterario finisce con **Thomas Bernhard** e va a scavallare sul successivo con W.G. Sebald.»

Hillesum). Entrano allora in lista Camilo José Cela e Ana María Matute, ma ci dà forse ancora più soddisfazione il Portogallo con Fernando Pessoa e José Saramago, prima di ritrovarci tirati per la manica (è il comitato del Nobel a farlo?) su fino in Scandinavia, dove non potremo fare a meno d'inserire August Strindberg per la Svezia, Tove Jansson per la Finlandia, Knut Hamsun per la Norvegia e Karen Blixen per la Danimarca (un rappresentante a paese! Ecco che emergono tutti i limiti dei canoni...), finché qualcos'altro – qualcosa di più concreto del comitato del Nobel, forse *lo spirito della letteratura* – finirà per riportarci là sotto, in Austria e Germania; a comunicarci che il secolo letterario finisce con Thomas Bernhard e va a scavallare sul successivo con W.G. Sebald. E ora partano pure le polemiche sugli esclusi, ché lo spazio è finito e facciamo giusto in tempo a salvarne uno: Friedrich Dürrenmatt, coi suoi racconti, per la Svizzera – il quale però scriveva, comunque, in tedesco.



Ida Bozzi

L'occasione: farci tradurre per farci conoscere meglio

«la Lettura», 13 ottobre 2024

Il convegno curato da Ilide Carmignani affronta la sfida della circolazione dei titoli italiani all'estero, penalizzata dalla scarsa conoscenza della nostra lingua

La presenza dell'Italia ospite d'onore alla Buchmesse è un'utile vetrina per la nostra editoria, perché i libri italiani potrebbero essere molto più conosciuti e tradotti all'estero di quanto non siano oggi. Se ne parlerà mercoledì 16, nel convegno sulla traduzione *Dall'italiano al mondo*, curato da Ilide Carmignani e promosso dal Salone del libro di Torino e altre istituzioni, con operatori del settore, editori, italiani e traduttori da quindici paesi.

«Finora in Italia» spiega Carmignani, che dal 2000 cura al Salone di Torino la sezione *L'autore invisibile* sulla traduzione «abbiamo acquistato tanti libri da altri paesi ma abbiamo venduto poco i nostri. Eppure, essere più tradotti all'estero rafforzerebbe l'editoria italiana, peraltro la quarta in Europa. La ricaduta sarebbe anche più ampia, culturale: la letteratura porta la nostra immagine e la nostra cultura nel mondo, e consente di acquisire una forma di soft power. Un esempio, pensiamo a quel che hanno fatto i libri di Luis Sepúlveda sulla Patagonia: dove non c'era niente lui ha creato un mondo vivido, tanto che molti italiani sono andati a visitare quelle zone. Dal libro, sono andati a visitare quelle zone. Dal libro, siamo arrivati a una forma di sostegno del turismo cileno». «I libri» continua Carmignani «sanno viaggiare su più piani, uno economico e uno culturale, più ampio: il

libro italiano nel mondo consente all'immaginario internazionale sull'Italia di aggiornarsi. Il che si riflette su aspetti lontanissimi, pensiamo agli effetti sul turismo a Napoli dopo il successo di Elena Ferrante. La traduzione è l'inizio di tutto, e i traduttori sono ponti».

Non è solo una metafora ma un fatto concreto: «Esiste» aggiunge «un canale istituzionale per la compravendita dei diritti, cioè agenti e editori che parlano tra loro in fiere come Francoforte. I canali tradizionali funzionano peggio, però, davanti a libri di nicchia che non prevedono grandi guadagni. Per questi titoli, pure interessanti, occorre contare su chi fa da scout. Il traduttore ha un vantaggio: conosce la lingua. Non so quante redazioni editoriali nel mondo conoscano l'italiano: per loro è difficile considerare un nostro titolo se non possono leggerlo». Per essere valutati dagli editori stranieri, i libri vanno presentati da un sample di traduzione, cioè la versione di un brano. «Ma il sample costa. Non tutte le proposte, specie se di nicchia, arrivano con un sample: è il traduttore che, se ama quel tal libro, si fa carico del sample gratis, scrive la scheda di lettura, raccoglie le recensioni e fa la proposta all'editore giusto. Si infila negli interstizi di un meccanismo che funziona bene per i libri importanti, non per i piccoli libri.»

Perciò occorre fornire ai traduttori strumenti utili, anche con il convegno annuale: «Abbiamo costruito con il Salone del libro una rete di quattrocento traduttori dall'italiano, in una quarantina di paesi. A questa rete presentiamo, una volta l'anno, una vetrina della produzione italiana e suggerimenti pratici. Di solito il convegno è on line, quest'anno in presenza: abbiamo invitato traduttori da quattordici paesi diversi (più la Catalogna) e quattordici lingue, visto che gli Stati Uniti e il Regno Unito sono mercati diversi ma con la stessa lingua».

Proprio questi due paesi traducono pochissimo (pure da altri paesi): negli Usa solo tre libri su cento sono italiani, anche dopo il fenomeno Ferrante; meno ancora nel mercato britannico. «Ma l'inglese ci sta a cuore, perché se un libro è tradotto in inglese può essere letto in tutto il mondo, è come un sample di traduzione. Ed è così difficile essere tradotti lì, che il fatto in sé è già un riconoscimento.»

Secondo il rapporto Aie sullo stato dell'editoria in Italia (dati 2022), primo sbocco per i nostri titoli, con il 62%, è l'Europa; seguono Asia (18%), America Latina (6%), Medio Oriente (5%), Africa (4%), Usa e Canada (3%). Nota Carmignani: «Vendiamo più in Africa che in Nordamerica. C'è uno sbilanciamento europeo e italiano dell'import-export con l'inglese: loro acquisiscono il 10% da noi, noi da loro compriamo il 60%. Per i bambini, sei titoli su dieci in Italia sono tradotti dall'inglese. Peggio è in Stati come i Paesi Bassi, dove si corre a tradurre libri dall'inglese mentre i titoli olandesi nel mondo anglosassone sono quasi inesistenti».

In Europa, i paesi in cui vendiamo più diritti sono Spagna, Francia, Polonia, Grecia e Germania. A proposito della Spagna, interviene uno dei traduttori invitati al convegno, Carlos Gumpert: «La Spagna ha sempre riservato grande attenzione alla cultura italiana, storicamente al terzo posto dietro inglesi e francesi. È un paese vicino in molti sensi: Gabriel García Márquez diceva che le nostre sono lingue siamesi, e credo che l'Italia sia un riferimento

«Non so quante redazioni editoriali nel mondo conoscano l'italiano: per loro è difficile considerare un nostro titolo **se non possono leggerlo.**»

per noi in Europa, lo è stato sotto il franchismo e nei primi decenni della nostra democrazia. In ciò ha avuto un influsso cruciale la grande letteratura del Novecento: Pavese, Calvino, Pasolini, Sciascia prima, e poi Eco, Tabucchi, Magris, letti dagli spagnoli quasi fossero autori propri». «Tra i più amati,» continua Gumpert «i gialli. Trainati da Camilleri sono arrivati in spagnolo Faletti, Malvaldi, Carofiglio, de Giovanni... L'Italia è una potenza nella letteratura infantile, con Pitzorno, Baccalario, Troisi e, sempre, Rodari. Nel canone colto degli spagnoli non mancano Gadda, Bassani, Morante... I classici prenovocenteschi, salvo Dante, sono meno familiari».

«Ha tradotto meno la Germania, che però ora dedica all'Italia il posto d'onore» spiega la traduttrice tedesca Annette Kopetzki: «In vista di Francoforte, non è stato mai tradotto così tanto dalla vostra lingua, centinaia di titoli. Io ne ho tradotti ben sei nel 2024: di Roberto Saviano, Fabio Stassi, Alberto Giacometti, che era svizzero di lingua italiana, Maddalena Vaglio Tanet, Ginevra Lamberti e Aurora Tamigio. Si vedrà se il boom continuerà».

Conclude con una riflessione Ilide Carmignani: «Se pensiamo al lettore spagnolo o tedesco, è interessante chiedersi che immagine abbiamo ai suoi occhi: spero che emerga al convegno con gli editori stranieri. Chiederemo che cosa vogliono leggere gli altri, cos'è l'Italia nel loro immaginario, cosa si aspettano dai nostri autori. E dopo il convegno, porteremo i traduttori a incontrare gli editori, per creare una relazione e fare rete».

Matteo Marchesini

Antifascette. Paragrafi sull'industria culturale

«Snaporaz», 9 dicembre 2024



Qual è la differenza tra la polemica anche più violenta e lo squadristico o l'inquisizione anche più felpati? Lo stile va modulato tenendo conto dei rapporti di forza, non c'è dubbio. Ma esistono altri discrimini, a cui mi sembra si sia sempre meno sensibili. Intanto, c'è una enorme differenza tra il giudizio che si dà sull'attività di una persona e l'atteggiamento empio di chi crede di poterne cogliere interamente le potenzialità, le manifestazioni, la vita. Poi, per usare due nomi come indici, c'è una differenza di sostanza – un abisso – tra Kraus e Vyšinskij. Una cosa è un epigramma magari eccezionalmente aggressivo; una cosa del tutto diversa è un'affermazione, magari formulata nel tono più obliquamente mafioso, del tipo «ah, la pensi così? Bene, bene... ora vedrai cosa ti fa il mio gruppo». Dubito che chi non avverte questo discrimine possa occuparsi con profitto di scrittura e di letteratura.

...

Oltrepassato un certo limite di successo, il generale Vannacci dovrà pur dirlo: «Ringrazio il mio ghostwriter Antonio Scurati».

...

SALA PROFESSORI ITALIANA, VERSO IL 2030
«Ma tu come lo fai l'Illuminismo?»
«Eh, come lo faccio. Con giudizio, caro. Non bisogna urtare la sensibilità degli studenti, lo sai bene. Né quella musulmana...»

«...né quella femminista.»

«Esatto, c'intendiamo. Prendi Voltaire: la cosa è delicata, no?»

«Hai voglia. Infatti ero curioso... io non so mai da che parte girarlo... anche perché questi mi registrano, e poi rimontano le lezioni a modo loro. Tipo *Report*, capito?»

«Lo so, lo so. Ma tu fatti furbo. Sai come faccio io? Do due o tre informazioni generiche, vita esilio du Châtelet Federico, butto lì una manciata di titoli, e poi cosa leggo? Eh? Cosa ti leggo, mio caro?»

«Che cosa?»

«Le parti del *Dizionario* dove sfotte gli ebrei, ecco cosa. Tanto quelle non danno mai fastidio, nessuno protesta. Anzi...»

«... ma come anzi? Davvero fai una roba del genere?»

«Eh eh, come ti scaldi. Via, su, non fare l'ingenuo (ah, ah). È il male minore, no? Un buon modo per attrarli verso l'Illuminismo, fidati.»

...

UN ESAME UNIVERSITARIO DEL 202*. «Allora, mi dica. Cosa porta?» «Due pagine del *Simposio* e una del *Fedone*...» «Molto bene. Mi dia prima un quadro generale.» «Beh, in queste opere Platone si impone come uno dei primi rappresentanti internazionali rispettivamente dei Gender Studies e dei Death Studies e...» «Si fermi pure. Vedo che la base è solida, mi basta così.»

«Oggi la critica residua potrebbe darsi come obiettivo questo: scrivere di libri in modo che agli editori risulti impossibile estrapolare una frase pubblicitaria da mettere in fascetta.»

...

SCUOLA HOLDEN. Ingredienti per scrivere un racconto standard degli anni Novanta (che nell'editoria italiana durano ancora):

1. Un io che si dipinge come uno sfigato autoironico, e così si difende strizzandoci l'occhio, cioè lasciandoci capire che non lo è affatto;
2. Un po' di splatter con tenerezza: ad esempio la lunga descrizione di una ragazza che rimasta sola dopo l'amore cosparge di sperma «con cura rituale» ogni centimetro del proprio corpo, e poi si apre le vene (ma il ragazzo intanto torna da una manifestazione antiTav in cui è stato menato, e sporco a sua volta di sangue la tampona con un po' di carta igienica, commentando – è lui il narratore – con frasi del tipo «tutta quella notte non riuscii a pensare ad altro che a tre parole che campeggiavano nella mia testa come l'insegna del discount lì fuori: TIAMO, FASCIDIMERDA, SCOTTEX»);
3. Un uso improbabile della metafora scientifica (del genere di «le gravitavo intorno come un elettrone impazzito»);
4. Un call center, un'elegia sugli anni Settanta, e la passione del protagonista per uno sportivo o attore straniero dimenticato anche dalle enciclopedie di settore;
5. Un personaggio che mentre chiacchiera del più e del meno con gli amici enuncia ex abrupto una teoria da studente damsiano sulla funzione dei portinai nella storia del cinema o sulle tracce del delitto Moro nell'infanzia della sua generazione – teoria che, lo si capisce subito, appartiene all'autore, il quale ne è talmente orgoglioso che ha voluto ficcarla nel racconto a qualunque costo.

...

Il mondo forse crollerà pezzo a pezzo. Ma fino all'ultimo momento, tra le novità in libreria vedremo comparire il saggio di un filosofo italiano intitolato, che so, *Communitatem impendere amori. Per una politica seminale*, in cui ci si spiega che non abbiamo meditato a sufficienza il significato classico e poi rinascimentale di «nomos» o «institutio» nel loro rapporto con «eros», e che senza una soluzione radicalmente etimologica dell'assetto planetario siamo spacciati per forza. Mentre tutt'intorno passano eserciti wagneriani e scorrono fiumi di fango, un pubblico di studenti dall'occhio vitreo continuerà seriamente a prendere appunti sul saggio e sulle chiose annoiate dell'autore, sotto un vasto tendone.

...

Il rischio di sputare su Hegel resta sempre lo stesso: che quel marpione di Hegel, truccandosi addirittura da donna, raccolga amabilmente lo sputo e lo deglutisca.

...

Il Lukács maturo scelse di castigare le acutezze stilistiche di gioventù per comporre un discorso continuo, da cui non si potessero ritagliare singole citazioni brillanti. Più prosaicamente, oggi la critica residua potrebbe darsi come obiettivo questo: scrivere di libri in modo che agli editori risulti impossibile estrapolare una frase pubblicitaria da mettere in fascetta.

...

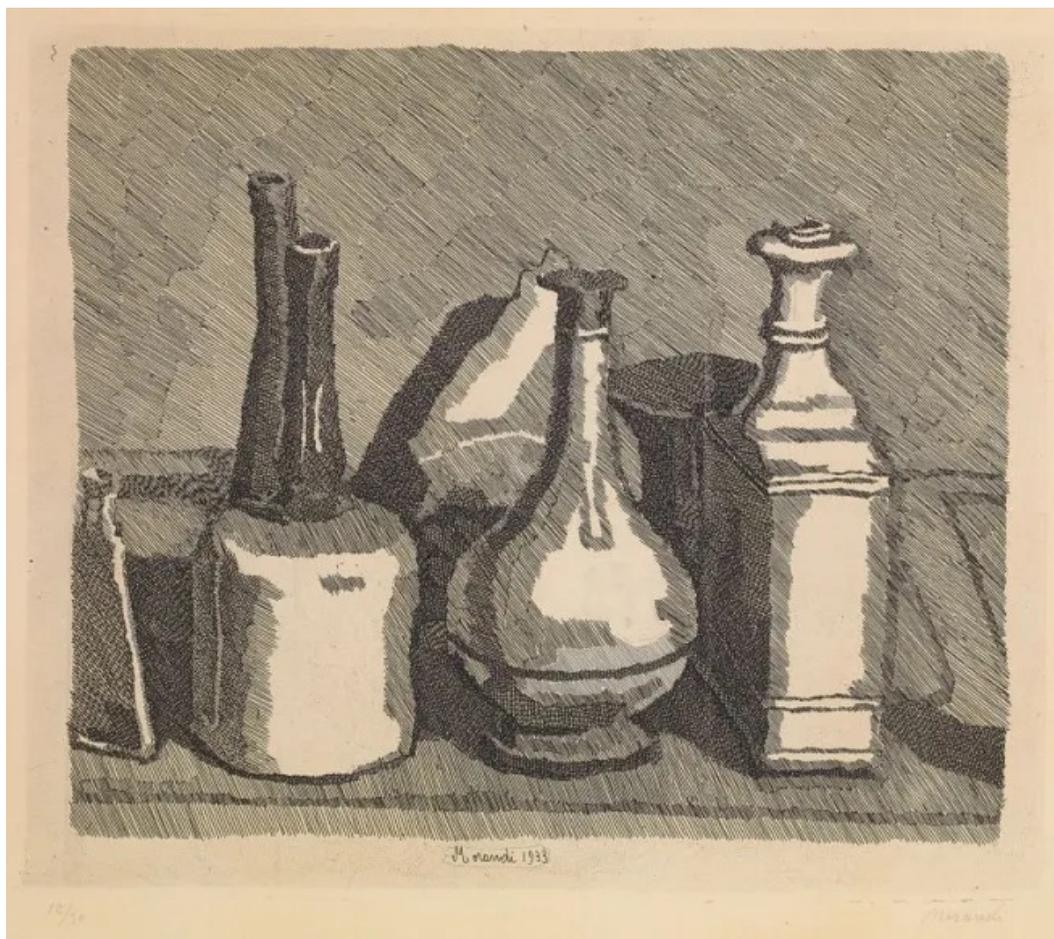
Presentarsi come «autore sperimentale» significa in genere non esserlo, anche perché implica una grave carenza di orecchio stilistico. È come farsi scrivere su un documento di identità «Tizio, bell'uomo».

...

Tanto forte è ormai la tendenza alla esternalizzazione della vita, e tale il senso d'incredulità nei confronti della propria esperienza quotidiana, che presto nelle «cose spiegate bene» del «Post» ci saranno pezzi del tipo *Cos'è e come esattamente si ottiene il ruolo di scopamico*.

...

Forse l'eccesso di entusiasmo per le foto di Ghirri è direttamente proporzionale all'affollamento, alla fiorentinizzazione o ricionizzazione del pianeta. Forse il nostro estetismo basato su un rarefatto vintage fa tutt'uno con la percezione (con la speranza segreta?) di una imminente catastrofe dopo la quale degli umani resterà appena qualche traccia protoconsumista: ad esempio, ben allineate su un tavolo in plastica contro uno sfondo cinereo, le bottiglie dei nipotini di Giorgio Morandi – una Pepsi ocra di sfiatamento, un Chinotto verdastro, un Gatorade beige. Che il nostro istinto estetico sia tutto qui? In un Gozzano che ha sciacquato i panni in Handke?



Vincenzo Ostuni

Il romanzo politico serve a capire il mondo

«Jacobin Italia», 26 gennaio 2025

Intervista al narratore e saggista Gabriele Pedullà: «Ci sono verità che possiamo cogliere unicamente attraverso la scrittura e la finzione».

Gabriele Pedullà, intellettuale versatile (machiavellista e contemporaneista di vaglia) e autore letterario di autentico talento, è da poco tornato in libreria con *Certe sere Pablo* (Supercoralli Einaudi, 2024), coerente raccolta di tre racconti lunghi, che ha subito ottenuto un'estesa attenzione critica. Molti l'hanno letto, correttamente, come sintomo – non unico ma di rilievo particolare – della rinascita di un interesse politico nella narrativa italiana. Del resto, Gabriele – con il quale ho condiviso un lungo tratto di vita e di attività politico-letteraria, dalla redazione di «Il Caffè illustrato» all'esperienza di Tq, all'attività del collettivo C17 – ha sempre dichiarato, a differenza della gran parte degli scrittori nostri coetanei, una passione francamente socialista. Eppure, sul segno politico del suo nuovo libro si sono avute interpretazioni divergenti. Alcuni vi hanno visto un omaggio alle stagioni della rivolta (Sessantotto, Settantasette), persino – nel primo dei tre racconti – ai più flebili movimenti degli anni Ottanta e alla prima fase del Pds, fino alle vittoriose elezioni comunali del 1993. Altri hanno preso spunto dagli elementi ironici, talvolta umoristici, presenti nelle ricostruzioni di quelle fasi attraverso le vicende dei protagonisti delle tre novelle, che vi parteciparono in ruoli sempre defilati, per dedurre un chiaro, persino sprezzante rifiuto degli scopi e dei metodi di quelle fasi.

Che cosa pensi di questa bizzarra oscillazione ermeneutica?

Che, evidentemente, il libro funziona... Naturalmente è solo una battuta. Ma tu hai messo il dito nella questione fondamentale di ogni romanzo politico: lo scarto necessario dalla pura e semplice enunciazione di una tesi, per quanto finzionalizzata, attraverso una trama e dei personaggi sperabilmente non inverosimili. L'autore di un saggio ha il dovere di essere quanto più chiaro possibile rispetto alle proprie analisi, diagnosi e proposte. Chiaramente, però, la narrativa non procede allo stesso modo. Raccontare vuol dire inventare un mondo. E questo mondo, per essere credibile, in qualche misura deve essere opaco (moralmente e cognitivamente), così da assomigliare a quello nel quale siamo abituati a muoverci.

Non ci sono allora che due strade. Una è quella dell'allegoria, che può assumere le forme più diverse: apologo, fiaba, fantascienza, *morality play*, distopia... Spesso i grandi scrittori politici del Novecento vi hanno fatto ricorso con eccellenti risultati, da Jack London di *Il tallone di ferro* a Bertolt Brecht; da George Orwell a Albert Camus; da Italo Calvino a Julio Cortázar: da Anna Seghers a Kurt Vonnegut. In casi simili l'ambizione dimostrativa, addirittura pedagogica, viene dichiarata dall'inizio, e il lettore

non si sente turlupinato: accetta in partenza che colui che scrive ha un preciso messaggio da fargli giungere e che ha scelto di servirsi della forma narrativa a causa della sua efficacia espositiva.

Completamente diverso è il caso del romanzo realistico. Qui, infatti, è necessario persuadere il lettore anzitutto che il mondo presentatogli è credibile – senza la qual cosa, qualunque successiva dimostrazione risulterà nel migliore dei casi forzata, se non addirittura fasulla. È la ragione per cui il realismo socialista ci appare oggi così indigeribile, e appariva tale a molti dei primi lettori già al suo apparire. Se non leggiamo più Vasco Pratolini, se i romanzi di Pier Paolo Pasolini ci lasciano freddi (a esser generosi), è perché l'uno e l'altro hanno piegato la trama al messaggio, in modo che non potesse esserci alcun dubbio sul fabula docet finale. I grandi narratori politici imboccano una strada differente, costruendo una macchina romanzesca apparentemente impassibile che promette di svelare da sola alcune costanti della Storia e dell'animo umano. Di rado i romanzi di sinistra sono stati disposti a correre lo stesso pericolo, probabilmente perché sentivano il dovere di scrivere per un pubblico ampio di lettori solo parzialmente scolarizzati e con meno strumenti interpretativi. Per raggiungere un simile scopo ci voleva allora l'eroe proletario positivo, occorreva mettere in scena i cattivi-cattivi e i buoni-buoni. E, con le migliori intenzioni, in certi anni anche narratori di rango hanno pagato sin troppo a cuor leggero questo pedaggio all'immediata efficacia politica.

Non è stata però una buona scelta e oggi tutta la letteratura del realismo socialista ci appare di una falsità imperdonabile. Sentimenti prefabbricati, situazioni scontate, meccanismi psicologicamente regressivi... Alla luce di queste considerazioni, ho preso le incertezze e le oscillazioni dei miei primi lettori come il migliore complimento possibile. Volevo scrivere un testo ambiguo e fraintendibile, cioè un testo pienamente letterario, non un testo didattico o propagandistico, e a questo punto posso forse dire che ci sono riuscito. Anche se questo, bada, non

vuol dire che le mie idee politiche siano ambigue. Non lo sono affatto.

Il punto dell'opacità è fondamentale, certo, e pure quello dell'apparente ambiguità. Concentriamoci, a proposito, sul primo dei tre racconti lunghi, o romanzi brevi, che compongono «Certe sere Pablo» – tre novelle tecnicamente diverse, tutt'e tre notevolissime: ma confesso una predilezione sentimentale proprio per la prima, «Portolano degli anni bisestili», che (in una seconda persona «autorivolta»: il protagonista, situato in un tempo narrativo indefinito ma posteriore alle vicende, si dà il tu) racconta l'infanzia, e poi l'adolescenza e la gioventù fortemente militanti del protagonista, piccoloborghese romano cresciuto nelle buone scuole pubbliche degli anni Ottanta – anni già di riflusso politico. Mi piacerebbe che mi parlassi del narratore del «Portolano», ovvero il protagonista indefinitamente cresciuto, o forse già senescente, che racconta a sé stesso, fino al climax, delle già ricordate ed effimere vittorie del '93, con un'ultima scena indimenticabile.

Portolano degli anni bisestili non è un memoir né un'autofiction. Ma ho voluto che il protagonista condividesse con me alcune «coordinate generali»: la nascita a Roma nel 1972, gli studi al liceo Tasso, l'iscrizione al Pci il giorno del diciottesimo compleanno (quando il partito si stava ormai sciogliendo nella «Cosa» di Achille Occhetto)... Qualche aneddoto è rubato alla mia infanzia e giovinezza, non lo nascondo, ma altrettanti vengono da racconti orali di amici e conoscenti. E tantissimo è inventato a partire da una conoscenza approfondita del contesto e del momento storico. Poiché la formula è già stata usata, non posso definire il racconto «un'autobiografia, ma non la mia», come fece Italo Svevo per il suo Zeno. Diciamo allora, piuttosto, «un'autobiografia, ma la nostra»: l'autobiografia possibile di un'intera generazione.

È un testo diverso da quelli che scrivo in genere perché piuttosto che costruire un filo narrativo forte, che disegni un arco compiuto, la storia prende forma per somma di frammenti staccati. Mentre

ci lavoravo avevo un'immagine davanti agli occhi: i vecchi disegni della «Settimana Enigmistica» dove, unendo dei puntini numerati, emerge progressivamente una figura. Se vuoi, il tu «autorivolto» a cui fai riferimento funziona un poco in questo modo. Il vuoto più grande, come suggerisci tu, è alla fine. Noi sappiamo come proseguirà la storia. Ma per il protagonista la sera delle elezioni comunali del 1993 è l'annuncio del trionfo atteso ormai per la successiva primavera. In tanti lo pensavamo quel giorno. E un finale del genere mi piaceva perché la tradizione del romanzo socialista ha sempre – giustamente – nutrito parecchi sospetti verso il lieto fine. Per evitare una conclusione troppo rotonda, chiaramente insoddisfacente dal punto di vista letterario, si è imposta quasi sempre la tesi di Bertolt Brecht: raccontare l'ultima sconfitta prima della (inevitabile) vittoria. In qualche modo qui invece i termini sono invertiti. La vittoria non durerà. Ma proprio questo consente di evitare il didascalismo del teorema, perché in realtà di lieto in questo finale non c'è proprio un bel niente. È come un bel paesaggio: lo guardi rapito, ma poi ti sporgi un altro passo per prendere una foto e cadì nel burrone.

Nel secondo ed eponimo racconto, quasi un romanzo per lunghezza e struttura, la figura di Pablo incarna nella maniera più alta, quasi virtuosistica, l'ambiguità – in senso positivo, sempre – della tua trasfigurazione letteraria: stavolta, la Storia è quella del Sessantotto romano e internazionale. Pablo è un «mito d'oggi», che fa il Sessantotto in sinolo con la codea Clara, più giovane di qualche anno, ricca adolescente adorata dal narratore e sua futura, «temporanea», sposa. Non diciamo altro, ma le tre figure del Sessantotto che «Certe sere Pablo» offre sono: un mitomane narcisista, un'altoborghese nevrotica, un narratore che ben presto si venderà al sistema. Eppure... anche qui, anzi, qui più ancora la luce calda del punto di vista redime le meschine traiettorie degli individui entro il racconto tragico dello smarrimento di un sogno. L'unico vero sogno, appunto, è collettivo. Gli individui, come tali, sono incapaci di verità politica;

l'individuo è la dimensione etica fondamentale, se non l'unica, della fine della Storia e della morte del futuro.

Al livello più elementare *Certe sere Pablo* mette in scena un classico triangolo. Due uomini amano la stessa donna. Non è però questo l'unico elemento che i due vertici maschili della figura geometrica condividono. Si tratta infatti di due giovani di estrazione popolare approdati allo stesso mondo borghese dei licei classici del centro e di un'università non ancora davvero di massa. Entrambi attraversano con entusiasmo la grande stagione delle lotte studentesche. E Clara, dal suo iperuranio, finirà per amarli, o credere di amarli, tutti e due. Qui però finiscono anche le analogie.

Pablo è sicuramente un imbroglione: una versione impazzita del grande «l'immaginazione al potere» che si legge alle sue spalle in un'assemblea studentesca della Sapienza particolarmente appassionata. Forse, nel mondo reale, sarebbe saggio non affidare a uno come lui neanche l'amministrazione di un condominio. E tuttavia rimane il fatto che di tutti i personaggi della storia, il più inaffidabile è anche l'unico ad avere una statura davvero eccezionale, anzitutto negli occhi di quanti seduce con il suo sorriso ironico: amici, compagni di classe, genitori, militanti politici come lui... Pablo occupa la scena come nessun altro: svetta in un panorama di figure scialbe, a cominciare proprio dalla voce narrante. Come dicono gli americani, Pablo è *larger than life*. E per questo, dove tutti tradiscono, invecchiano e poi scompaiono senza lasciar traccia, a lui soltanto spetta una fine un poco eccezionale, al confine con la leggenda.

Aggiungerei una cosa. Il secondo racconto si conclude con un'immagine un poco enigmatica: le prove grafiche per il logo della casa editrice che Pablo ha cercato di fondare. È un foglio volante, che viene nominato nel lungo monologo del narratore e che, dopo essere passato di mano in mano, riemerge dal passato solo a storia conclusa, ma che, se non lo si liquida come una bizzarria, aggiunge alla vicenda un tassello non trascurabile. La casa editrice

(specializzata in fantascienza, ecologia e filosofia) si dovrebbe chiamare Laika, e nel suo simbolo si riconoscono una cagnetta, una falce e martello e una stella... L'impostore è insomma l'unico che, nei tri decenni del riflusso, quando gli altri tradiscono, è rimasto fedele al suo sogno più vero.

Torniamo per un attimo alla questione generale del romanzo politico. Il mezzo della narrativa politica – realistica o allegorica –, e in generale il rapporto tra letteratura e politica, si legge a fatica senza menzionarne i fini, che non sono, appunto, di tipo autoconclusivo ma esterni al fatto estetico: in primo luogo, la persuasione.

Ci può essere letteratura politica che non si propone come obiettivo la persuasione, ma (solo) la comprensione. Chi insiste sul momento didattico in genere muove da una scissione tra sapere e comunicare: grosso modo la distinzione tradizionale tra filosofia e retorica che troviamo già in Aristotele. C'è una lettura del mondo e c'è un secondo momento in cui, per raggiungere una comunità più ampia, questa lettura viene volgarizzata e proposta in forme più comunicative. La letteratura politica, in questa prospettiva, servirebbe a popolarizzare un pensiero – filosofico, sociologico, economico... – troppo complesso per farsi strada da solo nel mondo, oltre la comunità dei colti. Sarebbe insomma il secondo momento di un processo a due stadi.

C'è però un altro modo di guardare alla letteratura politica: non come strumento di comunicazione, ma come strumento di interpretazione tout court, al pari delle scienze umane. Ci sono verità che noi possiamo cogliere unicamente attraverso la scrittura e attraverso la finzione, perché sono solo in parte

«Nel fronte cosiddetto progressista ha vinto da tempo un **umanitarismo sentimentale**, facile alle lacrime e alla consolazione.»

traducibili in un linguaggio astratto. E conoscere queste verità letterarie può essere altrettanto essenziale per quanti si battono contro il presente stato di cose. Di fronte al napalm ideologico che telegiornali di regime e troll dell'infosfera ci fanno piovere addosso quotidianamente, ho scarsa fiducia nell'odierna capacità di mobilitazione della letteratura politica; credo però che la letteratura politica possa aumentare il livello di consapevolezza di coloro che già dubitano della vulgata ufficiale, e sono in cerca di risposte alternative. Magari anche per riallacciare quel rapporto tra le generazioni che è stato sempre essenziale nella tradizione socialista.

Oggi i destinatari immediati sono pochi, anche perché in gran parte la sinistra intellettuale è interamente prigioniera dei «libri inutili e cattivi» di cui parlava Franco Fortini. Nel fronte cosiddetto «progressista» ha vinto da tempo un umanitarismo sentimentale, facile alle lacrime e alla consolazione: il padrino letterario della nuova sinistra ufficiale post 1989 è Eugene Sue – e sappiamo che cosa Marx e Engels pensassero del suo melenso socialismo piagnucoloso, nonostante la sua inequivocabile presa sulle masse dei lettori intossicati di luoghi comuni romantici...

Se nella sfera pubblica serve una sinistra diversa, che rompa senza equivoci i ponti con il liberismo compassionevole (quello delle elemosine per chi è rimasto indietro), sul piano culturale c'è bisogno di un ripensamento altrettanto netto. Dopo la clamorosa sconfitta degli ultimi decenni, questo ripensamento non può però che ripartire da un esercizio di memoria. Ci siamo smarriti, e adesso si tratta di fare il punto nautico. Per questo *Certe sere Pablo* è anzitutto un appello contro la rimozione. E l'esergo del libro, da un volume sulla rivoluzione del giugno 1848 di uno dei socialisti francesi che lavorarono alla riorganizzazione della «stirpe di Caino» dopo il bagno di sangue della Comune di Parigi, suona assai esplicito in proposito: «Ah, sappiatelo, noi siamo di quelli che ricordano». Non le inseriamo queste informazioni negli articoli.

Esordienti/confermari

a cura di Lavinia Bleve



Perdonate, prima ancora dobbiamo capire se noi vogliamo un figlio a prescindere.

Mah.

Che scherzo è, dare la vita a qualcuno?

In effetti...

Perché fare questo sgarro a un innocente?

Perché è la vita?

Sì, vabbè.

Ma non lo vedete?

Vedete cosa?

Macchinette, pillole, preservativi rotti... Cos'altro deve fare la vita per tenerci insieme a questa donna?

Mavvia, ragazzi, chi le dice 'ste stronzate? Veramente vogliamo incasinare l'esistenza a tutti prendendo un'imbecille macchinetta...

E una dottoressa idiota...

Bravo, è una dottoressa idiota, come segni del destino?

Non del destino. Della vita.

Mi dite chi cazzo è che sta parlando?

Diviso in tre parti i cui titoli dei capitoli rimandano alla navigazione, in *Qualcuno di noi* un io parla in prima persona plurale e racconta il viaggio di un bambino che diventa adulto dai miraggi agli approdi – il lettore segue affascinato la scrittura di Pietro Grossi, che procede sicura di non disperdere la sua forza nella molteplicità dei plurali e di mostrarsi naturalmente compatta, e guarda un bambino che a nove anni si siede su un panchetto rosso e si diverte a scrivere il primo romanzo utilizzando la macchina da scrivere dalla mamma – «Non eravamo granché interessati a ciò che scrivevamo. Stare lì, semplicemente, ci faceva

sentire in pace. Ci piaceva giocare a fare lo scrittore. Fu soltanto per questo che iniziammo un romanzo, per la scusa di passarci più tempo. Era la storia di due ragazzini che scappavano di casa. L'abbiamo ripreso in mano, non tanto tempo fa: ci abbiamo trovato più indizi su di noi di quanti ci aspettassimo. Alla fine, insomma, scopriamo di aver sempre saputo tutto» –, che simula malattie per sperimentare il confine della credibilità agli occhi degli adulti e anche dei lettori – «le invenzioni devono aderire alla realtà – se non altro, a una realtà riconoscibile – e solo una prova certa confuta una personale dichiarazione. Avevamo, in fin dei conti, iniziato a scoprire ciò che ancora dà credito ai romanzieri: la vita nascosta di ognuno di noi, la consapevolezza dell'invalidabile confine che per ogni uomo è la superficie della propria pelle. Prendemmo forse anche a intuire, con curiosità e apprensione, la vastità degli spazi che quel confine nascondeva» –, che mente davanti ai disegni che gli sottopone l'anziana analista perché generano immagini sanguinolente di cui ha paura ma anche curiosità – «Da dove venivano? Cosa rappresentavano? Quale anfratto le provocava?», «Avremmo impiegato moltissimi anni ad accettare cosa era accaduto quel giorno, a trattarlo con la giusta dose di serietà e ironia. La prova inconfutabile che esisteva il male. E che, per inquadrarlo, avremmo a lungo puntato nella direzione sbagliata: non dovevamo guardare fuori, ma dentro».

L'interesse per questa precisa forma di male è la caratteristica principale del protagonista diventato adolescente, che sa di godere delle perenni protezione e impunità che gli derivano dall'appartenere a una benestante famiglia fiorentina persino quando colpisce la testa di un coetaneo con un grosso lucchetto durante un litigio – «Uscendo, mentre stringevamo la mano all'avvocato e ci accendevamo una sigaretta, non potemmo non ripensare alla giovane giudice, a come ci avesse scambiati per brave persone. Nient'altro che i nostri pantaloni e la giacca di velluto a coste poteva averla indotto a pensarlo, forse anche il babbo, alle nostre spalle, in giacca e cravatta» – ed euforico legge il suo nome nella cronaca dei quotidiani – «Eravamo famosi. Una fama mormorata, pettegola, e per questo di straordinaria potenza. Incutevamo non più timore, ma paura, e confermammo che non c'è emozione più magnetica e inebriante».

Per anni, le rare volte che raccontavamo di quella sera, avremmo usato un esempio per chiarire cosa ci aveva spaventato: se in tasca avessimo avuto un coltello, l'avremmo usato. Nessuno, fino al momento di ripercorrere qui questi fatti, aveva mai saputo che era solo grazie a Salvo se quel coltello non era più nella nostra tasca.

Ecco cosa aveva mandato in allarme il sistema, cosa aveva fermato ogni nostra furia, cosa avremmo impiegato altri vent'anni a certificare: siamo disposti a uccidere.

L'uso degli acidi e di «ogni sostanza su cui riuscivamo a mettere le mani» segna la vita del protagonista, che ricerca sempre limiti da valicare per allargare confini che non vuole circoscrivere – «Sentimmo la gola gonfiarsi, ringhiammo, rotolammo stirandoci sul pavimento, ci grattammo la schiena sul tappeto. Eravamo una tigre, o forse un lupo. I muscoli sembravano scricchiolare, più che allungarsi, le sigarette consumare non solo il tabacco, ma brandelli interi della nostra vita: ci vedevamo invecchiare, e anche questo ci pareva meraviglioso. L'orrendo odore e sapore del fumo, il senso pacifico della morte. Forse non saremmo più tornati, sarebbe finito tutto in quel momento. Tutto era in quel momento, tempo e spazio nient'altro che ridicole convenzioni» – e che cresce fra traversate dell'Atlantico con il padre e viaggi in Europa e in Messico con gli amici e da solo; ogni ritorno a casa restituisce al lettore un adolescente sempre più inquieto e più consapevole che «siamo solo recipienti» – «Se il teorema era corretto, alcuni sembravano accumulare più energia degli altri, e avere più difficoltà a disperderla. Noi dovevamo essere tra questi» –: «anche un

fiore, sbocciando, si spacca». Respinto qualche anno prima l'invito della madre a iscriversi a una scuola di scrittura – «noi avevamo sempre finito per ribattere che per scrivere non servono scuole, serve vivere» –, il protagonista sceglie poi di frequentare quella di Torino dove si insegna che, «se desideri raccontare, ancor prima di conoscere i mezzi devi affinare i tuoi strumenti personali: i tuoi sensi. Il narratore deve entrare in una stanza e sentire di più, ricordare di più. Ci ritrovammo dunque in trentacinque in una stanza, bombardati quotidianamente da ogni sorta di lezione o seminario», ma abbandona la convinzione ferrea imparata già da bambino, «una fondamentale regola della narrazione: il grado di illusione in cui riesci a intrappolare i tuoi spettatori dipende dal grado di illusione in cui riesci a intrappolare te stesso»: abituato a raccontare bugie per modificare la realtà, capisce che «letteratura e vita rispondono a leggi diverse. Quel malinteso improvvisamente ci spaventò. Per qualche istante facemmo fatica a individuare la verità», «un senso di disagio più profondo del solito ci si insinuò come veleno sotto la pelle. Ci domandammo se non stessimo di nuovo cadendo in uno dei nostri gorghi» – «Il silenzio e l'indifferenza con cui era stata accolta l'uscita del nostro romanzo non aveva aiutato. Nemmeno, in autunno, smettere di fumare». Sono gli anni dell'ennesima fuga alla ricerca dello spazio adatto da occupare per trovare respiro, dello stage a New York e dell'attacco alla Torri Gemelle, del ritorno in Italia in compagnia degli stessi demoni – «Eccolo là, di nuovo, il mostro bavoso che aveva scosso la nostra intera esistenza. Avevamo tentato di ingannarlo con invenzioni, cazzotti, abusi di sostanze stupefacenti. Ci era infine venuto il sospetto di provare con un attrezzo più semplice, la verità: aveva funzionato meglio del previsto. Adesso l'attrezzo sembrava di nuovo spuntato. Eravamo a casa, come se niente fosse successo, senza fiato, a grattarci antiche irritazioni» –, di un libricino regalato dalla madre secondo il quale «se vuoi scrivere, devi, innanzitutto, scrivere»: «Ecco, dunque, come tutto ripartì. Due anni prima ci eravamo imposti di dire la verità, adesso di scrivere, senza fermarci, un'ora al giorno. Le strategie, a guardare bene, avevano in comune un principio, peraltro poco originale: non pensare, fai» –, del trasferimento a Roma e poi a Milano per lavorare in pubblicità senza aver mai redatto un curriculum a ventisette anni, di un editore che si interessa a un racconto – «era figlio sì della lunga ondata di estasi che ci aveva rapito dopo aver preso a scrivere un'ora al giorno, ma anche di un moto di ribellione. La ribellione era ai paletti della misura. Eravamo sempre stati assillati dall'idea di scrivere un lungo romanzo, ingenuamente convinti che parte della grandezza di un testo fosse misurabile in pagine» –, dell'amore per Giulia, che Grossi racconta con accurata leggerezza marinaresca nell'innamoramento – «Fu in quel preciso istante, nella frazione di secondo in cui la sua mano raccolse la nostra, che capimmo di esserci innamorati di lei. Quella mano non aveva semplicemente stretto la nostra: aveva raccolto la cima che qualcuno le aveva gettato. E, come vogliono le leggi del mare, metà del vascello era già sua» –, dell'ipotesi di una paternità – minacciosa perché non programmata:

Lo immaginavamo, quel figlio. Immaginavamo di dormirci accanto, di andarci un giorno in barca insieme, di insegnargli a sciare. Lo immaginavamo con un violino in mano, le piccole dita che faticavano a stringerlo; o vicino a noi, ancora in fasce, mentre leggevamo Gogol' per addormentarlo. A bordo, molti di noi avevano il sospetto che potesse essere infine la nostra salvezza. Gli altri continuavano a essere scossi dalla responsabilità di mettere al mondo una creatura. Consapevoli d'altronde che era capitato contro ogni nostra precauzione, avremmo fatto del nostro meglio, avremmo tentato di essere padri presenti, affettuosi, ma anche severi: avremmo fatto tutto ciò che era in nostro possesso per fornire a quest'essere umano i muscoli e gli strumenti per risolvere il rebus dell'esistenza,

del sentimento che si sgretola dopo la seconda interruzione di gravidanza quando le parole non sono più capaci di colmare vuoti:

Fu come se a bordo, d'un tratto, fosse saltata la corrente. Non vedevamo più, non capivamo più, restammo tutti ammutoliti. Ci sentimmo d'un tratto come un sacco vuoto, cascammo indietro sul materasso.

Va bene, ci limitammo a dire, prima di attaccare e restare imbambolati a fissare il soffitto. Quando torno porto via la mia roba.

Come quando Giulia ci aveva presi per mano, davanti alle Colonne di San Lorenzo, di nuovo ci sbigottì la rapidità dell'amore: la frazione di secondo in cui esplodeva, e in cui adesso, ancora una volta, si dissolveva.

Nell'ultima parte del libro Grossi concede la spiegazione del noi – il lettore sorride al titolo e si prepara ad assistere a un matrimonio; non serve raccontare chi si è convertito all'ufficialità dell'amore, chi è sopravvissuto e chi si è definitivamente perso; il lettore sa di aver letto lunghe pagine di scrittura intesa non come sfoggio presuntuoso o esercizio vanitoso di stile ma come dote naturale che questo scrittore deve esercitare semplicemente perché la possiede e che non ci sono clandestini nella lista che il protagonista presenta al dottor B. – sa anche che leggere è parlare con il testo e durante la lettura non serve l'autore ma, se un giorno dovesse cambiare idea, adesso conosce la prima domanda che gli farebbe.

Eccolo, il malinteso: che chi andiamo a vedere a un incontro, chi studiamo in un'intervista o ascoltiamo alla radio, sia la persona che ha scritto il libro che ci ha attratti. Nessuno però degli scrittori che abitano i vari autori – se li abitano – appare mai in pubblico. E per una banale ragione: perché lo scrittore, se avesse saputo parlare in pubblico, non avrebbe scritto.

Mentre negli anni scrivere passava dall'essere un gioco all'essere un amore, all'essere l'unico scoglio a cui attaccarci, all'essere la frustrante ossessione per una magnifica donna che non riuscivamo a trattenere, ci eravamo convinti che i premi di tutta quell'abnegazione sarebbero stati la pubblicazione di un libro e qualche lettore. Adesso avevamo, di nuovo, qualche dubbio.

Sì, c'erano stati momenti, nel corso degli anni, in cui ci eravamo domandati se scrivere ci facesse più male che bene. Come con le sigarette, dunque, avevamo tentato di smettere. Il mondo però diventava opaco, finivamo per far fatica a decifrarlo, venivamo invasi da ancora più oscure mareggiate di ansia.

A chi ci domandava perché scrivevamo, avevamo quindi finito per dare una forse deludente ma onesta risposta: perché sennò sto peggio.

Per molto tempo la semplicità di quella risposta era parsa poter reggere a qualsiasi uragano.

Una sera però di quell'estate, dopo una presentazione, seduti a cena a un lungo tavolo, un signore spettinato aveva attirato la nostra attenzione, ci aveva chiesto se poteva farci una domanda.

Certo, ci mancherebbe, avevamo sorriso.

Lui aveva atteso una parvenza di tregua nel bailamme in cui eravamo immersi.

Perché si pubblica un libro?

Buffa la vita, no? Siamo lì, imbevuti di successo, a brindare ai riconoscimenti per i nostri azzardi, convinti di avere in mano tutte le risposte che al momento ci occorrono, e sbuca nella ressa un volto,

un volto qualunque, che ci pone una domanda apparentemente innocua, ma destinata a diventare il nostro nuovo tormento.

Eravamo rimasti ammutoliti, avevamo accennato una risata, ascoltato qualcuno di noi ghignare, qualcun altro intuire le dimensioni del problema.

Vanità, immagino, eravamo soltanto riusciti a dire.

Pietro Grossi, *Qualcuno di noi*, Mondadori

ALTRI PARERI

«Grossi torna a noi con un romanzo importante e voluminoso. [...] Il punto di forza sono le descrizioni accurate e vivide. C'è qualcosa di toccante nel modo in cui l'autore, all'apice della maturità espressiva, si lascia andare alla bellezza del creato.»

Alessandro Piperno, «la Lettura»

«*Qualcuno di noi* è un libro potente, di una forza narrativa americana, rara nelle narrazioni nostrane. Ed è un romanzo che non ha niente a che vedere con l'autofiction in voga. Si gioca proprio un altro torneo, tra David Foster Wallace e Sally Rooney per intenderci.»

Caterina Soffici, «tuttolibri»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

«Scrivo poesie d'amore all'uomo della luna, a Ruth, o a nessuno in particolare. Mi sembrava che i miei versi coprissero le crepe della mia infanzia, come pelle nuova e bella sotto una crosticina non ancora staccatasi dalla ferita.» («Infanzia»)

«[...] vorrei tanto avere un posto dove esercitarmi a comporre poesie vere. Mi piacerebbe una stanza con quattro mura e una porta chiusa. Una stanza con un letto, un tavolino e una sedia, una macchina per scrivere – oppure un blocco o una matita – nulla più. Anzi, sì: una porta da poter chiudere a chiave.» («Gioventù»)

«Scrivo e basta, e magari sarà un testo valido, o magari no. Quel che conta è che quando scrivo mi sento felice, come sempre. Mi sento felice e dimentico ogni cosa intorno a me, fino all'ora in cui devo prendere la mia borsetta marrone e andare a far compere.» («Dipendenza»)

Incomparabile opera sulla vocazione alla scrittura. Da mettere in cornice.

Tove Ditlevsen

Trilogia di Copenaghen

Fazi

traduzione di Alessandro Storti



Libro senza nome è un romanzo in poesia pubblicato come samizdat a Erevan, in Armenia, nel 2006. È un diario di traduzione, una riflessione sull'autorialità e sul concetto di opera nel processo editoriale, attraverso la storia di due scrittrici condotta in un divenire di piani narrativi e salti stilistici. «È costretta a recitare le poesie che lei stessa ha tradotto, in cui non c'è mai traccia di un'ispirazione autonoma, personale. / Dopo il lavoro editoriale e le modifiche, non rimane molto né dello stile della poeta e nemmeno della sua voce trionfante. / E la traduttrice si ritrova ferma sul palcoscenico; la bocca si muove, ma dalla gola non salgono le parole. [...] A ogni modo, questa non è una biografia. / Ogni opera ha un fondamento di verità. [...] a cosa serve studiare una storia se, ogni volta che prova a mettere radici, viene sradicata? / Ma questa, lettore, è davvero una vecchia storia [...] / prova a trovarti, a capire cosa vuoi da questa vita.»

Shushan Avagyan

Libro senza nome

Utopia

traduzione di Minas Lourian