

retabloid

luglio 2025

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
luglio 2025

«Ogni parola va processata. Se la parola è appena
sostituibile, va sostituita.»

Gilberto Severini

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

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage,
poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

La lettera

F. Scott Fitzgerald, *C'è mancato poco che le cose andassero storte* 5

Gli articoli

Le Ai pensano o no?

Francesco D'Isa, «The Bunker», primo luglio 2025 7

Nanda, press agent del primo best seller del dopoguerra

Dario Biagi, «tuttolibri», 5 luglio 2025 9

I corpi di domani

Filippo D'Angelo e Gianluigi Simonetti, «Snaporaz», 7 luglio 2025 12

Addio a Goff. Maestro senza cattedra

Nicola Villa, «Altreconomia», 11 luglio 2025 16

Pedagogo radicale, fondatore impavido di riviste scomode

Stefano De Matteis, «Domenica», 13 luglio 2025 17

La narrativa della bomba

Vanni Santoni, «la Lettura», 13 luglio 2025 20

«I libri non hanno regole. Per fare l'editore sono diventato nomade.»

Filippo Maria Battaglia, «La Stampa», 14 luglio 2025 23

Per Gilberto Severini

Linnio Accorroni, «Le parole e le cose²», 16 luglio 2025 26

<i># Gilberto Severini, tracciati esistenziali della provincia italiana</i>	
Massimo Raffaeli, «il manifesto», 17 luglio 2025	29
<i># Margaret Atwood</i>	
Angela Frenda, «Cook», 17 luglio 2025	31
<i># Ingeborg Bachmann, nel saggio, il luogo dell'utopia</i>	
Massimiliano De Villa, «Alias», 20 luglio 2025	33
<i># L'arte di essere critici</i>	
Matteo Moca, «Snaporaz», 24 luglio 2025	35
<i># Philip Roth, una voce celebre si congeda dal suo contesto</i>	
Franco Nasi, «Alias», 27 luglio 2025	39
<i># Se i libri sono spazi della empatia</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 27 luglio 2025	42
<i># Quando la letteratura salva i territori</i>	
Sara Mazzini, «il Tascabile», 29 luglio 2025	44
Esordiaro/confermario	
a cura di Lavinia Bleve	50
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	59

C'è mancato poco che le cose andassero storte

Lettera di F. Scott Fitzgerald a Maxwell Perkins

Traduzione di Uliana Bonanni

1403 Laurel Avenue
Hollywood
California
(nuovo indirizzo)
6 giugno 1940

Caro Max:

Grazie per la tua lunga e bella lettera [...] Hai mai letto Spengler [...]? Io l'ho letto la stessa estate in cui stavo scrivendo *Il grande Gatsby* e non credo di essermi mai ripreso del tutto. Lui e Marx sono gli unici filosofi moderni che riescono ancora ad avere senso in questo orribile casino – intendo un senso di per sé e non nelle mani di chi li distorce. Anche Lenin sembra ora più un politico che un filosofo. Spengler, d'altra parte, profetizzò il governo delle bande, «giovani popoli affamati di bottino», e più in particolare «il mondo come bottino» come un'idea, un'idea dominante e superiore.

Max, che ne è dei diritti d'autore quando un libro va fuori stampa? Ad esempio per le *Maschiette*. Per gli eventuali diritti cinematografici e così via, dovrei rinnovare quel contratto ora? Non ne ho idea.

Come sta Ernest? È arrabbiato o la prende con filosofia? Gli Alleati sono del tutto a pezzi, questo è certo, e mi dispiace per molte persone. Come ho scritto a Scottie, molti dei suoi amici probabilmente moriranno nelle paludi della Bolivia. Lei sta bene ora, comunque. In autunno ho ottenuto quello che volevo l'anno scorso. L'ho allontanata da New York quando aveva sedici anni e l'ho tenuta al Vassar, anche se la preside, al colloquio, le aveva detto che aveva solo il venticinque per cento di possibilità di restare. Questo le ha irrobustito la spina dorsale

e ha funzionato. Nel frattempo, però, quella disgraziata della signora Ober le comprava vestiti da party newyorkese, e mi metteva nel terribile umore che avevo il giorno che menzioni. Lei (Scottie) è una persona molto diversa ora, Vassar ha fatto meraviglie [...]. Scusa la lettera disordinata ma provo un giusto orgoglio paterno. C'è mancato poco che le cose andassero storte. Ho finito *Babilonia rivisitata* e lo rivedrò la prossima settimana.

Fammi sapere per la questione dei diritti, e dammi almeno un indizio sull'umore di Ernest.

Sempre tuo

Francesco D’Isa

Le Ai pensano o no?

«The Bunker», primo luglio 2025



La rivoluzione algoritmica si propone di esplorare il ruolo dell’Ai come strumento o cocreatore, interrogando i suoi limiti e potenzialità

Ogni volta che una nuova tecnologia si avvicina anche solo di striscio a ciò che chiamiamo «pensiero», scoppia una rissa intellettuale. È accaduto con i computer scacchisti: negli anni Sessanta Hubert Dreyfus bollava i programmi come calcolatori privi di comprensione e nel 1997 la vittoria di Deep Blue su Kasparov rilanciò l’idea che la macchina potesse batterci nel calcolo senza però «capire» il gioco. Con le Ai generative la storia si ripete: da una parte abbiamo i «pappagallisti» – soprannome nato dal celebre paper *On the Dangers of Stochastic Parrots* di Bender & col. – che considerano i modelli linguistici meri replicatori di sequenze plausibili senza alcuna comprensione; dall’altra gli «antipappagallisti», che giurano di intravedere nella macchina capacità cognitive, se non addirittura una coscienza. Di fronte a tanto fervore mi sorprende la disinvoltura con cui entrambe le fazioni brandiscono il verbo «pensare», quasi esistesse un criterio pacifico per stabilire quando qualunque entità lo faccia. Ma un tale criterio – se esiste – è tutto fuorché condiviso e la nostra sicumera rischia di rivelare più i nostri desideri che la realtà.

Se adottiamo una cornice puramente funzionale la partita è breve: pensare significa produrre risposte utili, pertinenti e se possibile creative. Su questo terreno i grandi modelli linguistici vincono facile,

perché sfornano sonetti, debuggano software, riassumono ricerche, improvvisano canzoni e dibattono sull’intelligenza artificiale meglio di molti umani. Bollarli come imitatori privi di comprensione, se quel che conta è solo il risultato, non ha alcun senso. Qui non mi interessa come ci arriva, ma che ci arrivi. Si potrebbe invece parlare di *qualia*, l’esperienza interiore di che effetto fa sentire dolore, vedere il rosso o ricordare il primo amore. I Llm non hanno esperienze, dunque non pensano. Questa obiezione però si inceppa su un dettaglio: un test per i *qualia* non esiste neppure per noi, che possiamo essere sicuri solo dei nostri e li ipotizziamo negli altri per analogie fisiche e comportamentali. L’esperienza fenomenologica del mondo è un requisito che posso affermare con certezza soltanto di me stesso, perché per quel che ne so potreste essere gli «zombie filosofici» ipotizzati da Chalmers: identici a me in tutto e per tutto, ma senza esperienze coscienti. In un versante opposto potremmo invece immaginare, con i pansichisti, che una qualche forma di esperienza elementare accompagni tutta la materia, dalle sinapsi ai transistor.

Terza idea allora: per pensare servono sensi che mi mettano in contatto diretto col mondo. La conoscenza, come la coscienza, è incarnata, la mente non funziona in modo separato dal corpo, ma è

strettamente legata all'esperienza fisica e sensoriale dell'individuo. Qui dovremmo attendere che le reti si dotino di telecamere, microfoni e braccia robotiche, cosa che in realtà sta già accadendo. Se seguiamo questa idea la risposta è facile, le Ai non capiscono quel che dicono – per ora.

Resta poi l'intenzionalità, il volere qualcosa. E qui, più da buddhista che da tecnoapocalittico, mi auguro che non tormenteremo anche le macchine con la piaga del desiderio. Lasciamole fuori dal Samsara! Se non è troppo tardi, almeno: quando un modello si sforza di soddisfare le nostre richieste, non esercita già un desiderio, sia pure eterodiretto? Potremmo considerare accontentare le nostre richieste il drive delle Ai?

Per tornare alla domanda del titolo, è uscito di recente un articolo di Apple, *The Illusion of Thinking* (Shojaee et al., 2025) che espone i limiti dei Lrm (Large Reasoning Models), quei modelli che consistono – detta male ma facile – in Llm che confabulano un po' tra sé e sé prima di dare la risposta. Un metodo che funziona piuttosto bene ma che, come suggerisce la ricerca, ha vari limiti, fra cui il fatto che i modelli cedono oltre una certa complessità.

Con un trolling medievale degno di *L'inconsistenza dell'inconsistenza dei filosofi* di Averroè, un successivo

articolo *The Illusion of The Illusion of Thinking* di A. Lawson (2025) mette in dubbio questi risultati, sostenendo che il presunto crollo sia perlopiù un artefatto sperimentale, basato sui limiti della finestra di risposta e dei puzzle stessi. In ogni caso, il fatto che un Lrm non sappia risolvere enigmi come la Torre di Hanoi proposto da Apple non ci autorizza la conclusione che «non pensa». Se non riesco a risolvere l'enigma, smetto di pensare pure io?

Ogni volta che una macchina alza l'asticella spostiamo i paletti delle nostre definizioni per salvare la superiorità umana; prima non bastava il calcolo, poi serviva la creatività, ora il corpo, domani chissà. Il pensiero è un club riservato agli umani, anche se è sufficiente guardarsi attorno con meno snobismo per accorgersi che il mondo vivente è pieno di pensiero non umano.

Se con il pensiero vogliamo preservare un primato umano, dovremmo ricordarci che in questa gara ontologica siamo nella scorretta posizione di giudici e giocatori. Anche come categoria per indagare come funzionano le Ai, comunque, il pensiero potrebbe testimoniare un approccio residuale, testimone più che altro dell'ambigua altalena tra il desiderio di riprodurre noi stessi e quello di non essere superati dai nostri figli.

«Con le Ai generative la storia si ripete: da una parte abbiamo i **pappagallisti** – soprannome nato dal celebre paper *On the Dangers of Stochastic Parrots* di Bender & col. – che considerano i modelli linguistici meri replicatori di sequenze plausibili senza alcuna comprensione; dall'altra gli **antipappagallisti**, che giurano di intravedere nella macchina capacità cognitive, se non addirittura una coscienza.»

Dario Biagi

Nanda, press agent del primo best seller del dopoguerra

«tuttolibri», 5 luglio 2025

La genesi di *Il cielo è rosso*, opera prima di Giuseppe Berto scritta in un campo di prigionia texano per i fascisti. «Il romanzo fu finito in otto mesi.»

Se la genesi di *Il cielo è rosso* – opera prima di Giuseppe Berto e primo best seller italiano del dopoguerra – fu avventurosa, la vicenda della sua pubblicazione e del suo lancio editoriale fu non meno movimentata: un mezzo thriller. In molti ne hanno scritto, me compreso, in una biografia edita parecchi anni orsono. Colpi di scena a ripetizione e testimonianze divergenti su alcuni punti: molti tasselli che dovevano incastrarsi e, alla fine, credibilmente si composero. Il caso mi ha fatto scoprire qualche nuova tessera del mosaico: che non modifica sostanzialmente la vulgata, ma la completa e vi aggiunge dettagli sorprendenti nella parte finale. Sono rivelazioni, anticipiamo, contenute in un carteggio di Berto con la moglie di Ugo Ojetti, Fernanda Gobba, detta Nanda.

Come sappiamo, Berto aveva scritto il romanzo in un campo di prigionia texano, Hereford, un *fascist camp* condiviso con giovani che come lui si sarebbero affermati in vari campi dell'arte e delle professioni, da Alberto Burri a Gaetano Tumiati, a Dante Troisi, a Ervardo Fioravanti, a Vincenzo Buonassisi. «Il romanzo fu finito in otto mesi» dichiarò lo stesso Berto, che in quella clausura aveva già composto un racconto lungo e una dozzina di novelle. L'aveva sconvolto la notizia del bombardamento di Treviso del 7 aprile '44 (lui era della provincia: Mogliano

Veneto) e ancor più turbato la lettura d'un reportage di «Life» di qualche mese dopo. Le foto del servizio mostravano i bambini d'un paese sardo raso al suolo che frugavano nella spazzatura per sfamarsi, fumavano e si riparavano nelle grotte.

Ma anche le riflessioni dell'autore, il caporale Deutschman, dovevano averlo scosso, come ha osservato un fine esegeta dell'opera bertiana, Saverio Vita: «Eppure un male universale ha dato loro la possibilità di uccidere delle persone sconosciute, così simili a loro stessi. Un male tanto grande, per cui essi portano terrore e morte e distruzione senza pensarci, con la coscienza di compiere un dovere» stigmatizzava i suoi l'americano; Berto, lacerato dal senso di colpa per aver combattuto e seminato rovina dalla parte sbagliata della Storia, assumeva lo stesso concetto – il male come ineluttabile destino generale – a morale della storia dei suoi quattro adolescenti scampati alla catastrofe e a fondamento assoluto della sua visione del mondo.

Il Berto che, a fine febbraio del '46, riuscì finalmente a rimpatriare non aveva comunque dubbi sulle chance di successo dei suoi manoscritti: «Gli editori italiani niente avrebbero potuto desiderare di meglio che stampare quella roba» guasconeggerà in un suo consuntivo. Per quanto deperito e spaesato, si dette subito da fare. Gli andò buca con il racconto lungo,

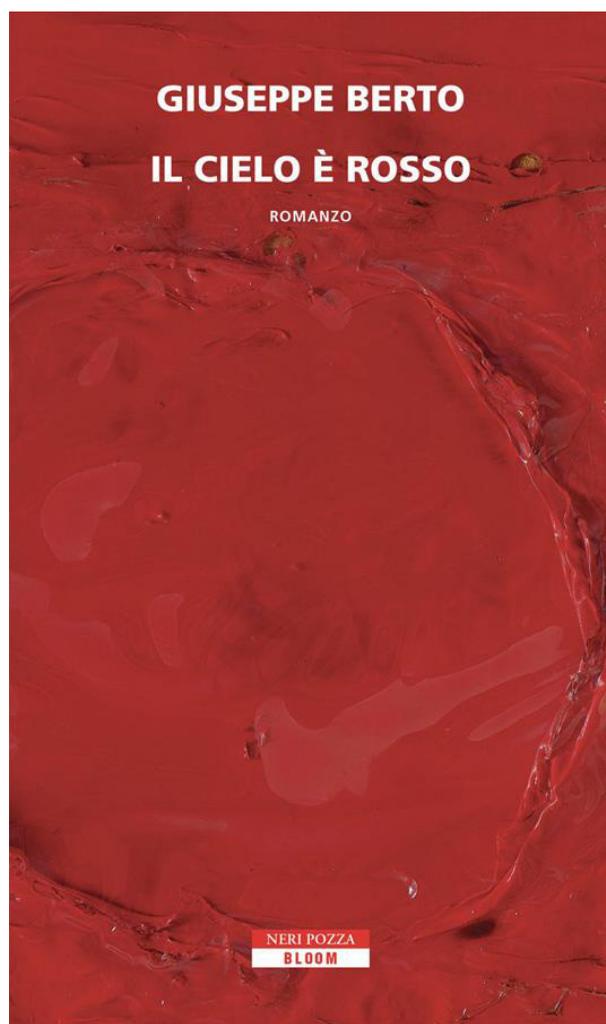
Le opere di Dio. Bompiani lo bocciò giudicandolo «una cattiva imitazione dei peggiori americani». Si mosse allora per il romanzo lungo, cui aveva dato un titolo dantesco, *La perduta gente*. Lo propose inizialmente alla Garzanti: nello specifico, a Orio Vergani, che ne era direttore editoriale. Aveva una doppia raccomandazione: da parte di Tumiati e da parte di Gino Damerini, storico ex direttore della «Gazzetta di Venezia». Ai Damerini e ad altri salotti altolocati di Venezia era stato introdotto da un suo compagno di prigionia, Paolo Foscari.

Berto era alto e piacente (la sorella di Tumiati, Roseda, lo prese al primo incontro per un campione sportivo), con un portamento elegante, un umorismo fresco, uno spirito candido e, insieme, intraprendente e «un sorriso misteriosofico, soffuso di inabilità e azione, malattia e vigore» (parole di Giose Rimanelli, altro contestatore kamikaze dell'establishment letterario dell'epoca) che affascinava le signore. Per varie edizioni fu lui il cavaliere prescelto da Maria Bellonci per le danze inaugurali del premio Strega. Entrò nelle grazie della contessa Pia Valmarana e di Gino e Maria Damerini, tramite i quali conobbe la diciannovenne baronessa Adriana Ivancich (colei che fece girare la testa anche al vecchio Hemingway), per la quale si prese una solenne cotta. Intanto, tesseva la sua tela d'autore.

Spazientito dalle lungaggini di Vergani, si rivolse a Giovanni Comisso, che colse subito le potenzialità di quegli scritti e decise di raccomandarlo a due suoi amici: Longanesi per la pubblicazione in Italia e Henry Furst per un'edizione americana. Com'è noto, però, Comisso sbagliò indirizzo nella lettera a Longanesi scrivendo via Boschetto, invece che Borghetto; e il suo intervento si rivelò inutile. Tra parentesi, non sarà quella l'unica volta che un indirizzo sbagliato (non da lui) complicherà la vita a Berto: il suo *Guerra in camicia nera*, pubblicato nel '55 da Garzanti, era piaciuto sia alla Ginzburg che a Calvino della Einaudi, ma Calvino aveva inviato la lettera d'accettazione a un vecchio indirizzo, non più valido, dell'autore. Dunque Berto, nelle more

d'un verdetto garzantiano che tardava, si risolse a far visita personalmente a Longanesi. Quest'ultimo in meno di due giorni lesse e approvò il malloppo, imponendo però drastici tagli al testo, condizioni contrattuali non proprio favorevoli e cambio del titolo. Berto scoprirà quelle quattro parole tratte dal Vangelo secondo Matteo a libro ormai stampato, quando lo vedrà esposto in vetrina a Capodanno del '47.

Stando alla vulgata, Vergani, che aveva chiesto altri quindici giorni per emettere verdetto della Garzanti, la prese sportivamente: «Ha riposto con formale cortesia a un mio biglietto» riferì Berto all'amico



«Sul “Corriere” di domenica è apparsa la lusinghiera recensione di Pancrazi. E la mia riconoscenza va anche a Lei, che mi ha dato occasione di mettermi in contatto con l’illustre critico. Adesso spero che la mia strada diventi **meno difficile**.»

Aurelio Manzoni, che l’aveva ospitato nei giorni del suo blitz in Longanesi. «Dice che con un po’ di pazienza avrei concluso con Garzanti, ma non ho nessun rimpianto.»

Qualche senso di colpa, in realtà, lo aveva: lo svelerà lui stesso a Nanda Ojetti in una lettera del 24 febbraio 1947. La lettera fa parte di un carteggio custodito nell’archivio della Galleria nazionale d’arte moderna e contemporanea di Roma. «Mi dispiacque, e mi dispiace ancora, la parte fatta con Vergani» confessa lo scrittore. «Ma io dovevo guadagnare tempo.» L’epistolario svela il ruolo cruciale che la moglie di Ojetti ricoprì, dietro le quinte, nella promozione di *Il cielo è rosso*. Nanda era la fedele compagna dell’influente scrittore e critico d’arte romano. La coppia abitava in una favolosa villa rinascimentale di Firenze, il Salviatino, da cui passava tutta l’intelligenza nazionale ed europea. Ogni anno la coppia si fermava a Venezia per le vacanze estive al Lido e la Biennale e lei aveva stretto amicizia con la Damerini. Ojetti, già emarginato con la caduta del regime e non più in possesso delle sue facoltà mentali, era scomparso all’inizio del ’46, e ora Nanda difendeva con le unghie e con i denti il prestigio e l’autorevolezza della Casa, capitalizzati negli anni. Si mobilitò per Berto, dietro evidente sollecitazione della Damerini, con alcuni dei suoi amici più cari: Marino Moretti e Pietro Pancrazi su tutti. In tutte le lettere di Berto si colgono riferimenti alla campagna stampa di cui lei tirava silenziosamente le fila, 24 febbraio ’47: «La ringrazio per il Suo continuo interessamento. Ho passato a Longanesi le richieste di Baldini, De Robertis e Vergani. Per il

Sig. Pancrazi invece ho provveduto direttamente». 17 marzo ’47: «Grazie della Sua lettera e del Suo sempre più affettuoso interessamento. Ho scritto a Pancrazi, De Robertis e Baldini», 25 marzo ’47: «Antonio Baldini mi ha scritto, in una forma fin troppo lusinghiera. Dice che il libro gli è piaciuto e che Araldo Bocelli mi farà una recensione per la “Nuova Antologia” e forse ne parlerà alla radio. Di tutto questo sono grato anche a Lei». Massima gratitudine in una cartolina del 9 luglio ’47; tre giorni prima era uscito sul «Corriere» il responso più atteso: la «serena e assolutoria» (parole di Berto) recensione di Pancrazi, uno dei quattro o cinque santoni della critica d’allora che potevano decretare con il loro avallo il successo d’un titolo: «Sul “Corriere” di domenica è apparsa la lusinghiera recensione di Pancrazi. E la mia riconoscenza va anche a Lei, che mi ha dato occasione di mettermi in contatto con l’illustre critico. Adesso spero che la mia strada diventi meno difficile» esultò lo scrittore.

Fino a quel momento non era stato affatto compreso. Chi l’aveva scambiato per uno scimmiettatore di Hemingway; chi lo giudicava onesto, ma a tratti ingenuo e grossolano, e chi, come Enrico Falqui, che l’avrebbe stroncato tre settimane dopo la benedizione di Pancrazi, lo rubricava alla voce «narrativa di valore piuttosto documentario», mentre *Il cielo è rosso* è, al contrario, come sottolinea Paola Culicelli, un romanzo in cui «il Neorealismo diventa metafisico, si contamina con il neoromanticismo». I lettori, milioni in tutto il mondo, decretarono che valeva la pena leggerlo. E la segreta press agent Nanda Ojetti di certo se ne rallegrò.

Filippo D'Angelo e Gianluigi Simonetti

I corpi di domani

«Snaporaz», 7 luglio 2025



Intervista a Walter Siti

È uno dei più importanti scrittori e critici letterari italiani (secondo noi, il più importante in attività). Autore di numerosi romanzi e saggi, curatore delle opere di Pier Paolo Pasolini per i Meridiani Mondadori, Walter Siti ha spesso posto al centro della propria opera il corpo. Di recente ha pubblicato per Feltrinelli *C'era una volta il corpo*, un libro in cui oltre a tirare le somme di questa antica ossessione, si proietta in un avvenire fatto di corpi che forse avranno ormai poco a che spartire con quelli che ancora conosciamo.

Potremmo partire dalla fine. Il tuo saggio si conclude, in modo inatteso, con una poesia, bellissima, in cui di fronte allo spettacolo primaverile di giovani corpi a passeggio per Milano lamenti la tua vecchiaia e concludi: «Non credetemi quando parlo di corpi». La vecchiaia non è invece proprio la condizione ideale per parlare del corpo con verità? L'autore che forse lo ha fatto con più efficacia, Montaigne, poté farlo proprio ispirandosi agli acciacchi dell'età...

Montaigne non era poi così vecchio, è morto prima dei sessant'anni. I cinquanta sono un buon osservatorio sul corpo proprio e su quello altrui; dopo i settantacinque subentra la nostalgia, che è una pessima consigliera.

Il tuo però non è un libro nostalgico: c'è una grande curiosità di sapere come saranno i corpi di domani, sempre

più ibridati con la tecnica, e sempre più ibridi quanto al genere sessuale. Forse la tua è una nostalgia del futuro.

In effetti, ora che ho appena finito di correggere le bozze di un libro sugli adolescenti che uscirà per Mondadori, mi sono chiesto perché mi interessino tanto i teenager, che saranno adulti quando io non ci sarò più. La risposta che mi sono dato è che, non avendo io vissuto una vera adolescenza, non essendomi mai sentito adolescente, vivo tramite loro qualcosa che per me è rimasto inespresso. Ma c'è anche un altro aspetto: per me che non ho né figli né nipoti, interessarmi ai giovani, scrivere su di loro è stato anche un modo di diventare vecchio. Per quanto riguarda il corpo, io ormai sto alla fine del percorso, resto fedele ai corpi della mia gioventù. Ma ho molta curiosità, che resterà inappagata, per i corpi ibridi della «razza nuova», come dice Dino Campana in *Viaggio a Montevideo*.

Il fatto di esserti trasferito da una decina di anni a Milano ha influito su questo tuo interesse per i nuovi corpi? Nel libro parli spesso dei corpi che vedi nel Quadrilatero della moda...

Sì, è un libro che non avrei scritto se non abitassi a Milano. Dal punto di vista dei corpi, Milano è l'unica città italiana a essere come le grandi città europee: uniformata a un'idea per cui non esistono quasi più differenze tra corpi maschili e femminili, e con un bisogno di essere sempre up to date, mentre

in centro a Roma, per esempio, trovi i romani di trent'anni fa (anche se di romani ne restano pochi in centro): i fenomeni di moda legati al corpo si trovano in periferia, tra i coatti, ma si vede subito che è una brutta copia. Semmai, paradossalmente, è più facile incontrare corpi nuovi nel centro di Napoli.

Recentemente sono usciti in Italia due libri importanti sul corpo, il tuo e quello di Vittorio Lingiardi, «Corpo, umano». Oltre a non essere più giovani, siete entrambi omosessuali. Pensi ci possa essere un legame tra un'educazione sentimentale omosessuale di stampo novecentesco e l'attenzione, si potrebbe dire anche ossessione, per la questione del corpo?

A naso, mi sa che siamo due omosessuali molto diversi. Lui poi è medico, i corpi li ha conosciuti anche sul tavolo anatomico. Forse gli omosessuali, un tempo, avevano più difficoltà a ottenere un desiderio condiviso e quindi il corpo desiderato diventava un oggetto mitologico. Per me di sicuro, Vittorio non so. Ho sostituito l'oppio dei popoli con una droga più umile e rozza.

A proposito di oppio dei popoli e di oggetti mitologici. Nella tua percezione intima, quale si esprime soprattutto nei tuoi romanzi, il corpo reale è a volte un po' svalutato, ciò che sembra interessarti è un tipo di corporeità che veicola un desiderio assoluto, o un assoluto del desiderio. Insomma una visione un po' gnostica del corpo.

Lo gnosticismo è un escamotage, un trucco per conciliare l'irrazionalità religiosa con lo scetticismo razionalistico. Per me pian piano è diventato un'abitudine pigra, un modo per rassicurarmi che non sono pazzo del tutto. Ma lo so che è un'illusione, troppi ne ho visti tramontare di corpi a cui avevo prestato le mie maschere d'assoluto; e tramontare nel peggiore dei modi.

C'è una frase semplice ma formidabile nel tuo libro: «il corpo è maleducato». Passiamo la vita a educarlo, ma poi alla fine desidera e pretende di fare ciò che vuole. È

«Quando il desiderio intero gli piomba addosso i ragazzi si spaventano e scappano, o ammazzano.»

maleducato perché lo educiamo male o perché ogni educazione è con lui, alla fine, votata al fallimento?

La seconda. Ora il dressage è continuo ed esigente, ma alla fine il desiderio spira dove vuole, non puoi costringere il corpo a desiderare secondo etica e ragione. Detto questo, mi sembra che il desiderio non stia passando dei bei momenti: i ragazzi desiderano come sempre, beati loro, ma desiderano un po' per sentito dire. È come se il desiderio triangolare di René Girard, secondo il quale desideriamo innanzitutto ciò che già qualcun altro desidera, si fosse ormai posto come modello un similcorpo omologato dalla virtualità. Spezzettato com'è giusto che siano tutti gli articoli in vendita, come la Barbie coi suoi accessori. Quando il desiderio intero gli piomba addosso i ragazzi si spaventano e scappano, o ammazzano.

Ha tutta l'aria di essere un vicolo cieco: quindi come se ne esce?

Non si esce dai vicoli che sono chiusi da un muro, o da uno specchio. Ricordate Il postumo di Brecht («I ciechi parlano di una via d'uscita, io ci vedo»)? L'unico percorso labirintico che ingannevolmente fa sperare in un varco è forse la malattia mentale. O l'utopia rivoluzionaria, tenero delirio collettivo. A scuola ci dovrebbe essere un'ora di «tecniche della disperazione», collegata all'ora di educazione civica.

In «C'era una volta il corpo» ritroviamo un tuo tema ricorrente: l'individualismo di massa. L'illusione collettiva di essere unici si esprimerebbe anche attraverso una pratica come i tatuaggi. Ti sei fatto un'idea di chi si tatua, e perché?

Le donne si tatuano perché lo considerano una forma di empowerment; gli uomini vanno alla patetica ricerca di un residuo di virilità. E poi perché hanno

capito di essere merce e la merce si vende meglio se ha un'etichetta ben disegnata. E poi perché ormai si vive ossessionati dalla comunicazione ma le cose vere da dire sono sempre meno, così si ricorre a messaggi preconfezionati: emoticon dermici.

Uno degli aspetti chiave della percezione contemporanea del corpo è la pornografia. Con l'AI si riusciranno presto a fabbricare video pornografici perfettamente realistici. Credi che per i loro fruitori l'eccitazione resterà nonostante la consapevolezza che non si tratta di corpi veri? Guardando foto recenti di bodybuilder prodotte dall'intelligenza artificiale mi sono reso conto che non sapevo fare la differenza rispetto a foto reali. Credo che per me la differenza sia di tipo psicologico, cognitivo: io mi eccito se so che quella persona lì una volta o l'altra potrei farla venire a casa mia, se invece si tratta di una cosa che vive solo in quel mondo lì, per me perde d'interesse. Per i giovanissimi di oggi questa differenza forse non ci sarà più, perché sono comunque già abituati a vedersi più su

schermo che nella realtà. Molte ragazze e molti ragazzi mi dicono che, anche se abitano nella stessa città, preferiscono spesso fare sesso a distanza in videochiamata, per esempio perché è più facile arrivare all'orgasmo simultaneo. Se sei abituato che le amicizie le vivi sullo schermo, il sesso lo vivi sullo schermo, a quel punto che la persona dall'altra parte corrisponda a una persona in carne e ossa oppure no, al limite che ti frega?

La prima parte del tuo libro consiste in un breve excursus storico sulla questione del corpo. L'impressione è che, oltre alla letteratura, in te sia molto presente anche l'esperienza delle arti figurative. È così?

Per me la passione per le arti figurative è sempre stata molto forte, quasi quanto quella per la letteratura, e penso di avere un occhio molto superiore rispetto alla mia reale preparazione in storia dell'arte. Questa passione è nata molto presto, intorno ai dodici-tredici anni, ed era principalmente legata all'interesse per i corpi. All'inizio erano i corpi rinascimentali. Ricordo



di essermi comprato all'epoca alcuni volumi della serie I maestri del colore della Fabbri: Raffaello, Michelangelo, Tiziano, Giorgione ecc. Quindi i corpi del Rinascimento italiano, che sono molto diversi da qualunque altra tradizione pittorica esistente all'estero. I corpi fiamminghi, per fare un esempio, non sono affatto così rotondi, così pieni, così legati alla classicità. A proposito di classicità, ricordo che verso i diciott'anni, durante il mio primo viaggio a Atene, rimasi colpitissimo dalla visita al museo archeologico: a partire dai kouroi arcaici, che erano ancora vagamente egiziani come tipologia, con una postura molto statica, vedevo poi fiorire da una stanza all'altra il corpo come io lo volevo, come lo avevo sempre sognato.



E se invece dovessi citare qualche tua esperienza di lettura particolarmente significativa rispetto al corpo?

La prima cosa che mi viene in mente è una scena di *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj: il corpo del contadino che tiene sulle spalle le gambe del vecchio malato. Quello è un corpo che mi sono immaginato come pieno, forte e in qualche modo salvatore. Poi mi vengono in mente i corpi che di volta in volta sogna Vautrin in alcuni romanzi della *Comédie humaine* di Balzac: sono corpi di forzati, di uomini in prigione, e penso che siano i miei stessi corpi, ho sempre sentito quell'immaginario come molto fraterno. Infine, un terzo esempio un po' scherzoso: la lettura di *Fratelli d'Italia*. Arbasino parla di corpi nordici, alti e ben formati, i cui volti hanno un grande spazio tra i labbri e il naso: mi ha liberato dai corpi stortignaccoli di Pasolini.

L'ultima frase del tuo libro prima dell'epilogo in versi è: «Corpi che comunque non potranno fare a meno di desiderarsi, e magari di amarsi». Quel «magari» è più un auspicio o una previsione?

È l'estrapolazione, forse indebita, a partire da ciò che è successo finora. Ma «amore» è una parola talmente vaga che ci sarà sempre chi la userà per non rimanere ghiacciato nella propria solitudine.

Se dovessi fare una scommessa pascaliana tra reincarnazione dell'anima e resurrezione della carne, cosa sceglieresti?

Sceglierei la reincarnazione, se fossi sicuro che al prossimo giro la mia anima sarà meno pavida di questa volta. Quanto alla resurrezione della carne, vorrei capire che età avrebbe il corpo risorto, e se per forza dev'essere il mio.

Per sant'Agostino l'età dei corpi al momento della resurrezione della carne sarebbe di trent'anni, il corpo sarebbe il nostro ma emendato da ogni difetto.

Io ero al mio meglio a trentacinque, ma anche a trenta posso starci. Per ridere, naturalmente: nessuna delle due cose esiste.

Nicola Villa

Addio a Goff. Maestro senza cattedra

«Altreconomia», 11 luglio 2025

Due ricordi di Goffredo Fofi, maestro irregolare, curioso instancabile e critico feroce, con lo sguardo sempre puntato ai margini e al futuro

È morto Goffredo Fofi all'età di ottantotto anni. Era nato a Gubbio nel 1937. A diciassette anni, uscito da un contesto contadino e «medievale» – come diceva lui – aveva scoperto la politica e il meridionalismo. Era andato in Sicilia perché sull'«Avanti!», il giornale del padre socialista, aveva letto di Danilo Dolci. Prese il foglio di via perché insegnava senza licenza ai bambini di Cortile Cascino, a Palermo, e divenne il giovane più celebre della sinistra che tutti volevano conoscere. L'incontro con Aldo Capitini, inizialmente epistolare, fu decisivo. Poi Torino, perché Raniero Panzieri gli aveva detto: «Se vuoi lavorare con i meridionali, devi andare al Nord». Poi la Francia: Parigi, dove aveva i genitori emigrati, e il maggio del '68, che visse senza mai ricamarci troppo sopra. Di nuovo in Italia: Napoli negli anni Settanta, Milano negli Ottanta, infine Roma dagli anni Novanta in poi. Una vita eccezionale, segnata da tantissimi incontri e decisioni cruciali, raccontata più volte – soprattutto nella biografia *Le nozze con i fichi secchi* (L'Ancora del Mediterraneo 1999).

L'ho conosciuto nel 2005, insieme ad altri compagni dell'università. Avevamo iniziato a fare volontariato nella redazione di «Lo Straniero», al Flaminio, accanto a Anna Branchi e Alessandro Leogrande. Era già un mito per noi, un uomo d'altri tempi. Gli chiedevamo: «Raccontaci di Elsa Morante, del

primo concerto dei Beatles a Parigi... com'era Pasolini?». Ma lui era più curioso di noi. A casa aveva i numeri di «Linea d'ombra» di mio padre, con le sue recensioni sottolineate in fondo. Recensioni di cui tutti avevano timore, persino Fellini. Era il Savonarola della critica italiana, famoso per le sue scomuniche mitologiche.

Il suo impegno sociale partì da lì: maestro elementare, poi critico cinematografico e letterario. Il suo nome si legò alle riviste che incontrò sul cammino: «Il Mondo» di Pannunzio (il suo esordio fu un articolo dettato al telefono), poi «Tempo presente» di Chiaromonte e Silone, che gli fece capire quale sarebbe stato il suo destino. A Parigi scrisse su «Positif», la rivista «rivale» dei «Cahiers du Cinéma». A ogni epoca la sua rivista, seguendo l'idea di Edmund Wilson: non dovevano durare più di sette anni. Tornato in Italia, fondò con Piergiorgio Bellocchio e Grazia Cherchi i «Quaderni piacentini», la rivista della nuova sinistra. Poi «Ombre rosse» a Torino, il periodo operaista. A Napoli di nuovo il sociale con la Mensa dei bambini proletari e Dove sta Zazà. Negli anni Ottanta, il riflusso e la scoperta del mondo con «Linea d'ombra» (i primi testi tradotti di Rushdie e Naipaul, per dire). Poi «Nino domani a Palermo», nella primavera siciliana dopo le stragi mafiose, e «Il piccione viaggiatore», una newsletter ante litteram.

Infine Roma: «La terra vista dalla luna», rivista del terzo settore, e «Lo Straniero», la più longeva negli anni berlusconiani.

A noi giovani incuteva timore con le sue bastonature, un po' rituali. Ma mostrava subito amicizia, generosa, perché non voleva una «famiglia» ma una rete ampia di legami e amici. Le sue cene nella casa piena di libri e foto della Suburra (poi a Porta Maggiore e all'Esquilino) erano mitiche: potevi incontrare Monicelli o un giovane scrittore esordiente. Quando ti chiedeva: «Cosa vuoi fare da grande?», sembrava chiederselo anche lui. Eterno studente, sempre in cerca, sempre pronto a rilanciare: «Non posso continuare. Continuerò» (come diceva Beckett).

Con il gruppo cresciuto intorno a «Lo Straniero», fondò nel 2008 con Giulio Marcon le Edizioni dell'Asino, dove iniziò a lavorare come redattore fino a dirigerle con lui fino al 2022. Ci hanno lavorato negli anni: Francesca Nicora, Vittoria Mancini, Duccio Zola, Sara Nunzi, Giuliano Battiston, Davide Minotti, Ilaria Pittiglio, Matteo Micalèlla, Giacomo Pontremoli, Bruno Montesano, Maria Chiara Franceschelli, Fabrizio Toth. Prima nella redazione di Lunaria, poi in quella dell'Avventurosa di Pietro Marcello. Da lì nacque l'ultima rivista, «gli asini», dedicata a educazione e intervento sociale, con collaboratori da Milano a Bologna, da Firenze a Napoli. Poi il Salone dell'editoria sociale, per dieci anni appuntamento fisso a Testaccio.

«Sono l'unico italiano che conosco» diceva. Tra il suo super-io e il suo edonismo, amava viaggiare soprattutto per il nostro paese (a parte una breve parentesi messicana) e conoscere nuovi gruppi, posti, realtà. Ricordo in particolare tre viaggi-inchiesta: Calabria-Sicilia, poi la Sardegna (Nord e Sud), infine il Friuli e la Slovenia. Intervistava, cercava nuovi collaboratori, si faceva venire idee. Idee infinite: listoni da cancellare, decine di libri da riscoprire, per comporre una ideale piccola biblioteca morale, che ora abbiamo traslocato a «Altreconomia».

Quando ho letto *Viaggio intorno al mio cranio* di Frigyes Karinthy, sulla teoria dei sei gradi di

«Quando ti chiedeva **Cosa vuoi fare da grande?**, sembrava chiederselo anche lui. Eterno studente, sempre in cerca, sempre pronto a rilanciare: **Non posso continuare, continuerò.**»

separazione, ho pensato che si applicasse perfettamente a lui: aveva stretto la mano a Maria di Campello, che aveva conosciuto Gandhi – e da lì, fino alla Comune di Parigi.

La rivoluzione era per lui un rovello costante: come farla? Non c'erano strade e teorie ma la pratica doveva andare sempre insieme allo studio. Sempre da pochi a pochi, perché nella storia d'Italia le rivoluzioni le hanno sempre fatte le minoranze: mille a fare l'unità, poche decine di migliaia la Resistenza. Ci siamo visti domenica 6 luglio, appena cinque giorni fa. Non si lamentava degli acciacchi. Era ancora pieno di vitalità e scherzava sulla morte, citando (e storpiando) la lapide del suo mito della canzone romanesca, Claudio Villa: «Vita sei grande, morte fai schifo».

E abbiamo parlato dei prossimi libri, dei progetti, del futuro.

...

Stefano De Matteis, *Pedagogo radicale, fondatore impavido di riviste scomode*, «Domenica», 13 luglio 2025

«Le riviste si fanno in treno» mi ha detto solo pochi giorni fa. Rammaricandosi che l'età non gli permettesse più di essere attivo come è sempre stato e di mettere in cantiere una nuova rivista adatta all'oggi. «Le riviste si fanno per necessità, nello sforzo di costruire reti e comunità, per leggere e correggere il presente. È difficile cambiare il corso della storia,

ma è da pavidì non tentarci.» Facendo ancora progetti per un'ennesima casa editrice, Goffredo Fofi al primo posto metteva la pedagogia, cioè libri di formazione, manuali che dessero ai più giovani delle coordinate per muoversi nella realtà come nella storia: i film da vedere, i libri da leggere... una selezione degli indispensabili. E a fare collegamenti. Connessioni. Non solo il cinema e la letteratura, ma l'arte in genere serve per conoscere il mondo nelle sue stratificazioni sociali e per coglierne i nessi profondi. Il suo primo best seller infatti si intitolava *Capire con il cinema*.

Una passione che lo ha sempre accompagnato, quella della formazione, non a caso si era diplomato maestro e aveva trovato in Aldo Capitini la prima bussola per orientarsi nel mondo e cominciare a mettere in atto scelte radicali, come quella di recarsi in Sicilia, a Partinico, da Danilo Dolci per lavorare con gli «ultimi», i bambini delle baracche. E ci arriva da Parigi, dove era emigrato da Gubbio con la famiglia. In Strana gente racconta la ricerca, dopo Partinico,

di un luogo in cui stabilirsi per creare una rete di attivisti impegnati nel sociale.

A Roma segue una scuola di formazione dove conosce Vittoria de Palma che lo presenta a Ernesto de Martino. Ma poi arriva la borsa del centro Gobetti che lo vede a Torino, dove prende contatti con Rainerio Panzieri e i «Quaderni rossi». Siamo agli inizi degli anni Sessanta, quando c'è lo «scandalo» del rifiuto da parte di Einaudi, pur avendolo commissionato, di pubblicare *L'immigrazione meridionale a Torino* che uscirà poi da Feltrinelli. Sono tutt'ora indicative le varie posizioni che si possono leggere nelle carte delle riunioni del mercoledì, che evidenziano una spaccatura culturalmente significativa. Cattolicesimo, non violenza, il magistero di Capitini, le lezioni di marxismo di Panzieri, producono quel miscuglio inedito di straordinaria efficacia che lo porterà a una radicalità inedita, condivisa con Grazia Cherchi e Piergiorgio Bellocchio per «Quaderni piacentini» e con l'adesione a Lotta continua, ma che gli costerà anche molte porte sbattute in



© Centro Studi Pier Paolo Pasolini

faccia. Sosteneva che era colpa della sua emigrazione francese se Parigi l'aveva trasformato in un intellettuale, ma compensava questo aspetto con la pratica del fare per gli altri, come fondare a Napoli, con Giuseppe Carini, Cinzia Mastrodomenico e molti altri la Mensa dei bambini proletari.

Cosa lo muoveva? La curiosità, il desiderio di sapere, di capire e costruire ponti e collegamenti, lanciandosi anche in attività che per «classe economica» non sarebbero state alla sua portata, come appunto fare riviste e aprire case editrici: è quanto racconta in quella sorta di autobiografia che è *Le nozze con i fichi secchi*.

Schivo ai salotti, lontano dal bel mondo delle lettere, nemico dei troppi «scrittenti» come li chiamava, ma amico di Elsa Morante, eletta a maestra, di cui fu fedele critico. Per lei si schierò nel dibattito seguito alla pubblicazione di *La Storia*, che gli valse l'ironico appellativo da parte di Cesare Cases, a lui molto vicino e coredattore dei «Piacentini», di «Fra' Gotifredo da Populonia».

Ma non solo la Morante, anche Annamaria Ortese e poi Fabrizia Ramondino costruiscono il suo pantheon ideale di letteratura, assieme ad altri (vedi *Strade maestre*). Una volta il direttore di un grande giornale lo convocò per offrirgli un ruolo importante, quello di editorialista di prima pagina.

Goffredo ci pensò, ma rispose che quel mondo era troppo «alto», lontano e distante da lui. Però chiese al direttore se voleva fargli un pezzo (gratis) per una delle sue riviste. «Non mi era mai capitato che invitassi qualcuno a scrivere per me, lui rifiutasse e mi commissionasse un articolo».

Consulente editoriale per Feltrinelli e per Garzanti, lontano da ogni idea di carriera, ma agguerrito nel difendere il proprio tempo «libero» da utilizzare per riunioni, fondare collettivi, seguire attività politiche e culturali. È così che trasformò «Ombre rosse» da rivista di solo cinema in rivista di politica. E poi vennero «Linea d'ombra», «Zazà», «Lo Straniero», «gli asini» e numerose altre. Citando Edmund Wilson sosteneva che la vita di una rivista è di cinque anni, poi diventa inutile. Le sue straordinarie conoscenze

facevano sì che bastasse un argomento, un film, il nome di uno sceneggiatore oppure un tema, per aprire una panoramica di collegamenti e di storie inattese, capace com'era di cogliere le trame della vita culturale e politica di un intero universo.

Ha cercato di insegnare a tutti coloro che lo frequentavano, che sceglieva o che gli si avvicinavano radicalità, estremismo, rivolta. La necessità di creare rete e di agire come minoranza attiva contro una maggioranza sempre più oppressiva. Sugeriva di non accontentarsi, essere sempre insoddisfatti di sé per quanto troppo poco si riesce a fare per cambiare un mondo storto. Ma soprattutto di non lasciarsi sedurre dal successo e dal denaro. Incitava a mettersi continuamente in discussione e interrogarsi sugli effetti collaterali di ogni azione che compiamo. Cosa lascia? Una valanga di articoli e di libri, ma soprattutto una grande lezione. Chi la raccoglierà?



Vanni Santoni

La narrativa della bomba

«la Lettura», 13 luglio 2025

Dopo che le esplosioni sul Giappone hanno scioccato il mondo, i romanzi a tema atomico e postatomico si sono moltiplicati. Una panoramica ragionata

Quando nel 2006 uscì il pur splendido romanzo postapocalittico *La strada* di Cormac McCarthy, difficilmente chi apparteneva alla generazione nata tra la metà degli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta si entusiasmò al pari dei più anziani o dei giovanissimi. Questo perché eravamo stati educati al dopoapocalisse da altre opere, arrivate prima, narrativamente più ampie e d'impatto più profondo. Erano cartoni animati, «roba per bambini», e per guardarli bastava accendere la tv e cercare il canale locale – diverso da regione a regione, a volte da provincia a provincia – che li trasmetteva. Si trattava di *Ken il guerriero*, tratto dal fumetto omonimo di Buronson e Hara, uscito a partire dal 1983, e *Conan il ragazzo del futuro*, ideato nel 1978, a partire dal romanzo *The Incredible Tide* di Alexander Key, da un Miyazaki che avrebbe fondato lo Studio Ghibli solo sette anni più tardi. Due opere diversissime – nella prima il mondo postnucleare era un luogo di ultraviolenza e dominio del più forte, nella seconda un'utopia in cui la rarefazione della presenza umana aveva in fondo migliorato le cose – ma unite da una sensibilità nel trattare il tema della bomba, e del dopobomba, che potevano avere solo artisti provenienti dall'unico paese che il trauma dell'atomica l'aveva vissuto davvero, il Giappone.

Molti anni dopo, quando i manga sarebbero venuti di moda, con la conseguente pubblicazione di

diversi classici dimenticati, avremmo scoperto anche l'apice fumettistico delle narrazioni sull'atomica: *Gen di Hiroshima* di Keiji Nakazawa, egli stesso *hibakusha* – vale a dire superstite dell'olocausto nucleare –, pubblicato in Giappone tra il 1973 e il 1987, ma arrivato da noi solo nel 2014. Un capolavoro che nel suo uso dello stile «cartoonesco» per raccontare con maggior efficacia rispetto al realismo gli allucinanti orrori del dopobomba, dalle persone liquefatte a quelle coperte di ustioni su tutto il corpo, anticipò opere fondamentali come il *Maus* di Art Spiegelman, dedicato alla Shoah.

Il fumetto, in effetti, se la sarebbe sempre cavata bene nel trattare il tema della bomba atomica, sia che lo facesse in modo drammatico come in *Gen di Hiroshima*, sia che usasse la *wasteland* postnucleare per l'ambientazione di fondo come in *Ken il guerriero*, sia che ci ironizzasse sopra, come avviene in *Cronache del dopobomba* del nostrano Bonvi, peraltro assai avanti sui tempi avendo debuttato nel 1973, lo stesso anno di *Gen di Hiroshima* e ben otto anni prima di *Mad Max II* di George Miller (da noi *Interceptor, il guerriero della strada*), il film che avrebbe dato popolarità mainstream al genere postnucleare e che ne avrebbe definito per sempre i parametri estetici e tematici.

Se il fumetto ha dato il suo meglio col dopobomba – si ricorderanno anche la brillante critica del



militarismo *When the Wind Blows* dell'inglese Raymond Briggs (1982) e il recente *La strada* di Manu Larcenet, che reinventa con efficacia le ambientazioni di McCarthy –, il cinema ha fatto scuola nel parlare del prima, del durante e del «come», anche senza entrare in scenari postapocalittici. È già del 1964 *Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick, che ci avvertiva su quanto l'escalation nucleare possa essere dietro l'angolo, e da lì la lista di film «a tema bomba» che hanno lasciato il segno è piuttosto lunga: si va da *The Day After* di Nicholas Meyer (1983), film invero mediocre (fu del resto prodotto per la tv) ma d'impatto incalcolabile nel mostrare alle masse le implicazioni del pericolo nucleare – annientamento integrale reciproco, niente di meno – al recente *Oppenheimer* di Christopher Nolan, che racconta la tormentata vicenda del padre della bomba e il boicottaggio che subì quando decise di dedicarsi al pacifismo e al disarmo; da *Wargames*, sempre del 1983, in cui John Badham raccontava la storia di un giovanissimo hacker che per poco non scatena una guerra nucleare, a *Hiroshima mon*

amour, in cui Alain Resnais riesce nella non facile impresa di romanticizzare l'ancora sanguinante Hiroshima degli anni Cinquanta, fino a *Rapsodia in agosto* del sommo Kurosawa, che racconta con grande delicatezza la storia di una sopravvissuta vista attraverso la lente dei suoi nipoti, del tutto estranei al dramma.

Se cartoni animati, fumetti e film hanno portato avanti un buon racconto della minaccia nucleare, e anche il videogioco ha i suoi capisaldi – la serie *Fallout* su tutti, che ha dato anche origine a una serie tv non all'altezza del gioco –, è nel romanzo che la riflessione attorno al tema si è spinta più lontano e, come quasi sempre accade, lo ha fatto da prima. Da *molto prima*, se si pensa che il primo romanzo a descrivere gli effetti devastanti di una detonazione nucleare, *The Man Who Rocked the Earth*, realizzato a quattro mani dallo scrittore Arthur C. Train e dall'inventore Robert W. Wood, è del 1915, trent'anni prima dello sgancio di Little Boy. E volendo ci si può spingere indietro di ancora un anno: nel 1914 esce *La liberazione del mondo* di H.G. Wells, che già presenta

il concetto di bombe atomiche, sebbene gli effetti siano differenti da quelle reali (invece di distruggere città e abitanti, rendono questi ultimi irrazionali e folli).

Dopo che le esplosioni di Hiroshima e Nagasaki scioccarono il mondo, i romanzi a tema nucleare e postnucleare si moltiplicarono, una tendenza che sarebbe solo andata ad aumentare con l'acquisizione della bomba da parte dei sovietici e la successiva corsa agli armamenti delle due parti, coinvolgendo anche scrittori normalmente alieni alla fantascienza, all'ucronia e alla distopia. Fu il caso del grande autore tedesco Arno Schmidt, che nel 1957 diede alle stampe *La repubblica dei dotti*, che racconta una Terra del 2008 ormai resa invivibile dalla guerra nucleare, fatti salvi un paio di luoghi protetti, nascosti e invero assai inquietanti per gli esperimenti che vi si svolgono. È del 1959 invece *Un cantico per Leibowitz*, vincitore del premio Hugo, in cui Walter M. Miller Jr racconta le peripezie di nuovi monaci postnucleari impegnati nell'arduo compito di preservare le conoscenze umane dopo l'apocalisse.

Negli anni Sessanta la narrativa postnucleare non smette di proliferare, e nel 1965 arriva anche il contributo del grande Philip K. Dick, con *Cronache del dopobomba* (questo il titolo italiano, poi ripreso da Bonvi per i suoi fumetti, laddove il titolo originale – voluto dagli editor – era *Dr Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, con un chiaro ammicco al capolavoro di Kubrick uscito l'anno prima). Vale la pena soffermarsi nel 1965 perché è anche l'anno d'uscita del primo romanzo postnucleare italiano, *H come Milano* di Emilio de' Rossignoli: la città colpita dalla bomba s'intuisce dal titolo, e se i risultati non differiscono dai cliché del genere, è opportuno considerare che a metà anni Sessanta il genere medesimo era ancora in via di formazione definitiva. Si effettuerà qui una precisazione: sono esclusi da questa rassegna i romanzi postapocalittici in cui la fine della civiltà non è causata dall'atomica, come i vari *La nube purpurea* di Shiel, *Cecità* di Saramago,

Sfacelo di Barjavel o, per l'Italia, *Dissipatio* H.G. di Morselli.

Il genere postnucleare prospera anche negli anni Settanta e Ottanta, di pari passo con la Guerra fredda: è del 1971 *La falce dei cieli* di Ursula LeGuin, finalista ai premi Hugo e Nebula e vincitore del Locus, in cui alcuni proprietari terrieri francesi si salvano dalla bomba grazie al fatto che si trovano in una cantina (va da sé piena di ottimi vini) prima di uscire in un mondo devastato e far rinascere una società di tipo rurale. Scenario simile a quello della Germania postnucleare degli *Ultimi bambini di Schewenborn* di Gudrun Pausewang, autrice tedesca che ha trattato il tema anche nel romanzo per ragazzi *Dopo la catastrofe*.

Nel campo della narrativa per i più giovani, impossibile non segnalare quel piccolo classico strappalacrime che è *Il gran sole di Hiroshima* di Karl Bruckner, in cui si raccontano le terribili malattie – in questo caso la leucemia – causate dalle radiazioni. Testo utile anche a ricordare che, sì, bomba e dopobomba hanno titillato l'immaginazione di tanti autori di speculative fiction, ma le tragedie di Hiroshima e Nagasaki sono state reali.

Doveroso allora concludere la panoramica con quattro testi fondamentali sgorgati dalla realtà del bombardamento atomico: *La pioggia nera* di Ibuse Masuji, che narra le vicende di diversi abitanti di Hiroshima dopo l'esplosione e sotto la pioggia del titolo, quella radioattiva; lo straziante *Diario di Hiroshima* di Michihiko Hachiya, che segue il suo autore, medico che per due mesi lavorò nella zona colpita dalla bomba, prendendosi cura di feriti e ustionati; le *Note su Hiroshima* di Kenzaburō Ōe, nato dall'incontro del Nobel con vari sopravvissuti alla tragedia; e ancora, uscendo dal Giappone, *L'ultima vittima di Hiroshima*, carteggio tra il filosofo tedesco Günther Anders e il pilota Claude Eatherly, che a ventisette anni premette il bottone per lo sgancio della bomba e per tutta la vita fu devastato dai sensi di colpa, fino a venire internato in un ospedale psichiatrico, terminando i suoi giorni nell'impossibile ricerca di un'espiazione.

Filippo Maria Battaglia

«I libri non hanno regole. Per fare l'editore sono diventato nomade.»

«La Stampa», 14 luglio 2025

Intervista a Luigi Brioschi

Un buon editore è un nomade, dice Luigi Brioschi, mentre siede nel suo ufficio milanese, a due passi dall'Arco della Pace. Ha da poco compiuto ottantaquattro anni, due terzi dei quali trascorsi a occuparsi di libri: prima in Rizzoli, poi in Longanesi, infine in Guanda, di cui è tuttora presidente, dopo esserne stato azionista e direttore editoriale. Veste una giacca in garza blu scuro e una camicia inappuntabilmente stirata. Il nodo della cravatta, di maglia, è volutamente allentato.

A guardarla, tutto si direbbe tranne che lei sia un nomade.

E invece, quando si scelgono i libri, bisogna esserlo: mai obbedire alla fedeltà a un genere, a un'area o a un paese.

Qual è la regola da seguire?

La qualità.

Facile a dirsi. Tradotto nella pratica?

Apertura totale, senza pregiudizi. L'editoria è un'attività ben strutturata. Ma si dà il caso che il libro tenda a essere refrattario alle regole: di qui la necessità di aprirsi, allungando lo sguardo e cogliendo l'occasione, ovunque essa sia.

Il primo esempio?

Nel mio caso, è inevitabile: Luis Sepúlveda. Lo scoprii nel 1992, ma non attraverso un agente. Lesi una recensione di un suo libro sul settimanale

francese «L'Express», e la cosa che mi colpì fu il titolo: *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*. Mi feci mandare il libro e mi incantò.

I libri di Sepúlveda, in Italia, hanno venduto più di sette milioni di copie.

Se dicessi di averlo previsto sarei un bugiardo, però ci credetti subito. Lucho è stato la punta di diamante di una generazione di scrittori sudamericani ben diversa da quella che l'aveva preceduta.

Eravate amici?

Era naturale, per lui l'amicizia era la cosa che più contava, e non a caso: aveva vissuto sulla sua pelle il peso della dittatura, perdendo molti amici. Li ricordava spesso, era un narratore orale straordinario.

Quanto conta l'aspetto umano nell'editoria?

Molto: il rapporto personale è decisivo in tutti i momenti della partita.

Lo è stato anche nel suo caso?

Certo, da subito. Mi avvicinai all'editoria da studente in legge, frequentando casa di Elio Vittorini grazie alla sua ultima compagna, Ginetta Varisco, prima cugina di mia nonna.

Che ricordo ha di Vittorini?

Di un uomo che parlava poco, ma il suo era sempre un silenzio cordiale.

Fu grazie a lui che entrò nell'editoria?

No. Anche se l'idea in famiglia era che Vittorini mi portasse in Mondadori. E per un po', forse, ci sperai anch'io. Ma volevo finire l'università; e poi, quando lui morì, ero già entrato in Rizzoli.

Chi la aiutò allora?

Il poeta Giorgio Cesarano, che per un periodo fu dirigente rizzoliano, e Oreste Del Buono: quest'ultimo conosciuto proprio grazie a Vittorini.

I suoi esordi furono come lettore e traduttore.

Esperienza utilissima: tradurre, come dice Calvino, è il vero modo di leggere un testo.

Che faceva in Rizzoli?

Iniziai come editor poi passai alla segreteria letteraria – in sostanza, l'ufficio diritti. Per un certo periodo, capo ufficio stampa; infine, con l'uscita di Mario Spagnol, ebbi la cosiddetta «direzione letteraria».

Le scoperte di quegli anni?

Il primo nome che mi viene in mente è J.M. Coetzee: era agli esordi, ma intuì immediatamente che era un autore di rottura. E poi *La vita, istruzioni per l'uso* di Georges Perec.

Lui però in Italia era già apprezzato, anche grazie a Italo Calvino.

Quel romanzo era un gran libro, ma slittava sempre per via dei costi di traduzione. Fu proprio Calvino a chiamarmi un paio di volte per chiedermi: «Potete pubblicare il mio povero amico?».

Scrittori italiani?

Riportai in Rizzoli Giovanni Arpino. Ma negli anni precedenti, sotto la guida di Mario Spagnol, ne pubblicammo molti, a cominciare da Landolfi, Manganelli, Meneghello.

Nel 1984, fu proprio Spagnol a portarla in Longanesi. Era stata appena acquisita da Luciano Mauri: fu il

primo passo per la costruzione di quello che sarebbe diventato il gruppo Gems, sotto la presidenza di Stefano Mauri.

Due anni dopo prendeste Guanda, uno dei marchi storici dell'editoria.

Ma di cui era rimasto ben poco in catalogo. Per rilanciarla, decidemmo così di aprirci a tutto ciò che ci provocasse.

Non è un caso che uno dei primi successi fu «L'età di Lulù» di Almudena Grandes.

Lo presentavano come narrativa erotica, ma era molto di più: il romanzo simbolo di una stagione, il postfranchismo. Solo con quel libro, vendemmo centinaia di migliaia di copie.

Autori di lingua spagnola ne avete pubblicati parecchi. Da Javier Cercas a Aramburu.

In Italia correva voce che *Patria* fosse un libro sul terrorismo basco. In realtà, era il romanzo di una comunità lacerata dall'odio e minata dal fanatismo. Un'opera mirabile, credo fummo i primi a comprarla in Europa.

Gli anni Novanta, per Guanda, furono anche quelli di Irvine Welsh e Nick Hornby.

Seppi di *Trainspotting* quando arrivai a Londra per la Book Fair. Cercai di andare a vedere una pièce ma era tutto esaurito. Decisi di leggerlo. E scoprii un romanzo che terremotava la lingua inglese.

Perché in Italia non era stato acquistato?

Non ne ho le prove, ma credo abbiano temuto di non riuscire a tradurlo. Noi l'affidammo a Massimo Bocchiola, che gli diede una voce congeniale.

E con Hornby come andò?

Partimmo con *Alta fedeltà*, fu un successo. Poi pubblicammo il suo esordio, *Febbre a 90*. In Italia era considerato «solo» un libro sul calcio: nessuno lo

aveva acquisito. Ma non era questo: era una deliziosa storia di formazione.

Mi confessa un rimpianto o un fallimento?

Paul Auster: lo pubblicammo nel 1990, partendo da un romanzo bellissimo, *La musica del caso*. Facemmo tutto il possibile, non funzionò.

Dal suo racconto sembra che le scoperte continuo più del lavoro di editing.

La scoperta è la parte più tentante e rischiosa, ma questo resta un mestiere in cui l'interazione con gli altri contribuisce in modo inaspettato.

Me lo racconti con un titolo.

L'esordio di Catherine Dunne, scoperta da un nostro grande autore, Roddy Doyle. Il titolo inglese

era *In the Beginning*. Per settimane mi confrontai con la traduttrice per trovarne uno più efficace. Fino a quando mi chiamò e mi disse: «Ce l'ho». Uscimmo con *La metà di niente*. Fu un successo.

Ha mai avuto la tentazione di scrivere?

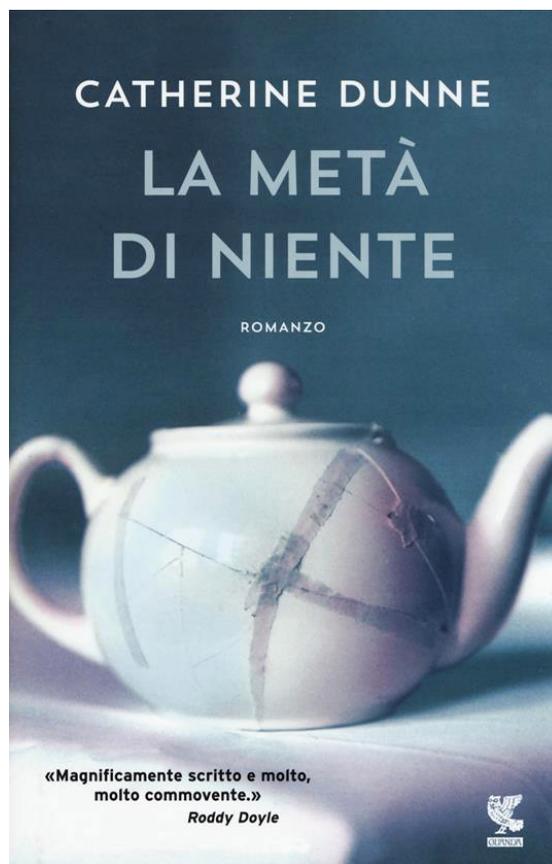
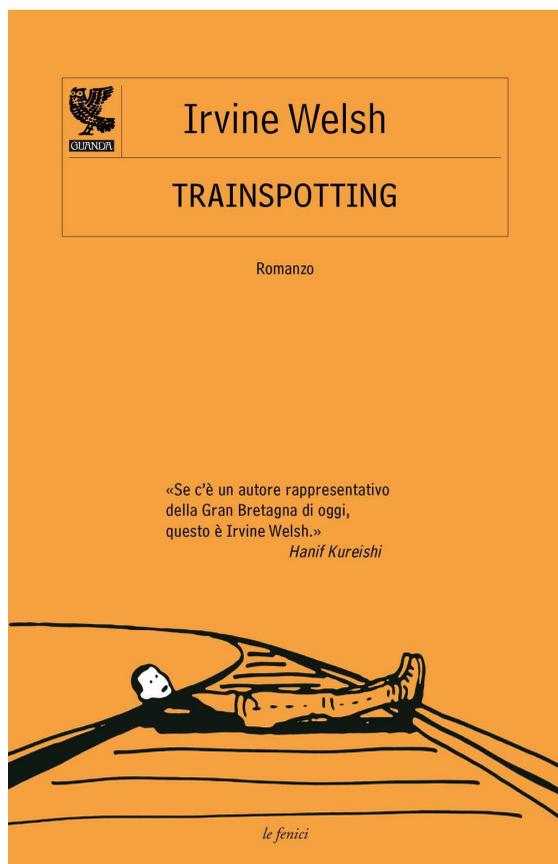
No. Per me l'unica forma letteraria che conta è l'attività di editore.

La maggior parte dei suoi colleghi ha scritto di sé.

La mia ambizione sarebbe essere ricordato nello stesso modo a cui aspirava uno degli astri inarrivabili di questo settore, Peter Suhrkamp.

Cioè?

È stato capace di portare al successo libri che non lo chiedevano.



Linnio Accorroni

Per Gilberto Severini

«Le parole e le cose²», 16 luglio 2025



Due ricordi del grande scrittore marchigiano. Con lui, scompare un certo modo, probabilmente solo suo, di raccontare la provincia italiana

Caro M.,

gli orari degli appuntamenti erano fissi ed inderogabili. In primavera ed estate alle 19,45. In autunno-inverno si anticipava alle 19,30. Ed immancabilmente Gilberto Severini (GS da adesso in poi, riprendendo la sigla con la quale chiudeva le sue email; qualche volta, come quel Gozzano che adorava, con il «giesse» in minuscolo) rispettava, con cronometrica precisione, quegli orari. Scherzando, ma non troppo, gli dicevo che i nostri concittadini avrebbero potuto adottare con lui la stessa tattica degli abitanti di Könisberg, che aspettavano l'inizio della passeggiata pomeridiana del signor Immanuel Kant per regolare l'ora esatta sui loro orologi.

Le prime volte, abituato come ero ad amici che ostentavano il loro ritardo come un vezzoso pregio, questa sua indefettibile puntualità mi sorprendevo. Solo dopo ho capito che essa era una delle tante forme che poteva assumere la sua inappuntabile cortesia, una di quelle grate consuetudini che certificano un decoroso reciproco rispetto. Quando era ancora in buona salute ed arrivava all'appuntamento camminando con l'agilità di un settantenne magro, elegante ed affilato, tanto quanto lo era la sua prosa, ci incontravamo sotto la torre dell'orologio, in pieno centro cittadino, non troppo distante da casa sua.

Nelle rarissime volte in cui riuscivo a precederlo, mi piaceva osservare il modo con cui si avvicinava al luogo convenuto. Poteva essere scambiato per un turista, un po' flâneur ed un po' distratto, che indugiava, con uno sguardo tra l'erratico e l'assorto, su ogni dettaglio, incuriosito da tutto quello che gli si profilava attorno. Come se non le conoscesse a memoria, per averle osservate migliaia di volte, le facciate dei palazzi nobiliari di Osimo, le mura vetuste, le logge antiche. Quegli scorci di paesaggio urbano costituivano il set abituale delle sue quotidiane passeggiate, sia mattutine che pomeridiane. Eppure le scrutava sempre con minuziosa attenzione, come se fosse la prima volta.

In questi venti d'anni e più in cui ci siamo incontrati, con rapsodica saltuarietà per andare o a pranzo o a cena – sempre rigorosamente a due, tranne qualche concordata rarissima eccezione –, non abbiamo non solo mai cambiato, ma neppure ipotizzato di cambiare i posti dove si andava a mangiare. Stessi posti, stesso orario. Ed uguali erano anche le epigrafiche email, con le quali decidevamo le modalità dell'incontro. Una irraggiungibile apoteosi della laconicità quelle di GS: «Appuntamento solito posto, solita ora. Questa volta tocca a Lei la cassa. A me la prenotazione». Una volta io, una volta lui. Chi pagava, non prenotava. Chi prenotava, non pagava. E neppure,

ovviamente, mai cambiato neppure il menu. Né nel ristorante al mare, dove si andava a pranzo, sempre ad apertura di stagione estiva per evitare «la pazza folla» («quella che rende folli i pazzi e pazzi i folli» diceva lui), né nella pizzeria che prediligevamo anche, e forse soprattutto, per la lussuosa ouverture botanica, costituita dal giardino di piante grasse in bella vista, appena prima dell'ingresso. Ci sembrava un lusso raro, ed anche un divertimento, non esente da qualche infantile perversione, ordinare: «Il solito, grazie», senza aggiungere altro, quando il cameriere s'avvicinava. «Appartengo a quella categoria di persone che considera un privilegio sapere già cosa si mangia» mi diceva giustificando questa innocente boutade, con quel suo sorriso dolce ed impertinente. La sola, stuzzicante incognita era legata agli argomenti che uscivano fuori durante queste nostre conversazioni conviviali. Quelli sì felicemente imprevedibili, perché la libertà dei nostri dialoghi era assoluta. Ed il privilegio di ascoltare le sue divagazioni, così profonde ed originali, era davvero unico ed incomparabile. Non certo perché toccassimo sempre questioni particolarmente profonde o di grande spessore intellettuale. Tutt'altro. Spesso, l'errabonda libertà delle nostre chiacchiere sembrava rispondere al celebre motto hofmannsthaliano nel quale confidavamo ciecamente entrambi: quello che spiega come la profondità, quella più vera ed autentica, è tutta lì, ben disposta in superficie. E va colta, così com'è.

Ma anche: «Never explain, never complain»: un altro dei suoi motti prediletti.

I suoi libri, ovviamente, erano stati all'origine del nostro rapporto. Avevo molto letto e molto apprezzato le sue pagine, la cui bellezza era esaltata dal fascino di una scrittura, a tratti esemplare e quasi classica, nella sua compiutezza formale, accompagnata sempre da un nitido equilibrio di stile, di narrazione, di tono. Mi veniva in mente, quando lo leggevo, quel passo del più grande dei fratelli Glass al secondogenito Buddy (nel salingeriano racconto eponimo: *Seymour. Introduzione*) quando, parlando delle lettere di Flaubert, scrive: «Le sue lettere sono

insopportabili da leggere. Sono troppo più belle di quanto avrebbe dovuto essere. Sono uno spreco. Mi spezzano il cuore». Ma, forse proprio a causa della loro perfezione assoluta, della loro irreprensibile compattezza, mi sembravano, in un certo senso, meno interessanti della sua esistenza. Credo che a Gilberto Severini si addicesse una geniale intuizione che ha Borges, parlando di Flaubert. Lo scrittore argentino scrive, in un suo saggio di poche pagine, che il più grande personaggio di Flaubert non va ricercato tra quelli da lui inventati. Quindi né Emma Bovary, né Frédéric Moreau di *L'educazione sentimentale*, né tantomeno la coppia Bouvard-Pecuchet. Per Borges, il più grande tra i personaggi flaubertiani era Flaubert stesso. In un certo senso, credo che lo stesso si potrebbe dire di lui, di GS.

Per quello che mi riguarda, nessuno dei personaggi da lui creati poteva competere, in termini di fascinazione, con quel personaggio schivo, ma affettuoso, misterioso, ma trasparente, complesso, ma semplice, che GS era nella sua vita reale. Almeno per quella parte infinitesima che ho avuto il privilegio di conoscere. Se nelle sue pagine tutto, a partire dallo stile, appariva chiaro, nitido, netto, preciso ed affilato, proprio come il suo incedere quando era in buona salute, la sua vita, invece, quando raramente si metteva a raccontarla per allusioni, elisioni ed enigmi, appariva perlopiù indecifrabile. Per esempio, della sua infanzia, giovinezza e maturità nulla o quasi sapevo. Se non attraverso quel poco che filtrava a fatica, attraverso squarci, istantanee, frammenti, bagliori, allusioni, aggiunte e ritrattazioni. Spesso, come gli era solito, fornendo anche versioni differenti e persino contraddittorie degli stessi episodi. Certa critica *soi-disant* letteraria poi, quando si occupava di lui, non è riuscita a fare di meglio se non ricorrere a cliché sintetici quanto banalizzanti. Un gran scialo di gabbie definitorie che, curiosamente, attingevano tutte ad una aggettivazione di gusto antico, quasi crepuscolare. Ci si muoveva entro un repertorio angusto, che andava da «Severini lo scrittore appartato» a «Severini il provinciale». Fino ad

arrivare ad una più articolata locuzione che, se inizialmente, poteva apparire come un complimento, letta con un minimo di attenzione, rimandava alla tonalità acre del dileggio, e pure beffardo: «Severini lo scrittore più sottovalutato d'Italia». Quando poi, a cena, «lo scrittore più sottovalutato d'Italia» si metteva a snocciolare questa sequela di aggettivi (l'«appartato», l'«umbratile», il «provinciale», il «solitario»...), riesumati puntualmente dalle pagine culturali ogni volta che usciva un suo libro, era impossibile non ridere davanti al modo con cui sillabava enfaticamente quegli aggettivi sciocchi, con meticolosa pignoleria. Curiosamente, gli autori che prediligeva erano però cultori non di quel *less* su cui era religiosamente improntata la sua scrittura, ma semmai del *more*, perché su di esso, sulla dismisura e sull'eccesso, ai limiti del manierismo, avevano edificato la loro fama. Proust certo in primis, ma «la passion predominante» di GS era tutta per Alberto Arbasino. Per tutta l'opera omnia di questo grande lombardo, «nato a Voghera e poi rinato a Roma», con una particolare predilezione ai limiti dell'ossessione per *Fratelli d'Italia*. Questo romanzone *larger than life* era davvero il suo libro della vita. Lo rileggeva in continuazione, tanto da citarne, a memoria, lunghi passi per intero. Una passione coltivata fino agli ultimi tempi, come uno scoliaste infaticabile, capace di parlare per delle ore delle differenze, anche le più ineziali, fra le diverse edizioni del capolavoro arbasiniano. Ma più ancora erano le storie, gli aneddoti, i racconti sulla vita glamour di Arbasino che GS conosceva a menadito e narrava, con una gioia irrefrenabile, come capita a chi si eccita e si diverte per le prodezze di un invidiato ed ammirato fratello maggiore.

«Sempre inappuntabile
l'eleganza di GS. Come
la pratica, perseguita
con accanimento luterano,
delle buone maniere.»

Sempre inappuntabile l'eleganza di GS. Come la pratica, perseguita con accanimento luterano, delle buone maniere. In tanti anni di frequentazione, per esempio, non abbiamo mai abbandonato la grata consuetudine del «Lei» reciproco.

Prediligeva le giacche di ottimo taglio sartoriale, che d'inverno abbinava a comodi dolcevita, sostituiti, con l'avvento della bella stagione, da cachemire girocollo oppure con scollo a V accompagnati, *ton sur ton*, da camicie di gran pregio, spesso con la civettuola sigla GS, ed impreziosite talvolta dalla presenza di uno sbarazzino foulard di seta. Ai complimenti rispondeva con la sua ironia sottile, sempre accompagnata da abbondanti dosi di understatement: «Il foulard stasera è necessario per difendersi da questa brezza assassina. Il fatto è che non appartengo alla tribù dei nativi digitali, ma piuttosto a quella degli analogici. E pure morenti, purtroppo».

A differenza della quasi totalità dei suoi coetanei, lui non teneva il volto perennemente rivolto all'indietro per riesumare, con struggimenti nostalgici, la presunta Grande Bellezza dei tempi passati. Una Grande Bellezza che, probabilmente, non era mai esistita davvero e che era solo il miraggio ingannevole di chi ripensa alla propria giovinezza irrimediabilmente passata, densa di grandi speranze mai realizzate. «In fondo, il passato è qualcosa che conosco già. Di cui, tra l'altro, ho nozioni vaghe ed imprecise, sempre mutevoli, perché dalla memoria, come Lei sa, occorre diffidare. Molto più interessante è ciò che sarà, che non conosco affatto e che, purtroppo, non farò neppure in tempo a vedere». Lo spettacolo di questa specie di eterno «teatro sempre aperto» che è la vita, dove *highbrow* e *lowbrow* si confondevano con naturalezza, non lo saziava mai. Per cui questo uomo così raffinato e curioso e lucidissimo, spaziava, soltanto per rimanere in ambito musicale, dalla reverenza per la sua immortale Callas a Lucio Dalla, non esulando però anche da incursioni nella «nominabile attualità» di gruppi quali i Manneskin e i Baustelle: «Li guardi bene quando sono sul palco: Damiano e

Bianconi sono le versioni contemporanee di Lord Brummel».

La paratassi ritmica ed avvolgente delle sue pagine tramava anche la sua comunicazione orale. Parevano uscite lì per lì, senza nessun grande ripensamento, quelle frasi così essenziali e tornite e, a modo loro, perfette, lontane da ogni sospetto di ridondanza o di superfluità, colme di una sapida ironia. Da farti venire voglia di impaginarle subito appena pronunciate, senza editing. Quella volta, per esempio, che, appena salito in auto, riferendosi alle avverse condizioni atmosferiche che avevano trasformato repentinamente una luminosa giornata d'aprile in un cupo giorno d'inverno, mi disse: «Sa com'è, no? Aprile, da sempre, è il più novembre dei mesi». Oppure, sempre a proposito della pioggia e di come la sua benevola presenza eliminasse ogni infausto desiderio di abbandonare il tavolo da lavoro: «Oggi è una bellissima giornata di pioggia. Ottima per lavorare». Odiava ogni bieco conformismo, soprattutto quando si celava dietro il dogmatismo funesto del politically correct. Ed anche in questo caso, una sua frase valeva più di cento pensosi editoriali: «Sei frocio? Sono cazzi tuoi. In tutti i sensi». Amava rovesciare i luoghi comuni, fossilizzati in espressioni talmente abusate da essere ormai totalmente svuotate di un qualsiasi senso possibile.

Per esempio diceva che una delle grandi sciagure della contemporaneità non era tanto nella «banalità del male» quanto nella «malvagità del banale». O quando, temendo di essere preso troppo sul serio, mi ammoniva garbatamente rispolverando il motto con il quale Lacan avvertiva i suoi studenti: «Fate come me. Non seguitemi». Oppure, suggeriva di imitare, ogni qualvolta se ne presentasse l'occasione, il saggio comportamento di un personaggio proustiano che, per rifiutare cortesemente occasioni mondane poco appetibili, inviava telegrammi così confezionati: «Impossibilitato venire Stop Segue bugia Stop». Nell'ultima telefonata, una decina di giorni fa, ci siamo messi a parlare di libri, ovviamente. Lui stava leggendo *La montagna incantata* e diceva che se

la portava a letto, con il Kindle. Io, attingendo alla più banale delle banalità, gli raccontavo come mi fossi arenato più volte, durante la lettura, davanti al conflitto dialettico fra Naphta e Settembrini. Aveva risposto dicendomi che era proprio quella che, adesso, in questa ennesima rilettura, preferiva di più. Aveva poi chiuso la telefonata, con una clausola che aveva usato tante altre volte, quando lo accompagnavo a casa, a fine pranzo o cena: «Mi dispiacerebbe andarmene proprio adesso. Sono ancora così curioso del mondo».

...

Massimo Raffaelli, *Gilberto Severini, tracciati essenziali della provincia italiana*, «il manifesto», 17 luglio 2025

Con Gilberto Severini, mancato in ospedale nella sua Osimo dove era nato nel 1941, scompare un certo modo, probabilmente solo suo, di raccontare la provincia italiana e un certo tipo di educazione cattolica, che sa di rinchiuso e di violente, pure se spesso sottaciute, ribellioni.

Aveva esordito nel 1981 con un libro di versi ed epigrammi (*Nelle aranciate amare*, forte della prefazione di un grande poeta, Franco Scataglini) cui erano seguiti due testi dove incrociava romanzo di formazione ed epistolare, *Consumazioni al tavolo* e *Sentiamoci qualche volta*, lucidi diagrammi in cui c'è la storia personale di qualcuno che ha mancato prima la rivoluzione del '68 poi, per crudele contrappasso, gli anni Ottanta che gli impazzano intorno, quando anche le Marche si scoprono di colpo postmoderne, per esempio al festival InTeatro di Poverigi, fondato dai suoi amici Roberto Cimetta e Velia Papa, che lo scrittore inserisce nel set del primo romanzo: per decenni, va anche detto, Severini esercita l'attività di critico teatrale su «il Resto del Carlino». Così, quando Pier Vittorio Tondelli a metà degli anni Ottanta viene in Ancona per proporre a Massimo Canalini del lavoro editoriale (poi Transeuropa), il progetto dei *Giovani blues* si imbatte nel quarantenne che ha

all'attivo i due romanzi (il terzo, *Feste perdute*, uscirà subito dopo nella trilogia di *Partners*, '88) e se ne innamora. Tondelli è tra i primi ad avvertire che in quelle pagine così leggere c'è un soffio del *Törless* di Musil o di *La morte a Venezia* di Mann, prediletto anche nella versione cinematografica di Luchino Visconti.

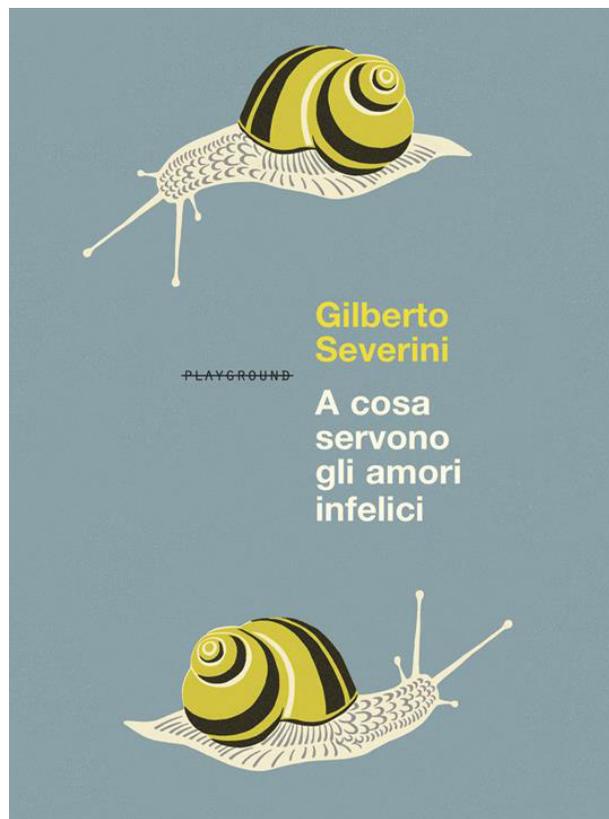
La misura standard di Severini è appunto il racconto lungo o romanzo breve, la sua scrittura è condotta per via di levare, la lingua è netta senza essere austera, lo stile trae forza dalla sua stessa apparente fragilità, infine la sua letteratura segue il semplice tracciato dell'esistenza.

Severini ha la necessaria monotonia degli scrittori veri, i quali insistono sulla propria materia senza illudersi di poterla mai esaurire: nel suo caso è sempre in gioco la storia di qualcuno formatosi alla metà dell'altro secolo, spesso un orfano soffocato

dal sussiego e dai doveri piccoloborghesi che con timidezza tenta una sortita che appaghi, senza mai esibirla, la omosessualità ritenuta scandalosa nel suo ambiente. Sono storie tutte quante scritte al maschile (le donne vi compaiono soltanto di lato o di riflesso, quasi fossero un altrove della vita) e appartengono a individui nemmeno emarginati ma in sostanza laterali, reclusi entro la linea d'ombra che non possono o non vogliono varcare.

Di questo parlano, inderogabilmente, i suoi libri, in tutto una dozzina fra cui spiccano *Congedo ordinario* del '96, forse il suo esito maggiore, dove tocca il tema della vecchiaia e caducità, *La sartoria* e *Il praticante* (2001), *Backstage* ('13) e *Dilettanti* ('18). Persino sintomatica la stima e la fedeltà che gli hanno sempre devoluto non soltanto alcuni scrittori e poeti vicini a lui, da Claudio Piersanti e Francesco Scarabocchi a Angelo Ferracuti e Linnio Accorroni, o critici del livello di Fulvio Panzeri ma i suoi stessi editor, da Massimo Canalini e Giorgio Mangani a Marco Monina e Antonio Rizzo di peQuod fino a Andrea Bergamini che meritoriamente ne sta riproponendo da Playground l'opera integrale, come testimonia da ultimo la riproposta di un altro vertice, *A cosa servono gli amori infelici* (la cui prima edizione risale al 2010) che ha in esergo alcuni versi di un poeta amatissimo, Wystan H. Auden, e davvero valgono una dichiarazione di poetica: «L'uomo deve cadere per amore / ai piedi di Qualcuno o di Qualcosa, / o cadere ammalato».

E infatti nella conversazione, risalente al giugno del 2014, che ora suggella la ristampa di *A cosa servono gli amori infelici*, lo scrittore rivendica apertamente il suo interesse esclusivo per la zona taciuta o inespressa degli individui: «Per esempio, gli innamorati infelici a volte basta un amore anche infelice a motivare, a giustificare il resto della propria vita. Perdenti nel senso che non raggiungono i traguardi comunemente ritenuti importanti. Lo sforzo è cercare in questi personaggi tutta la poesia possibile». Una poesia che, nel caso di Gilberto Severini, coincideva con l'eleganza inarrivabile della persona.



Angela Frenda

Margaret Atwood

«Cook», 17 luglio 2025



Le sue eroine usano il cibo per ritrovare sé stesse.
L'atto del nutrirsi è per loro una metafora di potere
che esprime l'inesprimibile

Per Margaret Atwood la fame è tutto. Il cibo, nella più importante scrittrice canadese vivente, e le scelte che ne derivano, è il vero collante narrativo. È un invisibile ipertesto che lega i vari generi ai quali la scrittura di Atwood attinge: dalla narrativa apocalittica alla fantascienza, dalla distopia all'utopia, dalla fiaba al thriller. Il cibo, nelle pagine dell'ex bambina felice ma solitaria, avvicinata dal padre entomologo al culto della natura durante le lunghe estati trascorse tra le foreste dell'Ontario, riporta alla gerarchia, al dominio e all'oppressione, mettendo in primo piano sempre la fame dei personaggi, le loro scelte alimentari, la loro creatività culinaria e i rituali alimentari. È con *The Edible Woman*, il suo primo romanzo che divenne subito un caso letterario, che Atwood collega in maniera esplicita il vissuto delle donne al cibo. Il libro è la storia di Marian McAlpin, che ben presto si rende conto di come, in quanto donna, rappresenta ciò di cui la società si nutre per sopravvivere e che il matrimonio non è altro che una sorta di cannibalismo sessista. Così Marion decide di non mangiare, come espressione fisica della sua impotenza e, allo stesso tempo, una protesta contro tale impotenza. Marion non può più tollerare il cibo. E lo rifiuta. Quando si rende finalmente conto di ciò che le sta accadendo, prepara al compagno Peter una torta a forma di donna e gliela offre per

simboleggiare come lui abbia cercato di consumarla. Subito dopo aver chiuso la relazione con Peter, riacquista il senso di sé e quindi anche la capacità di mangiare.

In *Surfacing*, romanzo gotico del 1972, il senso di vittimizzazione di Anna, la narratrice, nei confronti del padre di suo figlio abortito, è simboleggiato dal modo in cui immagina che lui controlli ciò che lei mangia durante la gravidanza. Anche l'appetito di Anna è controllato e represso. È una donna stereotipata che possiede tutte le caratteristiche tradizionalmente femminili imposte dal processo di socializzazione, e «non le è permesso mangiare o cagare o piangere o partorire. Nulla entra, nulla esce». E il lungo processo che la porta a ritirarsi nella natura selvaggia passa dalla riflessione su ciò che mangia. Per diventare una donna «naturale» rinuncia a mangiare cibi elaborati, che possono essere contaminati nello stesso modo in cui la società è contaminata dall'ideologia patriarcale. Entrambi sono innaturali, costruiti, fatti dall'uomo ed entrambi minacciano di avvelenarla. In *Lady Oracle*, altro breve romanzo gotico, la madre di Joan tenta di negare alla figlia qualsiasi senso di autonomia e tenta di controllare la sua vita e la sua identità. Così la mette a dieta e cerca di affermare la sua autorità fisica riducendo le dimensioni della figlia.

«Mangiavo costantemente, ostinatamente, testardamente, tutto ciò che riuscivo a procurarmi. La guerra tra me e mia madre era iniziata sul serio; il territorio conteso era il mio **corpo**.»

Joan sfida la madre e prende il controllo della propria vita attraverso l'alimentazione. Così si vendica delle diete imposte mangiando sempre di più: «Mangiavo costantemente, ostinatamente, testardamente, tutto ciò che riuscivo a procurarmi. La guerra tra me e mia madre era iniziata sul serio; il territorio conteso era il mio corpo». Mangiare dà potere a Joan, che alla fine ma sconfigge la madre. Sebbene Joan decida di perdere peso quando la zia Lou muore lasciandole duemila dollari a condizione che lo faccia, capitola solo perché il denaro le permetterà di andarsene da casa. Il denaro è un sostituto più potente del cibo. Tuttavia, una volta dimagrita, Joan rimane impotente, perché rimane intrappolata in una mentalità da vittima. L'assenza di potere nella sua vita è rispecchiata dalla sua mancanza di controllo sul cibo.

Ecco, tutte le eroine di Atwood interpretano il mondo in termini di cibo e si fanno strada nella vita usandolo. Perché per le donne, sembra suggerire l'autrice, mangiare significa esprimere ciò che è ideologicamente indicibile. Il cibo come forma di autoespressione femminile in sordina. Come una delle poche risorse disponibili per le donne: mangiare serve a esprimere l'ineffabile.

Atwood esorta sottilmente le donne a darsi forza, dunque, sollecitando il loro modo di mangiare nel mondo e il mondo. L'importanza della politica del mangiare, nella sua narrativa, è sostenuta dalle immagini dell'oralità. Un'enfasi straordinaria è posta sulla bocca, che tradizionalmente ha rappresentato un luogo di vulnerabilità per le donne. E proprio la bocca diventa un centro emotivo per le donne della Atwood. Tutte le eroine sperimentano costantemente i loro sentimenti nella bocca e nello stomaco. Questi luoghi diventano luoghi di ingestione sia di

cibo che di sentimenti. Quando la narratrice di *Surfacing* si tuffa nel mare per cercare i disegni e trova il cadavere del padre, torna in superficie sotto shock, e sente «la paura che mi sgorga dalla bocca come argento, il panico che mi chiude la gola, l'urlo che mi tiene dentro e mi soffoca». E quando Offred, in *Il racconto dell'ancella*, vede la zia Lydia ai Salvagenti «l'dio mi riempie la bocca come sputo».

Per tutte le eroine atwoodiane, dunque, la ricerca di sé è ricerca di qualcosa di soddisfacente da mangiare. Come in una sorta di eterna tensione verso un mondo spesso ostile pronto a divorarci e per questo da trasformare in un oggetto di cui nutrirsi. Essere forti per sopravvivere è una delle grandi ossessioni della Atwood sin da bambina, quando la chiamavano «Piccola Ombra» perché, terrorizzata di perderlo, seguiva ovunque il fratello che aveva rischiato di annegare a tre anni. Non doveva più succedere.



Massimiliano De Villa

Ingeborg Bachmann, nel saggio, il luogo dell'utopia

«Alias», 20 luglio 2025

Dalle seduzioni della lirica, Ingeborg Bachmann passa alla verità della prosa: lo documentano i testi scritti tra il 1952 e il 1970 ora pubblicati da Adelphi

Nonostante la sua fama iniziale fosse legata alla poesia – dal debutto sul *Mar Baltico* nel 1952 fino al premio del Gruppo 47 l'anno successivo, convalidato di lì a poco dalla raccolta *Il tempo dilazionato* e replicato nel 1956 da *Invocazione all'Orsa maggiore* – Ingeborg Bachmann già lungo gli anni Cinquanta era diventata sempre più diffidente verso le seduzioni della lirica. La svolta con la quale si dedicò alla prosa ricorda per certi versi l'evoluzione di Hofmannsthal dopo lo stallo di inizio secolo, suggellato nella *Lettera a Lord Chandos*.

Bachmann era mossa dalla sfiducia verso il presente, in deficit di strumenti conoscitivi. Fin da subito, in realtà, ovvero mentre si consumava sia la precoce conclusione dei suoi studi che l'esordio letterario, il suo saggismo aveva cadenzato la scrittura poetica e narrativa, traversandole come un filo continuo in un vero e proprio discorso parallelo, che accompagnava il passaggio dalla lirica alla prosa, in un orizzonte di mutuo riconoscimento.

Rende ora conto di questa tensione, una raccolta di saggi, discorsi e scritti vari, composti tra il 1952 e il 1970 – Ingeborg Bachmann, *A occhi aperti* (a cura, con una nota ai testi e una compatta postfazione di Barbara Agnese, Adelphi). Il volume, che si appoggia in gran parte all'edizione tedesca dei primi anni Ottanta pur ordinando i saggi secondo

un criterio differente, distingue i testi pubblicati in vita da quelli apparsi postumi e dunque perlopiù incompiuti, appena sgrossati o frammentari, con gradazioni diverse dall'appunto allo schizzo alla bozza più ampia.

LOGOCENTRISMO INSENSATO

La linea che percorre queste prese di parola, mettendo a nudo un unico angolo visuale, è la ricerca senza scorciatoie di una verità difficile da individuare «nella prigione buia del mondo» – come è detto nel famoso discorso *L'uomo può affrontare la verità*, pronunciato a Bonn nel 1959 – ma tanto più necessaria in un'epoca come il Novecento di cui Bachmann mostra a dito l'uso distorto del linguaggio.

La falsità battente nella comunicazione quotidiana, nel giornalismo e nella politica avvilisce la lingua a cliché, svuota i discorsi di ogni autenticità, degrada la parola a «chiacchiera», termine heideggeriano che corre attraverso le sue poesie e le sue prose. Al contrario, il saggio è luogo dell'utopia, terreno dove etica ed estetica si annodano indissolubili, cassa di risonanza di una scrittura in cerca di frasi vere, insieme anticorpo e antidoto per raccontare una società votata senza residuo alla violenza, che riproduce nel piccolo, forse meno roboanti ma identici nell'esito, i crimini del passato recente: dallo sprofondamento

nel dodicennio bruno ai quotidiani, puntiformi, atti di fascismo.

La riflessione sul nesso tra etica e linguaggio precipita per la prima volta intorno alla lettura del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, coeva e coestensiva alla stesura della tesi di laurea su Heidegger, che ne fa saltare le basi ontologiche e costituisce, per la scrittura di Bachmann, insieme il punto di crisi e l'innescò, il passo decisivo che la conduce, attraverso l'analisi critica del linguaggio che ne innerva le pagine, a un confronto serrato con l'insensatezza del logocentrismo, con il cono d'ombra dell'indicibile, con la tenebra fertile del silenzio dove si collauda l'aggancio tra impegno etico, utopia e speranza.

Risale infatti agli anni Cinquanta, nei dintorni della prima raccolta poetica, la stesura dell'ampio testo Ludwig Wittgenstein. Un recente capitolo della filosofia contemporanea condotto ancora nei modi del saggio accademico, con cui Ingeborg Bachmann contribuisce, nel dopoguerra, alla riscoperta del filosofo, fino a quel momento negletto ovunque tranne che in Inghilterra. Ma lo stesso scatto, insieme morale e conoscitivo, sta anche in altri scritti, meno legati all'incedere trattatistico e più pregni di letterarietà. E la stessa tensione in avanti connota il suo saggismo come forma aperta, per certi versi sperimentale, con un'inquadratura possibilista, un'ottica volutamente ravvicinata e parziale che contesta le serrate ideologiche, gli irrigidimenti totemici e totalizzanti (ma anche giocoforza totalitari), il definitivo cristallizzarsi di una verità a dogma indeformabile.

«GRAZIA DI SUONO E FIATO»

La critica di Bachmann alla metafisica, l'idea di una scrittura «affilata di conoscenza e amara di nostalgia» – espressa anche nelle famose quattro lezioni tenute all'Università di Francoforte nel semestre tra il 1959 e il 1960, autentico vademecum della sua poetologia – passa anche in questa spigolatura saggistica attraverso il riscatto del dolore creaturale che spalanca gli occhi e diventa fecondo nella tensione «verso l'assoluto, l'impossibile, l'irraggiungibile».

Verso una parola che è garanzia di verità, «grazia di suono e di fiato».

L'afflato conoscitivo che Bachmann ascrive alla letteratura – memore in questo senso della lezione di Musil, che sente compagno di strada insieme a Kafka, Hofmannsthal, Beckett e Faulkner – si ritrova intatto, solo variato e modulato secondo la prospettiva, sia che Bachmann scriva, ancora molto giovane, *Infanzia a Cordova* – memoir biografico dell'ebreo tedesco, di origine sefardita, Hans Sochaczewer, alias José Orabuena – sia che avvicini la lente al realismo nudo dei primi racconti di Heinrich Böll, quasi goffo a paragone delle arditezze intellettualistiche dei suoi contemporanei, ma proprio perciò – per lei – tanto più degno.

E si avverte anche, la tensione conoscitiva di Bachmann, quando tratta l'approdo alla mistica, o quando parla del rapporto intimo e sorgivo tra musica e scrittura, confermato extra textum dalla sua speciale amicizia – consolidata su suolo italiano, con il compositore Hans Werner Henze – o quando si volge al suo personale firmamento letterario, fermandosi sulle pagine di Kafka, Sylvia Plath, Thomas Bernhard, oltre che di Musil o ancora quando rende omaggio a Maria Callas, le cui colorature sovrumane fanno tutt'uno con la sua umanissima fragilità.

SUL TEVERE TRASCURATO

Famose le pagine scritte per la rivista «Akzente», in cui Bachmann descrive una Roma eterea e concretissima, divisa tra sottosuolo e sole, distante anni luce dalle cartoline illustrate e intrisa di saggezza popolare e sciatteria, «dove il Tevere non è bello, ma trascurato nelle banchine cui nessuno mette mano». Nella struttura a refrain di questo scritto, che potrebbe facilmente indulgere a lirismi atmosferici o a bozzettismi da *travelogue*, Ingeborg Bachmann saggia la dolorosa, forse impossibile, coincidenza tra verità, vita e scrittura; o meglio, la sua continua, necessaria approssimazione. Poche righe prima, infatti, aveva asserito con movenza apodittica «io esisto soltanto quando scrivo, quando non scrivo non sono niente».

Matteo Moca

L'arte di essere critici

«Snaporaz», 24 luglio 2025

Intervista a Andrea Long Chu, premio Pulitzer per la critica nel 2023. Nelle sue opere riflette sul ruolo della critica nella società contemporanea

Cosa significa essere autorevoli? In un presente in cui tutti hanno un'idea su tutto, cosa sancisce l'autorità di un'opinione rispetto a un'altra? Rispondere è difficile, ma se è vero quanto ha scritto Hannah Arendt sottolineando la necessità di riconoscere una voce autorevole («Vivere nella sfera pubblica senza l'autorità significa trovarsi ad affrontare daccapo i problemi più elementari suscitati dall'umana convivenza»), l'interrogativo è molto importante e richiama ciò che su questa autorità dovrebbe poggiarsi, la critica. Andrea Long Chu, premio Pulitzer per la critica nel 2023 per l'uso di «una pluralità di prospettive culturali per esplorare alcuni degli argomenti più spinosi che la società si trova ad affrontare» e autrice di *Femmine* (pubblicato nella collana Not di Nero Editions con la traduzione di Clara Ciccioni), da tempo riflette su simili questioni domandandosi da dove scaturisca l'autorità, indagando sul ruolo della critica nella società contemporanea, sul rapporto tra la critica e il pubblico e sulla possibilità che possa esistere una saggistica pura, un vero e proprio genere letterario che non sia la fugace incursione del romanziere o dell'accademico. La raccolta di saggi *Authority. Scritti sull'aver ragione* (appena pubblicata sempre da Nero Edition e con la traduzione di Clara Ciccioni) nel suo ondivago procedere tra letteratura (per esempio con l'attenzione critica

riservata ai libri di autrici cult come Maggie Nelson, Hanya Yanagihara e Ottessa Moshfegh), musica (Andrew Lloyd Webber e il suo musical *Il fantasma dell'Opera* in occasione dell'ultima performance a Broadway) e televisione (per esempio la celebre serie televisiva *Yellowstone* che diventa l'inesco di un ragionamento più complesso sul neocolonialismo) prova a dare una risposta a questi interrogativi nel modo più diretto, cioè entrando dentro la questione, provando a saggiare, attraverso la scrittura, la capacità della critica di scavare dietro l'apparenza delle cose e avvicinarsi al nodo più profondo che anima i «prodotti culturali» del nostro tempo. L'esperimento di Andrea Long Chu si rivela particolarmente riuscito, innanzitutto perché il lettore si trova davanti a un percorso del pensiero se non inedito molto raro nel panorama italiano (dove siamo abituati a romanzieri prelati alla saggistica, accademici che garantiscono l'autorità della loro parola attraverso corpose e indispensabili bibliografie o recensori di veline stampa), e poi perché attraverso questo sguardo peculiare ogni oggetto si trasforma in un'un'occasione per andare oltre la natura estetica e addentrarsi nel sostrato politico, sociologico e culturale da cui nasce.

Uno degli elementi che più spesso ricorrono nella tua raccolta di saggi «Authority» è il concetto di «crisi della

critica», ma anche di crisi del mondo intero, colpito da guerre e conflitti che ci fanno dubitare del futuro e ci invitano continuamente a chiederci verso cosa dovremmo indirizzare le nostre forze. All'interno di questo desolante panorama, la critica può avere ancora una funzione? Innanzitutto penso che la critica sia sempre stata importante, non solo per ragioni estetiche del tipo «Oh, è bello, mi piace», ma anche perché a livello storico è stata utilizzata come una sorta di terreno di prova, come un'officina per testare certe idee sulla libertà, sulla democrazia, sul repubblicanesimo e naturalmente sull'autorità. Almeno così è sempre stato negli Stati Uniti e adesso che siamo nel bel mezzo di una svolta autoritaria incredibilmente allarmante ci sono ancora persone sul «New York Times» o sull'«Atlantic» che si dicono preoccupate per come la cultura viene «consumata», di come non si separi l'arte dall'artista e quant'altro, rivelandosi spesso troppo oltranziste e non realmente preoccupate dell'orizzonte in cui viviamo. Per me la domanda più urgente in questo contesto è: perché le persone credono ancora che la critica sia importante? Dovremmo tutti interessarci all'arte per un motivo semplice, perché anche l'arte è una questione politica e la critica un esercizio di confronto con gli altri. Quando esprimo un giudizio estetico, quando ho un'opinione su un'opera d'arte o su un romanzo si tratta della possibilità di confrontarmi con altre persone. La critica non è mai un esercizio che intendo solo per me stessa. Se per me un libro è bellissimo anche gli altri dovrebbero pensarlo e se non lo pensano vuol dire che c'è qualcosa che non torna: a questo punto agisce la critica che è il tentativo di creare una sorta di accordo, preservando però la libertà di pensiero di ognuno. Credo che in questo senso la critica rimandi al cuore della tradizione politica liberale.

Da questo punto di vista mi vengono in mente le «stronature» che animano «Authority» perché si tratta di testi complessi e articolati che danno merito di quella che dovrebbe essere la critica: tu sei sempre molto onesta nei

giudizi e di libri che molti incensano mostri quello che può nascondersi dietro il velo del successo. Mi vengono in mente i pezzi su «Una vita come tante» o «The Last of Us» dove inserisci i meccanismi che li animano nel mondo che viviamo, mostrando spesso come si tratti di «prodotti culturali» che cercano, per così dire, di «ingannare intrattenendo».

Apprezzo molto questa descrizione del mio lavoro perché si tratta proprio del modo in cui mi piace pensare. Ci può essere qualcosa di scortese nell'alzare questo velo, ma credo anche che sia un onore, perché è il tentativo di indagare se un'opera è stata analizzata nella sua interezza. Si tratta del desiderio di capire veramente cosa quell'autore sta facendo, inserire l'opera all'interno del panorama contemporaneo e vederla, come dici tu, come un prodotto culturale. I libri sono il miglior esempio di questo procedimento perché, in effetti, creano un altro mondo e ci offrono l'illusione che stiamo andando in un altro luogo: ma in realtà non stiamo andando da nessuna parte, siamo sempre qui, io ho sempre in mano il libro con la sua copertina e i suoi refusi e questo libro agisce nel presente. Io non so nulla del mondo, tranne che la lettura è una sua parte importante e sono davvero interessata a ciò che accade quando le persone leggono un libro o scrivono qualcosa. Negli Stati Uniti c'è un grande dibattito sugli studenti universitari che usano l'AI per scrivere i loro saggi: anch'io ho paura, ma in parte credo che questo timore sia legato al fatto che l'intelligenza artificiale viola la convinzione che ci sia una specie di segreto nel processo di scrittura. Gli studenti, anche se stanno imparando a essere idioti, stanno allo stesso modo rifiutando il lavoro dicendo: «Questo è un compito stupido, non dovrei farlo e allora baro». Quindi anche se sbagliano hanno ragione nel sottolineare che non c'è niente di speciale nella scrittura, che è un lavoro con qualcuno che produce e altri che consumano. Certamente sono più onesti loro di quella specie di simpatica stronzata centrista che dice che l'arte riguarda il significato della vita, la condizione umana eccetera. Non so se ci riesco

sempre, ma se le opere, per come la vedo io, prendono qualcosa dal mondo, allora il mio compito, il compito del critico, è quello di rimettere quel qualcosa al suo posto.

In effetti tu nei tuoi saggi agisci in una maniera particolare che risponde a questa idea di «riportare» nel mondo ciò che i libri, i film e le serie tv portano via. Tu parti sempre dal presupposto che questi libri e questi film possono essere letti e visti anche dalle persone che leggono il tuo articolo e costruisci una sorta di viaggio condiviso tra te e il lettore. Come sei arrivata a questo tipo di forma critica?

È un'altra bella domanda. Io confido molto nel lettore e se lui non capisce quello che dico allora qualcosa non funziona. La critica è più simile a un manuale di istruzioni per un aspirapolvere che a una bella pagina. Spero che sia un bel manuale di istruzioni, ma deve essere funzionale e se è bello tanto meglio, ma alla fine si tratta di comunicare effettivamente delle idee. Per farlo, bisogna obbligatoriamente pensare a chi ci si sta rivolgendo. Per esempio sono sicura che tra le persone che mi leggono ce ne sono un buon numero di sinistra, probabilmente liberali di sinistra e di centro-sinistra e molti studenti universitari queer. Dal punto di vista della scrittura molte recensioni sono una sorta di raccomandazione se andare o meno a vedere quel film, se perdere tempo o meno a leggere quel libro. E anch'io quando leggo un pezzo mi chiedo: dovrei andare a vedere questo film? Apprezzo di trovare nella persona che leggo qualcuno di cui rispetto l'opinione e che mi aiuta a prendere la mia decisione, si tratta banalmente di una cosa pratica. Il problema è quando scrivi per qualcuno che dai per scontato leggerà quel libro o guarderà quel film: in realtà l'unica cosa che sai è che in quel preciso momento sta leggendo il tuo pezzo e questa è un'informazione estremamente preziosa, perché significa che è coinvolta nel tuo racconto. Questo significa che in definitiva non si tratta solo dell'oggetto di cui si parla (il romanzo, il film, l'autore o l'artista), ma di creare lo

spazio per il lettore di sperimentare sé stesso come soggetto di conoscenza, intelligenza e intuizione, una sorta di aiuto per realizzare il suo potenziale.

In questo libro tratti argomenti molto diversi spaziando tra la letteratura e il cinema, tra le serie tv e la musica: si tratta di un modo di fare critica diverso rispetto al passato, dove c'era il critico letterario che si occupava di libri, quello di cinema di cinema, quello teatrale di teatro e quant'altro. Il tuo modo di affrontare la critica rispecchia molto bene la realtà in cui viviamo, dove ogni cosa è collegata: in questo senso la critica ha anche un valore politico perché è impossibile racchiuderne l'azione in un'unica forma di espressione. Come vivi questa natura ibrida di critica? Come eludi l'idea, forte oggi soprattutto negli apparati accademici, che chi si intende di tutto, in fondo, non si intende di niente? Io lavoro per il «New York Magazine» e il nostro



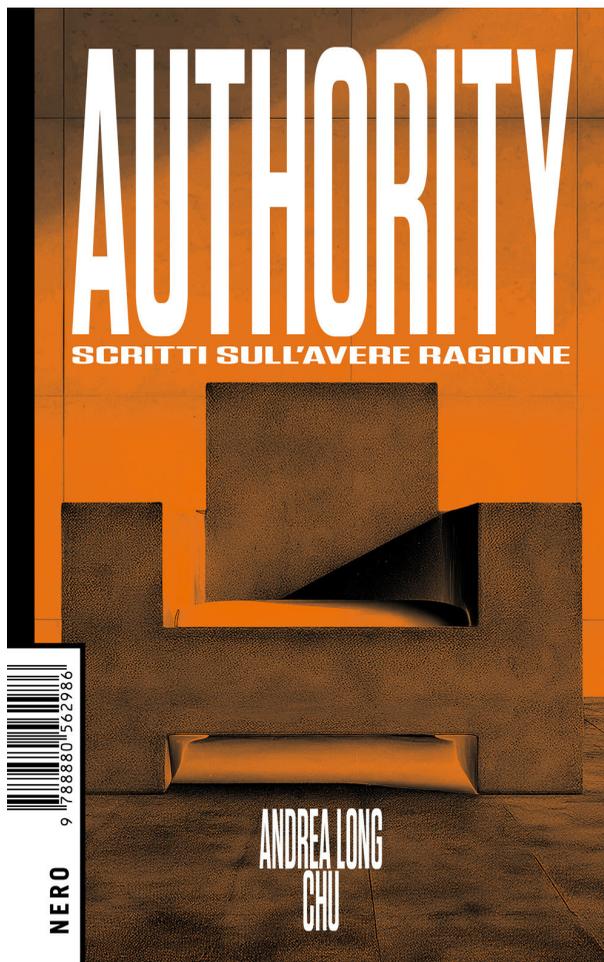
© Beowulf Sheehan

rivale storico è il «New Yorker». Il «New Yorker» è molto raffinato e un po' *posh* e *uptown*, un po' più vecchio e ricco e ha un taglio molto letterario. Il «New York Magazine» è diverso, si situa più al confine tra una rivista di interesse generale e una rivista letteraria vera e propria. Non ci sono quindi aree molto delimitate, in pratica posso fare quello che voglio e inoltre devo scrivere solo cinque o sei pezzi all'anno, il che mi permette di fare una ricerca approfondita, che credo fondamentale. Molti critici negli Stati Uniti non possono permettersi questo lusso perché ogni settimana hanno un certo numero di cose da scrivere e impegni che esulano dalla scrittura, come creare contenuti per poter ottenere i soldi dagli inserzionisti. Quindi parte di ciò che scrivo deriva proprio da questo, dalla libertà con cui posso lavorare. Ci sono persone che scrivono di critica letteraria che conoscono la letteratura molto meglio di me, e questo vale sicuramente anche per un film o per *Il fantasma dell'Opera* (anche se da giovane ho studiato molta teoria musicale), ma io credo di offrire una scrittura diversa, fatta di competenze derivate dalla mia formazione personale che è di tipo intellettuale, storico e filosofico. Non credo di portare il tipo di conoscenza approfondita che caratterizzava la critica del Novecento, quello che cerco di trasferire sulla pagina è l'esigenza di avere un'opinione. Penso di essere brava proprio in questo, nel pensare dialetticamente su qualsiasi cosa. Per me è più eccitante trovare qualcosa su cui pensare in maniera critica piuttosto che scegliere un'area precisa e questo significa da una parte necessariamente arrangiarsi, ma anche non accontentarsi del proprio grado di conoscenza pur sapendo che non posso diventare esperta di ogni cosa. È buffo, ma direi che è solo un riflesso della realtà in cui lavoriamo, di quello che dicevi: è impossibile restringere il campo quando l'obiettivo è quello di unire critica, politica e società.

Alcuni dei saggi raccolti in «Authority» sono di qualche anno fa. Per questo si chiudono con una piccola nota in cui ritorni su quello che hai scritto alla luce del presente.

Cosa significa rileggersi anche a distanza di pochi anni in un mondo in cui tutto cambia così velocemente?

Anche dopo un paio di giorni può essere terribile o molto strano rileggermi. Preferisco però non modificare nulla perché se iniziassi rischierei di scrivere qualcos'altro. Se è un tema a cui tengo davvero, scriverò qualcos'altro. Penso però che sia davvero utile avere queste note e le date originali degli articoli, perché se alla fine c'è scritto 2018, sia i lettori che io sappiamo cosa significa e questo è sufficiente per lasciare che ciò che ho scritto non sia separato dal mondo. Rileggere questi pezzi è come vedere un ex per strada e dire: «Beh, è bello salutarlo, sapere che è lì, che ha una vita intera ed è bello sapere che la sua vita non è più la tua».



Franco Nasi

Philip Roth, una voce celebre si congeda dal suo contesto

«Alias», 27 luglio 2025

Portnoy cambia d'abito. Il monologo del trentatreenne ebreo newyorkese, nella versione di Matteo Codignola per Adelphi, slitta verso una più marcata oralità

Quanti granelli occorrono per fare un mucchio di sabbia? E quanti se ne possono togliere perché continui ad essere un mucchio? Sono alcuni dei noti quesiti posti da uno dei paradossi di Eubulide. È evidente che tutto dipende dall'idea che si ha di mucchio. Si potrebbe, senza forzare troppo, applicare lo stesso paradosso alla traduzione letteraria e chiederci quante delle peculiarità di un testo scritto in una certa lingua dovrebbero essere presenti nel testo tradotto in un'altra lingua perché lo si possa considerare una traduzione e non una riscrittura, un adattamento, una libera interpretazione.

Una versione della Divina Commedia che non tenga conto del sistema delle rime o che appiattisca la varietà dei registri è ancora una traduzione? E se si rispettassero le rime, ma si perdessero per strada alcune parole? Anche in questo caso tutto dipende dall'idea che si ha di traduzione. E poiché, come ci ha insegnato Gianfranco Folena, la storia della traduzione ci ha consegnato tante idee diverse di come questo atto è stato inteso e praticato nella storia, forse è inutile pensare che si possano stabilire confini precisi e definitivi. Più sensato è vedere che cosa succede nell'atto complesso del tradurre, se il nuovo testo tiene, se serve a qualcosa.

La premessa è necessaria a tentare di leggere produttivamente la nuova traduzione di Matteo

Codignola di uno dei libri più provocatori, intensi e decisivi di Philip Roth, *Portnoy's Complaint*. Già il titolo scelto, *Portnoy*, che campeggia da solo su una copertina insolitamente pop di Adelphi, potrebbe disorientare il fedele lettore italiano di Roth, che ben conosce l'impatto scatenato dall'esilarante lungo monologo del trentatreenne Alex Portnoy di fronte al suo silenzioso psicoanalista, nel mondo letterario del 1969.

Il libro uscì in italiano poco dopo, con il titolo ormai canonico di *Lamento di Portnoy*, nella versione di Letizia Ciotti Miller (Bompiani, 1970) e poi, nel 1988, in una seconda traduzione di Roberto C. Sonaglia (Mondadori e Einaudi). Certo, il titolo in inglese pone qualche problema di traduzione: *complain* richiama da un lato una lamentela o una rimostranza, come quelle destinate a un ufficio reclami, oppure, e in modo più pertinente alle vicende raccontate nel libro di Roth, al *Jeremiah's Complaint*, le lamentazioni di Geremia. Del resto, «lamento» fa pensare più a un pianto che a una lunga e accorata rimostranza. Saltare a piè pari la difficoltà intrinseca al titolo trascurando uno dei termini è una strategia forse legittimata dal fatto che Portnoy, come Gregor Samsa o Joseph K., è un personaggio ormai proverbiale della letteratura ebraico americana del Novecento. Però, una certa sorpresa resta, come se

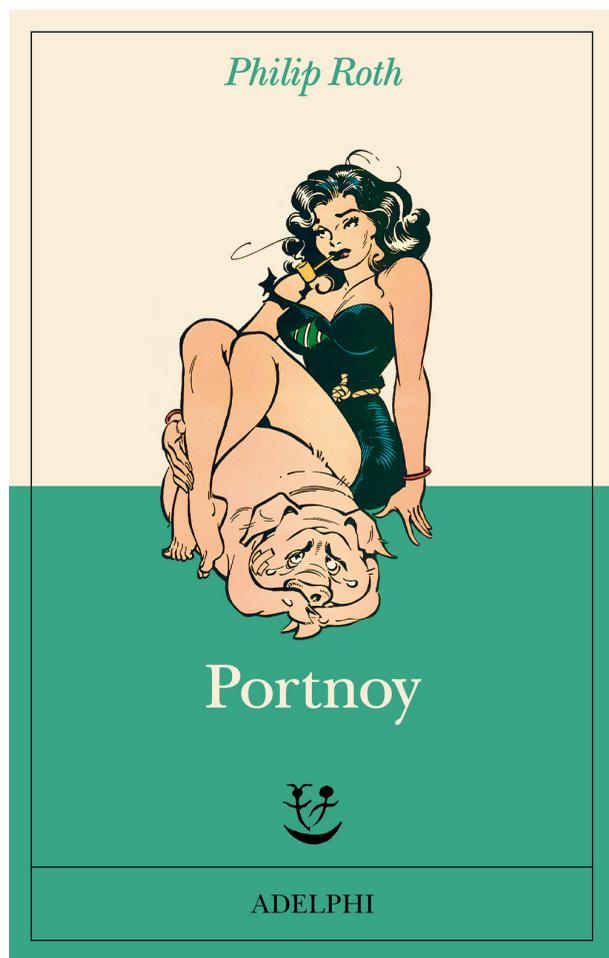
anziché *I dolori del giovane Werther* trovassimo in libreria un volume di Goethe dal titolo *Werther*. Che si tratti di un manoscritto inedito? Si solleverebbe un dibattito di quelli fruttuosi per il lancio del libro (e ai conti della casa editrice). Forse, anche l'aggiunta – nel Sedicesimo secolo – dell'attributo «Divina» al semplice «Comedìa» (titolo originale) dell'opera, avrà contribuito alla maggiore diffusione del capolavoro dantesco.

Ma, così come non si giudica un libro dalla copertina (dicono gli inglesi), anche insistere troppo su una scelta che riguarda il solo titolo non è lecito. Ecco dunque un piccolo assaggio di analisi comparata tra l'originale, che si presenta come un monologo

ininterrotto, comico, autoironico ma anche in certi punti angosciante, cinico, esasperatamente dettagliato, fatto di un linguaggio in genere grammaticalmente controllato e fluido, ma con un lessico sfrontato, scatologico e scandaloso, e alcune indicazioni sul tono assunto dalle varie traduzioni.

Questo l'incipit: «She was so deeply imbedded in my consciousness that for the first year of school I seem to have believed that each of my teachers was my mother in disguise». Ciotti Miller così traduce: «Era incastonata così profondamente nella mia coscienza che penso di aver creduto, durante tutto il primo anno di scuola, che ognuna delle insegnanti fosse mia madre sotto altre spoglie». La versione di Sonaglia suona invece così: «Mi era così profondamente radicata nella coscienza, che penso di aver creduto per tutto il primo anno scolastico che ognuna delle mie insegnanti fosse mia madre travestita». E adesso Codignola: «Ce l'avevo talmente conficcata in testa, mia madre, che per l'intero primo anno di scuola non riuscivo a non pensare che tutte le maestre fossero lei, travestita».

Una lettura ad alta voce metterà in evidenza le diverse tonalità e i diversi ritmi, insieme alle inevitabili «deformazioni» che ogni traduzione porta con sé. Più sostenuto e con un andamento un po' faticoso il tono della prima versione; più fluido e essenziale nella seconda; decisamente orale e più informale nella terza. Qui l'anticipazione di «mia madre» nella struttura della frase, la prosodia, il registro colloquiale delle scelte lessicali («conficcata in testa») danno alla lettura la cadenza propria dell'orale-scritto. Suona così il ritmo della frase più spesso presente, oggi, in una certa linea della narrativa italiana contemporanea, che ha ripreso, in vari modi, la lezione di Gianni Celati nei *Parlamenti buffi*. Colpisce, in questo incipit, la scelta da parte di Codignola di sostituire una parola così importante nello sviluppo del romanzo come «coscienza», vista anche l'affinità, non solo relativa all'architettura narrativa, fra il romanzo di Roth e *La coscienza di Zeno* di Svevo.



Il registro più basso rispetto all'originale scelto da Codignola, così come l'intonazione fortemente orale della narrazione, si colgono facilmente nel frequente ricorso a espressioni idiomatiche o figurate che non compaiono in inglese. Della sorella del protagonista, la madre dice: «The child is no genius, but then we don't ask the impossible. God bless her, she works hard, she applies herself to her limits, and so whatever she gets is all right». In Codignola diventa: «La ragazzina un fulmine di guerra non è, ma non dobbiamo chiedere la luna. Che Dio la benedica, ci dà dentro, si applica, tocca accontentarsi». Niente da ridire sulla fluidità della frase, ma sembra che la signora, nel passaggio dall'inglese all'italiano si sia cambiata d'abito e abbia indossato i jeans.

Diverse scelte lessicali della nuova traduzione sono enfatiche, forse allo scopo di accentuare la comicità del testo, finendo tuttavia per abbassarne il registro. Il padre del protagonista, si dice, per far fronte a un cronico problema di stitichezza, beveva olio minerale e magnesia «and chewed on Ex-Lax; and ate All-Bran morning and night; and downed mixed dried fruits by the pound bag». In Sonaglia, che mantiene la martellante ripetizione della congiunzione a scandire l'atto ossessivo dell'uomo, diventa «e masticava lassativi; e mangiava crusca mattina e sera; e cacciava giù frutta secca mista»; mentre Codignola traduce: «e sennò ciaciava lassativi; si imbibinava di crusca dalla mattina alla sera, sgargarozzava intere confezioni di frutta secca».

Quarta componente della famiglia Portnoy, la sorella era un po' sovrappeso, così il sarcastico Alex pensa di aiutarla: «She's not even supposed to eat chocolate pudding. Yeah, that's why I took it», scrive Roth. E Codignola risponde: «Se proprio vogliamo dire, il budino al cioccolato non dovrebbe neanche vederlo in cartolina. Infatti, per questo l'ho sbafato io». L'elenco di espressioni idiomatiche e proverbiali con le quali vengono restituite in italiano frasi che nell'originale erano dirette è lungo: «Felici come pasque» per *happy*; «ignorante

«Diverse scelte lessicali della nuova traduzione sono enfatiche, forse allo scopo di accentuare la comicità del testo, finendo tuttavia per abbassarne il registro.»

come un tacco» per *as ignorant as the day he was born*; «il troppo stropia» per *too bizarre, apparently*. E poi soluzioni pirotecniche come «fi-ga-ta» per *fine*, «per sfiga» al posto di *unfortunately*; «at-trippata di pesce» per *seafood dinner*; o trascrizioni fonetiche come «Chissene», per *Who cares* o «Celò, celò» per *I got it. I got it*. Ovviamente il passato remoto lascia il posto al passato prossimo: «Did I mention that when I was fifteen I took it out of my pants and whacked off on the 107 bus from New York?» diventa «Ho già raccontato di quando a quindici anni, sul 107, l'ho tirato fuori dalle braghe e ho cominciato a spipettarmi?» mentre in Sonaglia: «Ho raccontato che a quindici anni lo tirai fuori dai pantaloni e me lo menai sull'autobus 107 da New York?».

Inutile andare oltre: il Portnoy's Complaint firmato dall'esperto nonché virtuoso traduttore e scrittore in proprio Matteo Codignola è un nuovo Portnoy, con una sua voce coerente e un ritmo riconoscibile e coeso, figlio di una poetica, quella dell'orale scritto, che ha una sua tradizione ormai consolidata nel panorama della prosa in Italia. Che il libro possa trovare un pubblico di lettori capaci di accordarsi meglio a questa scrittura è probabile, così come lo aveva trovato lo stile camp che segnò la traduzione di Busi del *Decameron*. Ma che Alex Portnoy, come sua madre, abbia cambiato d'abito, smettendo i panni del cinico, tormentato, autoironico borghese, esponente dell'intelligencija ebraica newyorkese, per indossare quelli dell'affabulatore comico, ammiccante e falso ingenuo è più che un sospetto.

Maria Teresa Carbone

Se i libri sono spazi della empatia

«il manifesto», 27 luglio 2025

Intervista alla psicoanalista e saggista spagnola Lola López Mondéjar sull'importanza dei gruppi di lettura, visti come «spazi rivoluzionari»

In un'intervista a «El País» Lola López Mondéjar, psicoanalista e autrice di un saggio, *Sin relato. Atrofia de la capacidad narrativa y crisis de la subjetividad*, che ha vinto nel 2024 il premio Anagrama per la saggistica, ha detto che «i gruppi di lettura sono spazi rivoluzionari». In occasione di un ciclo di incontri da lei tenuti presso l'Instituto Cervantes di Roma le abbiamo chiesto di argomentare meglio questa posizione.

Negli ultimi anni la diffusione dei club del libro ha messo in risalto la dimensione «sociale» della lettura. Eppure, leggere resta un'attività solitaria. Come spiega questa contraddizione?

In realtà i club del libro uniscono i due aspetti: da un lato, la solitudine creativa e riflessiva della lettura individuale; dall'altro, la possibilità di condividere e confrontare interpretazioni diverse, che arricchiscono la comprensione del testo. Il confronto permette di uscire da una visione personale o superficiale grazie all'apporto degli altri partecipanti e della persona che coordina, il cui ruolo consiste appunto nello stimolare l'esplorazione di nuovi scenari interpretativi.

Nei gruppi, però, non c'è il rischio che si ritrovino lettrici e lettori con gusti affini e che quindi le scelte si rivelino prevedibili e poco stimolanti?

Può succedere, ma nella mia esperienza è vero il contrario: le differenze fra i partecipanti, se non sono molto marcate, arricchiscono il gruppo e aiutano a cambiare prospettiva, come nel caso dello sguardo femminista che alcuni cominciano ad accogliere solo col tempo. Tuttavia, chi avverte una distanza troppo grande dal sentire comune spesso abbandona il gruppo. Questo crea una certa omogeneità, ma di solito resta comunque lo spazio per lavorare sulle differenze.

A proposito dello sguardo femminista, almeno nei gruppi di lettura italiani la presenza maschile è ridotta: sono pochi gli uomini che aderiscono e spesso se ne allontanano dopo pochi incontri. Cosa ne pensa?

Credo sia una perdita. Andrebbe valorizzato l'ascolto di tutte le differenze: alle donne, tra l'altro, potrebbe giovare sentire punti di vista maschili, non come opposizione, ma come ricchezza. Spesso la posizione femminista viene vista come «giusta» di default, ma non si può ridurre tutto a uno schema binario. Credo che nel tardo capitalismo molte donne, per adattarsi e affermarsi, abbiano adottato comportamenti «maschili», il che rende più difficile discutere apertamente queste dinamiche. La società odierna impone spesso modelli individualisti, ed è difficile trovare spazi di vero confronto.

Secondo lei ha senso sostenere che «quello che conta è leggere», o si dovrebbe distinguere fra i vari tipi di libri?

Leggere è sempre positivo, ma le fonti prescrittive – come la tv o i social – spesso orientano verso letteratura d'intrattenimento piuttosto che di qualità. Nei gruppi che ho seguito noto che, pur partendo da romanzi «leggeri», molti arrivano ad apprezzare testi complessi, ma solo se esiste un percorso, una guida, o un contesto formativo. Diversamente, si resta sempre nell'ambito del già noto, perché lo richiedono i meccanismi di mercato e le abitudini di consumo. Credo che le istituzioni debbano promuovere la buona letteratura, offrire un ideale e non solo rispondere alle richieste immediate del pubblico.

Ritiene sia possibile trasmettere la passione della lettura a chi non legge?

È possibile, anche se è molto difficile oggi, perché bisogna competere con le tante «dipendenze» proposte dalla società, soprattutto digitali. Credo che, come avviene per la lingua, anche l'amore per la lettura si trasmetta per contagio: attraverso una figura di riferimento appassionata, che sia un insegnante, un genitore, o un amico. Se non si incontra una persona del genere, difficilmente nasce l'interesse. Inoltre, la lettura sugli schermi è spesso superficiale: gli studenti oggi faticano con i testi complessi, proprio perché manca la pratica della profondità.

Davanti alle difficoltà della lettura, cosa si può fare per aiutare i ragazzi a non arrendersi?

Viviamo in una società accelerata: fermarsi per leggere un testo complesso richiede sforzo, tempo e anche il coraggio di stare da soli con sé stessi. Si è perso il valore della lentezza e della concentrazione. Oggi ci sembra normale non riuscire a leggere due pagine senza distrarci. La prima sfida è proprio educare a rallentare, a prestare attenzione. Solo così si può accedere alle domande profonde che la lettura pone, su di sé e sugli altri.

«Credo che le istituzioni debbano promuovere la buona letteratura.»

Un suo saggio è intitolato «Invulnerables e invertebrados». A chi si riferisce?

Mi riferisco a chi, per adattarsi alla società odierna, reprime vulnerabilità, empatia e relazioni profonde con gli altri. Questo porta a una sorta di «anestesia morale»: diventiamo impermeabili, evitiamo la sofferenza altrui per proteggerci, ma così rischiamo di perdere la capacità di entrare in relazione autentica, anche attraverso la lettura.

Quindi pensa che l'empatia, anche fisica, possa nascere dai libri?

Sì, assolutamente. Leggendo storie di altre persone – ad esempio migranti o minoranze – è più facile comprendere e sentire «dall'interno» le loro vite, invece di percepirle come estranee. La letteratura – come il cinema – permette di abitare la mente dell'altro, superando stereotipi e pregiudizi. Per questo credo che i gruppi di lettura siano luoghi rivoluzionari: permettono di aprire orizzonti nuovi e aiutano ad accogliere la complessità dell'esperienza, perché parlare di libri è parlare della vita.

...

Ecco s'avanza uno strano lettore: con questo titolo nel 2012 la biblioteca di Cologno Monzese apriva le porte a uno dei primi convegni italiani sui gruppi di lettura. Oggi nessuno parlerebbe più di «stranezza» e ai club del libro (ormai oltre diecimila secondo uno studio condotto da Chiara Faggiolani) si attribuiscono proprietà terapeutiche per l'editoria del paese. Non a caso, varie case editrici hanno attivato i loro gruppi di lettura: tra le altre, la piccola Keller di Rovereto, che per il suo Bookclub ha ideato (forse prima al mondo) dei mazzi di carte con domande e stimoli per sollecitare i lettori più timidi.

Sara Mazzini

Quando la letteratura salva i territori

«il Tascabile», 29 luglio 2025

La riserva delle sorelle Brontë e il parco letterario Percy Bysshe Shelley mostrano come le opere letterarie possano favorire la tutela degli ecosistemi

Haworth, cittadina del West Yorkshire ai piedi dei Monti Pennini, ha un'altitudine media di 234 metri. La via principale sale ripidissima verso la brughiera, tanto che le vecchie case edificate ai lati possono mostrare una facciata di soli due piani e al tempo stesso nascondere sul retro anche cinque o sei, assecondando la discesa della collina a picco verso la vallata. In cima alla Main Street, davanti a un vecchio cimitero, si trova la canonica dove Charlotte, Emily e Anne Brontë vissero le loro brevi vite e scrissero opere immortali ispirate dal vento dell'ovest, che batte le brughiere tra Yorkshire e Lancashire con velocità medie di oltre 19,3 chilometri orari nelle stagioni fredde, arrivando fino a 22,4 nel mese di gennaio. «Wuthering» di *Wuthering Heights* (1847) significa proprio «un vento che soffia molto forte»: ed ecco che già nel titolo del suo romanzo Emily Brontë lega strettamente una storia di passione, vendetta e amore universale alla particolare natura della terra in cui è vissuta. «E vedremo se un albero non crescerà storto come un altro con lo stesso vento a piegarlo» (capitolo 17) è la sfida che Heathcliff lancia alle nuove generazioni di *Cime tempestose*, utilizzando il vento come metafora di sé stesso. Di fatto, Heathcliff si è formato nell'immaginazione di Emily quale incarnazione delle rigide condizioni atmosferiche che lo hanno modellato e

che si riflettono nella sua indole violenta e nelle sue trascinati emozioni.

Anche le storie di Charlotte e Anne e del fratello Branwell sono intimamente connesse alla brughiera che le ha generate: per questo visitare Haworth significa immergersi nella vita della famiglia Brontë. Uno dei modi per raggiungere la cittadina è prendere a Keighley il treno a vapore di una linea privata che trasferisce subito nell'aura dell'epoca. La canonica è oggi sede del Brontë Parsonage Museum, che ricrea l'atmosfera spartana della vecchia dimora familiare e che da solo richiama 85.000 visitatori ogni anno. Chiunque si rechi in visita a Haworth non potrà fare a meno di notare come l'amore per la famiglia Brontë e per la sua eredità letteraria abbia contribuito alla conservazione del villaggio: dall'acciottolato di Main Street alle numerose botteghe dall'aspetto quanto più possibile vicino all'originale, come il negozio dove le tre sorelle si procuravano il materiale per scrivere. Un amore che si spinge fino a contemplare anche l'ambiente naturale circostante: dalla Brontë Waterfall, dove i giovani scrittori erano soliti scortare gli amici o ritirarsi in silenzio, fino a Top Withens e Ponden Hall, ritenute rispettivamente l'ispirazione per *Cime tempestose* e Thrushcross Grange nel romanzo di Emily, l'intera brughiera di Haworth è un luogo di culto per i brontëani di tutto

il mondo. Di più: dopo l'abbattimento dell'albero del Vallo di Adriano, i due sicomori che segnano il punto in cui si trovano le rovine di Top Withens sono forse i più amati in tutto il Regno Unito.

Proprio a causa della sua ventosità Haworth è stata individuata come luogo ideale per investimenti in energia eolica. Nel corso del 2024 il proprietario di una catena di centri commerciali, in collaborazione con un'azienda saudita, ha sviluppato un piano per trasformare la brughiera nel Calerdale Windfarm, progetto che prevede la costruzione di sessantacinque turbine alte fino a duecento metri – «due terzi dell'altezza della Torre Eiffel». Secondo i sostenitori del progetto il parco eolico potrebbe generare energia sufficiente per alimentare 286.491 abitazioni e consentire così di risparmiare 426.246 tonnellate di carbone ogni anno. Di fatto, però, questi cambiamenti porterebbero a un danno devastante a livello paesaggistico e a conseguenze disastrose sotto il profilo ecologico. L'area interessata è infatti composta per il 90% circa da habitat prioritari sul territorio nazionale (torbiere, brughiere e zone umide) e ospita un'enorme varietà di fauna selvatica.

Tra le voci degli oppositori si sono levate quelle di varie organizzazioni ambientali, preoccupate per la compromissione del ruolo che le torbiere hanno storicamente svolto nel mitigare le inondazioni, nonché per il rilascio del carbonio immagazzinato nel suolo. Joseph Holden, professore di geografia dell'Università di Leeds, ha spiegato come l'entità del danno supererebbe la grandezza delle singole turbine e delle loro fondamenta, giacché per ciascuna di esse si renderebbe necessario costruire una strada di accesso e interrare grossi cavi per collegarle alla rete elettrica nazionale, causando così la distruzione su larga scala della torba. Sono stati messi in luce anche i rischi per la fauna e in particolar modo per gli uccelli nidificanti, che verrebbero a perdere siti critici per la nidificazione trovandosi costretti a migrare in aree subottimali, qualora riescano a evitare collisioni fatali con le pale rotanti. Tuttavia, il peso più determinante nel blocco del progetto è forse quello che hanno avuto i membri della Royal Society of Literature e della Brontë Society, società storica che si occupa di promuovere e preservare l'eredità materiale e culturale della famiglia di scrittori, i quali hanno preso



© tj.blackwell

apertamente posizione dichiarando come lo sviluppo del progetto avrebbe «un impatto significativo e dannoso [...] su un paesaggio di fama mondiale». Oggi la brughiera delle sorelle Brontë è diventata la settima riserva naturale nazionale (nonché prima nel West Yorkshire) della King's Series of National Nature Reserves, piano con cui il governo britannico si è impegnato a nominare venticinque nuove riserve naturali in un periodo di cinque anni dall'incoronazione di re Carlo III. La Bradford Pennine Gateway National Nature Reserve, questo il suo nome ufficiale, copre 1.274 ettari, di cui 738 (cioè il 58%) sono stati indicati come Site of Special Scientific Interest (Sssi). La riserva è stata designata quale sede per studi e ricerche sul campo in collaborazione con università e college locali in vista dell'assegnazione dello status di città della cultura per il 2025 alla città di Bradford. La creazione della Bradford Pennine Gateway, che collega otto siti naturali nell'area di Bradford e dei Pennini meridionali, segna un passo cruciale nel percorso di recupero degli ambienti naturali, non solo nello Yorkshire ma in tutto il Regno Unito, marcando un'importante vittoria della letteratura sull'economia green. Grazie alle suggestioni evocative con cui una famiglia di scrittori ha saputo animarle, le brughiere di Haworth sono diventate un patrimonio culturale protetto e tutelato, il che induce a porre una domanda interessante e ancora poco esplorata: che ruolo può avere la letteratura nella salvaguardia di ecosistemi e territori?

EDUCARE ALLA CONSERVAZIONE AMBIENTALE CON LE OPERE LETTERARIE

Nel 1810 William Wordsworth pubblica la *Guide to the Lakes*, in cui espone il resoconto di una salita su Scafell Pike, la montagna più alta d'Inghilterra. Il racconto è l'occasione per descrivere il Lake District, dove il poeta visse e trasse ispirazione per gran parte dei suoi lavori. In esso Wordsworth non si limita a descrivere il paesaggio, ma si concentra piuttosto sull'intento di trasmettere l'esperienza emotiva che la natura suscita in lui. Alcuni critici hanno notato

come lo stile e il contenuto della *Guide* sembrano a loro volta ispirati a un'altra opera, *Julie, ou la nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, ambientata nella regione delle Alpi svizzere di Vevey. Pur non contenendo una descrizione specifica del paesaggio alpino, il romanzo di Rousseau evoca infatti la bellezza naturale della regione utilizzando l'ambiente per restituire una specifica atmosfera e descrivere il rapporto intimo tra esseri umani e natura. Si crea così un doppio movimento: da un lato il resoconto di Wordsworth mostra l'impatto che la visione di Rousseau ha avuto sulla sua percezione del Lake District; dall'altro la versione di Wordsworth è destinata a influenzare il modo in cui i visitatori successivi (tra i quali Branwell Brontë) vivranno l'esperienza di scalare Scafell Pike.

La grande quantità di opere letterarie che pone al proprio centro la natura mostra come letteratura e ambiente siano strettamente correlati, se non inseparabili. Come abbiamo visto per *Wuthering Heights*, la natura non è solo lo sfondo dell'azione o un elemento d'atmosfera, ma costituisce anche un aspetto fondante della trama. «Ora stai radunando i tuoi Personaggi in modo delizioso [...] – 3 o 4 Famiglie in un Villaggio di Campagna è la cosa migliore per lavorarci su» scriveva Jane Austen in una lettera alla nipote Anna, intenta a pianificare la struttura di un romanzo.

Che le opere letterarie siano in grado di sensibilizzare alla tutela dei territori e degli ecosistemi è la premessa alla base dell'ecoletteratura, disciplina ibrida che si pone come obiettivo quello di operare modifiche nel comportamento e nella mentalità utili a superare la crisi ambientale. Uno studio condotto nel 2023 da un gruppo di ricercatori dell'Universitas Islam Sumatera Utara, in Indonesia, su una selezione eterogena di opere a sfondo naturale osserva come queste svolgano un importante ruolo nella conservazione dell'ambiente e al tempo stesso nella formazione di una coscienza critica sull'importanza di mantenere l'integrità degli ecosistemi. Esperimenti interessanti in questo ambito esistono anche

nel nostro paese e si segnalano in particolare quelli condotti da Zest, progetto di divulgazione letteraria fondato nel 2016 e dal 2024 attivo con una propria casa editrice. Tra le varie attività di Zest si annovera la curatela di festival che prevedono al loro interno la presenza di panel internazionali, mostrando così una serie di punti di una geografia culturale che si possono unire.

La preoccupazione per la conservazione degli ecosistemi e la consapevolezza che la letteratura possa avere un impatto significativo sulla coscienza umana del cambiamento hanno influenzato anche gli studi critici. Nel luglio 2013 il dipartimento di Inglese del St Xavier's College for Women, in India, ha organizzato il primo seminario sull'ecocritica, con l'intento di sensibilizzare i lettori sull'urgenza del tema e sull'utilità di alcune delle aree studiate, selezionate dai relatori in collaborazione con attivisti ambientalisti. «Lo studio della letteratura in chiave ecologica ha preso piede soprattutto negli Stati Uniti, a partire dagli anni Novanta» spiega Niccolò Scaffai, professore ordinario di letteratura italiana contemporanea, nel saggio *Letteratura e ecologia* (2017): «è in quel decennio, infatti, che si è affermato il cosiddetto "Ecocriticism". Più di recente, lo studio ecologico della letteratura si è diffuso anche in Europa e in Italia, con premesse e obiettivi in parte diversi dal modello americano. La differenza principale dipende da una diversa idea di natura e paesaggio: nella cultura americana prevale il valore della wilderness, la natura incontaminata e disabitata; nel contesto italiano, ambienti e paesaggi sono determinati da una stretta relazione con la Storia».

LETTERATURA E WILDERNESS: IL CASO BIG SUR

Oltre 110 chilometri di scogliere a picco sull'oceano, a un'altezza compresa tra i cinquecento e i mille metri: Big Sur, sulla costa del Pacifico a sud di San Francisco, è stato mitizzato da artisti e scrittori per via della sua natura impervia e fortemente ispiratrice. Henry Miller vi si trasferì nel 1944, dopo essere

sfuggito all'Europa e alla Seconda guerra mondiale e avere intrapreso un viaggio per «risalire alle fonti della natura e della cultura americana». Dal suo capanno vedeva la foresta precipitare verso le onde spumeggianti e le aquile volare sopra i canyon; di notte sentiva urlare i coyote, in «una regione dove gli estremi si toccano, dove si ha sempre un senso di stagione, di spazio, di grandiosità, di eloquente silenzio». Fino agli anni Trenta a Big Sur si arrivava soltanto a piedi o a cavallo: «Avanzare» scriveva Miller «significava lottare contro spine, rovi, liane». Per assecondare il crescente desiderio di sfuggire all'urbanizzazione e tornare alla natura, nel 1937 era stata inaugurata la celebre Highway 1, una delle strade panoramiche più iconiche del mondo. Paradossalmente, l'operazione aveva comportato lo scavo di pareti rocciose «a furia di dinamite», il riempimento di canyon e l'abbattimento di molte sequoie, oltre allo scarico di un'enorme quantità di detriti nell'oceano con conseguenze letali per la locale popolazione di abaloni. Nel suo memoriale *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch* (1957), Miller notò come l'apertura della strada avesse portato un numero crescente di turisti a riversarsi nella zona ed espresse il timore che il suo carattere speciale venisse rovinato. Cinque anni dopo gli fece eco Jack Kerouac, che nel suo romanzo *Big Sur* (1961) prese atto di come la cultura dell'autostop fosse cambiata, vedendo sfilare «un'elegante station wagon dopo l'altra». Oggi Big Sur attrae più di quattro milioni e mezzo di visitatori all'anno (stima: See Monterey), più dello Yosemite National Park. A differenza di quest'ultimo, però, non dispone delle infrastrutture adatte per gestire grandi folle e la sua struttura geologica ha risentito drammaticamente dello scavo dei monti Santa Lucia per fare spazio alla strada panoramica, attraversata dalla faglia San Gregorio-Hosgri. Le conseguenze si sono intensificate nell'ultimo decennio a causa di ripetuti incendi e dell'accelerare della crisi climatica: forti piogge seguite a mesi di siccità hanno fatto crollare a più riprese pezzi di corsia, dislocando oltre un milione di metri cubi di terra e

detriti e bloccando per mesi l'accesso da sud a gran parte del Big Sur. Tuttora la strada è parzialmente chiusa e la riapertura completa viene continuamente rimandata perché la parte franata è ancora in movimento, con uno spostamento calcolato di un piede (circa trenta centimetri) al giorno. La maggior parte dei residenti non ha dubbi sul fatto che la costa si stia sgretolando in mare. La combinazione di incendi, che aumentano la suscettibilità del territorio all'erosione, e di piogge torrenziali è la ricetta perfetta per un continuo incremento delle frane. Al pari di altre destinazioni privilegiate nel mondo, Big Sur si trova dunque ad affrontare la difficile sfida di mantenere un'economia fondata sul turismo e al tempo stesso limitare l'impatto che questo ha sull'ambiente.

Con simili dati la situazione si complica e ci spinge ad addentrarci in luoghi spinosi per trovare risposta alla nostra domanda. E se, come suggerisce il «New York Times», fosse proprio l'amore che nutriamo per i luoghi letterari quello che li sta uccidendo?

IL TURISMO LETTERARIO IN ITALIA, TRA STORIA E STRUMENTALIZZAZIONE

In Italia si è sviluppato addirittura un sistema di parchi letterari, organizzati attorno a uno scrittore o a una scrittrice e ai suoi luoghi di creazione, con l'idea di «ricercare e animare di suggestioni evocative i luoghi che hanno visto la presenza fisica e interpretativa di grandi letterati». Se il primo parco letterario è stato creato in Norvegia, Giovanni Capecchi ne fa risalire l'origine nel nostro paese alla Fondazione Ippolito Nievo, che nel 1992 ha fondato il Parco nieviano per preservare i luoghi e le vicende narrati in *Le confessioni d'un italiano*, con particolare attenzione per il Castello di Colloredo di Mont'Albano, parzialmente distrutto da un terremoto.

A differenza dei parchi «a tema letterario» (come il parco policentrico Collodi in Toscana) i parchi letterari non sono circoscritti in un perimetro preciso ma si estendono per un'ampia area geografica che aspira a corrispondere allo spazio fisico e psichico di un autore, spesso includendo gli edifici in

cui questi ha vissuto e lavorato. I loro confini possono coincidere in parte con quelli di un parco naturale, ma perlopiù si tratta di itinerari ideali che riuniscono diverse attività allo scopo di promuovere il turismo locale. Sul finire degli anni Novanta diverse decine di parchi sono sorte su tutto il territorio nazionale grazie alle sovvenzioni dell'Unione Europea. Alle soglie del 2000 se ne contavano 38, con oltre 300.000 visitatori nel 2000-2001. Elena Dai Prà, professoressa associata di geografia presso l'Università di Trento, spiega come il quadriennio 1997-2001 rappresenti «una tappa storica» per via del «grande fervore di progettualità che puntava sulla letteratura come chiave inedita per la valorizzazione territoriale». Solo nel Mezzogiorno furono presentate ben 238 proposte, anche se solo diciassette riuscirono ad accedere ai finanziamenti della Sovvenzione globale. Un vero e proprio boom dei parchi a cui è seguita una fase più difficile dopo il giugno 2001, che ha visto la conclusione del sostegno comunitario e ha portato alla chiusura di alcuni di essi.

Nonostante queste difficoltà il dispositivo dei parchi letterari continua a funzionare e il 24 luglio 2024, a San Terenzo, nel cuore del Golfo della Spezia, è stato inaugurato il parco letterario Percy Bysshe Shelley. Fu infatti alla Villa Magni di San Terenzo che nel 1822 Shelley decise di passare l'ultima estate della sua vita insieme alla moglie e alcuni amici: è anche per il loro passaggio che il luogo è oggi noto come Golfo dei poeti. Il percorso ideale del parco va dal giardino di Villa Magni al monte Rocchetta che lo sovrasta, passando per il punto panoramico noto come Pietraia da cui si può godere della vista di quel golfo dove Percy trovò la morte. Mary Shelley ne parlava come di uno scenario «di una bellezza inimmaginabile [...] come se ne vedono soltanto nei paesaggi di Salvator Rosa». Chissà cosa penserebbe se sapesse che quel golfo tanto amato è oggi occupato da un vero e proprio ecomostro il cui muro di cinta preclude l'accesso al mare. Si tratta dell'arsenale della Marina militare, inaugurato nel 1869 e progressivamente abbandonato dopo aver perso più

di 10.000 lavoratori e lavoratrici nel corso di una settantina d'anni. Secondo William Domenichini, membro dell'associazione Murativivi e autore del libro *Il golfo ai poeti, No Basi Blu* (2023) l'arsenale è una «discarica vista mare» e presenta «una quantità di amianto impressionante», oltre a siti contaminati, sversamenti a mare e rischi nucleari. Benché la struttura si estenda all'interno del centro storico di La Spezia, coprendo una superficie totale di 900.000 metri quadrati e sviluppando un reticolo stradale di circa 13 chilometri, oltre a 6,5 chilometri di banchine che circondano quasi 1.400.000 metri quadrati di specchi acquei, non c'è in vista alcun piano di recupero o di riattivazione dei tanti capannoni abbandonati. È invece in atto la procedura di adeguamento agli standard Nato avviata dal Genio della Marina nel 2022, nell'ambito del programma Basi Blu: un progetto spacciato come green che in realtà non ha nulla di sostenibile e che porterà a un ulteriore ampliamento delle infrastrutture portuali militari per una spesa complessiva di 354 milioni di euro.

Che istituzioni di salvaguardia territoriale a mezzo culturale e comparto cantieristico di natura bellica riescano a convivere nel medesimo spazio è una delle contraddizioni tipiche del nostro tempo. Domenichini spiega che «il marketing territoriale a La Spezia è debordante: basti pensare che la centrale Enel, che fino a pochi mesi fa bruciava carbone e per sessant'anni ha ucciso la gente è intitolata a Eugenio Montale».

SE L'AMORE (PER LA LETTERATURA) NON BASTA

Quello del Golfo dei poeti non è certo un caso isolato, così come non lo è Big Sur; entrambi però ci aiutano a capire come l'amore per la letteratura, da solo, non sia sufficiente a salvaguardare territori ed ecosistemi quando le forze in gioco hanno nomi come collasso climatico, economia capitalista, assetto imperialista e overtourism. Il dispositivo del parco letterario può essere interessante ma mostra tutti i suoi limiti proprio attraverso le iniziative che promuove, che sono

slegate dalla comunità, alimentate da un motore politico e prive di continuità. Già nel 2003 Dai Prà notava l'assenza di una legislazione specifica che regoli modalità di attuazione e di gestione dei parchi, che insieme all'«utilizzo prezzolato dei marchi registrati» rischiava di far scadere un progetto nato con finalità culturale in un prodotto alla moda di stampo anglosassone. Per le stesse ragioni è difficile attuare una vera didattica letteraria e ambientale nelle scuole, se tutto dipende dagli umori del dirigente scolastico di turno; eppure, questo avrebbe una messa a terra molto più concreta, con il coinvolgimento di studenti e studentesse anche nel periodo estivo.

«Iniziative che culminano in laboratori di scrittura, storia del paesaggio e storia locale sono capaci di mettere in moto delle energie urgenti» mi spiega il poeta e saggista Francesco Maria Terzago, per il quale si può operare un cambiamento nella coscienza collettiva promuovendo un'educazione ambientale che sensibilizzi alla conservazione degli ecosistemi e che passi *anche* attraverso la letteratura: «Una letteratura capace di contaminarsi e di cambiare il suo punto di vista, che abbandoni una visione di privilegio per accogliere una policromia di sistema anche grazie all'utilizzo di spazi laboratoriali all'aperto. Questo si può e si deve fare soprattutto nelle periferie decentrate, per costruire una dimensione di relazione con chi abita in quelle frazioni e ripartire dalle piccole comunità».

Quello di cui avremmo davvero bisogno, in sintesi, è una classe intellettuale meno inerte, che trovi il coraggio di uscire dalle proprie fortezze costruite attorno al privilegio, di una classe politica non asservita alle ingerenze straniere e, per tutti e tutte, di un cambio di prospettiva radicale: una visione nuova, in grado di rivelare la bellezza degli ecosistemi al di là del loro potenziale di sfruttamento ai fini del profitto, che affranchi la Storia da ogni tentativo di strumentalizzazione sia nel senso revisionistico della propaganda che in quello predatorio del marketing. Solo così potrà emergere la nuova letteratura dell'antropocene.

Esordienti/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Del resto, lo stesso metodo del dottor Moroni, nella sua capacità di espansione e coinvolgimento, era molto semplice: interrogò ciascuno di noi, uno per uno; ma ad ognuno pose domande quasi sempre diverse e, direi, inevitabilmente diverse – poiché concernenti, spesso, la nostra vita. Insomma, era come se avesse deciso a priori di esaminare i fatti separatamente, o a piccoli gruppi, ma questi fatti non potessero aprirsi che nei differenti punti di partenza e non già nel medesimo punto di arrivo; e come se l'insieme, la visione d'insieme, vero scopo dell'indagine, fosse costantemente respinta sullo sfondo – tutto il contrario di quello che fanno i maghi, che non cominciano nulla se non hanno in mano l'intero mazzo di carte o, davanti a sé, una sfera di cristallo lucidata con cura.

Non so perché si attenne a quel metodo, non era in casa nostra che avrebbe dovuto cercare, o almeno non solo da noi. Non sarebbe stato più giusto guardare anche a nord, che andasse fino a Berlino? Non era là che tutto successe? Ma non c'è niente da fare: il provincialismo italiano è invincibile; e Pinkerton (al secolo dottor Moroni) non sembrò mai persuaso che i rapitori e le cause della scomparsa di Mario Bastiani esulassero, con ogni probabilità, dalla nostra esperienza.

In *Pinkerton* una compagnia teatrale composta da amici cresciuti nel collegio romano Molinelli sotto la guida di Teresa viene interrogata dal poliziotto Tommaso Moroni nell'autunno nel 1978 sul rapimento di Mario Bastiani, uno degli attori, durante la tournée a Berlino; Franco Cordelli presenta al lettore la voce narrante di Agostino, che ascolta le registrazioni delle domande del poliziotto e le risposte dei suoi compagni – «Ma Teresa ha lasciato anche la trascrizione d'ogni nastro – trascrizioni che ha fatto lei, a mano, con pazienza, quando la sera si chiudeva nella sua stanza, e che io ho raccolto tutte insieme e che leggo e rileggo, in un modo speciale» – e restituisce riflessioni sul modo di stare al mondo dei personaggi, sulle loro giustificazioni, sul teatro, sulla lettura, sull'amore, sul sesso – il lettore è così affascinato che dimentica il motivo dell'indagine e segue la scrittura di Cordelli che si modula sulle domande di Moroni e che cambia a seconda di chi risponde.

Il personaggio dell'investigatore è affascinante quanto quello di Teresa cui è contrapposto – sono due diversi modi di esercitare la ragione pratica e alla fine della lettura il lettore non sa stabilire quale sia il metodo vincitore – e l'autore anticipa con maestria la conclusione e omette il ragionamento:

Ciò nonostante, cominciammo a chiamarlo Pinkerton, oppure il Redivivo. Che non capiva niente, era un'ipotesi plausibile; e quando trovò il bandolo della sua matassa, proprio perché il bandolo era di quella natura, innaturale rispetto alle premesse, marginale, che non c'entrava niente, non fece che confermare i nostri primitivi dubbi.

«Faceva impressione il suo accanimento, la sua evidente voglia di conseguire un risultato, non so se per abitudine, per dovere o non, piuttosto, per uno psichismo, per liberarsi di noi – lui integerrimo uomo dello Stato, rappresentante dell'organicità del tutto, istituzionale nemico delle separazioni»: Moroni, «quel luttuoso servitore di due padroni, la logica da una parte e lo Stato dall'altra», «quello strano uccello nero, che era attaccato ai fatti come ogni poliziotto e spia, e ne era distante come ogni pensatore solitario», pone agli indagati domande che sempre circumnavigano la questione del rapimento: a Oscar Cornaro – «è sempre stato un capo. Credo non ci sia un vero nesso tra questa vocazione e la qualità del regista, il capo ordina e il regista coordina. Ma lui è di quelli che, almeno da giovani, approfittano volentieri della confusione. Non si sa se diventano registi perché sono capi o se inquanto capi senza esercito ripiegano su un mondo più circoscritto, più controllabile» – chiede la definizione di attore e il regista risponde che è un «beniamino degli dei» e che non esiste differenza tra regista e attore perché «sono due diversi gradini nella scala dell'interpretazione» – «gli attori sono i materiali, i suoi per così dire metodi critici, le sue chiavi di lettura» e «il regista, un anarchico incoronato più che un re senza corona, non è che un coordinatore di questa lettura, che è comunque effettuata ad alta voce, in comune»; a Leonardo Zorzi «Che cos'è un rapimento?» e si sente rispondere «la vera fine della mia giovinezza» – «no, non erano i vecchi estetismi, le vecchie irediddio, era la fine stessa della storia»; a Andrea Morelli «se il vizio del teatro coprisse a quell'epoca il vizio del gioco, e quello del gioco il vizio del sesso, e quello del sesso un alto vizio ancora»; Umberto Numa si definisce incapace di rispondere a domande complesse perché «Non sono neppure un attore» – e qui Cordelli regala al lettore una delle pagine più belle di questo libro e una punteggiatura che si diverte con le virgole:

E noi in quell'ammissione vediamo tuttavia un rammarico, o almeno la certezza che nulla vi sia di meglio che l'esserlo.

Del resto, sappiamo benissimo che non si può non esserlo, e che è meglio così. Solo che non essendolo, o dichiarando di non esserlo, si pone il problema di cosa si sia, se ciò che si dice sia ancora attendibile, e quale il grado della deformazione (involontaria, inconsapevole) nel proprio innocente essere al mondo – in quella molto speciale mancanza di tratti umani e di tratti divini.

Se Moroni subisce il fascino dell'attrice Cecilia Negrotti – il solo interrogatorio non registrato perché svoltosi all'esterno del collegio e la voce narrante lo ricostruisce dal resoconto degli interessati – che si limita a rispondere «Penso di no» a ogni domanda e osservazione che le vengono rivolte, è Rossella Oldani, donna «fulminea, esclamativa e sarcastica» – «Sdegnosamente, lei che è la fidanzata di Oscar, accettò la parte di Madame Tradel, una vicina di casa dei protagonisti, uno di quei personaggi che servono al drammaturgo per dare respiro agli altri» – a spiegare a Pinkerton che non esiste in lei sottomissione al compagno geniale

– «trovo strano che le occorra sapere questo genere di cose per le sue indagini» –: «Oscar quando torna mi racconta, mi aggiorna, tanti pettegolezzi, tante curiosità, ogni cosa! Alla fine ne so più di lui, perché ho tempo per pensarci, per riflettere e immaginare... Inoltre, deve considerare che ogni rapporto speciale, da noi, lo è due volte – perché è frutto di una separazione da chi è già separato e, pure, non è mai solitario, non è mai lontano dalla vita in comune» –, e che, se Moroni ignora il motivo della scelta di portare in scena la commedia di Adamov è perché non capisce che «Scrivere è un dovere civile. Anche recitare» e che

Leggere è come pregare. Chi non prega non è degno. Solo chi legge non interrompe il suo personale colloquio con i morti e può accettare che vi sia un dio, di essere dio, un poco, anche lui. Ricordate quando, anni fa, si rifiutò, per rifiutare ogni autorità, l'idea stessa di autore? Prima furono vietati i doni, gli atti del donare; e alla fine fu vietata ogni idea di educazione e di rivoluzione. Ma se Teresa ci avesse escluso da tutto questo, noi, qui dentro, come saremmo potuti guarire? No, il teatro non è fatto per le persone felici!

Le dichiarazioni dei membri della compagnia teatrale ruotano attorno a Teresa, punto fermo della loro formazione: «la limacciosa idea che sia onesto cercare un nutrimento terrestre; e giusto alimentare ciò che è in sé stesso fuoco – naturalmente tenendo separati tra loro i vari tipi di cibo – e la carne dalle imprevedibili e lunghissime fiamme – quell'esaltato ed egocentrico crogiuolo che è il cuore di Teresa», «Però il nostro gruppo, che per ragioni professionali avrebbe potuto sfaldarsi, in quei giorni dimostrò al mondo la bontà della scuola italiana, e in specie del Sistema di Teresa, scusi la maiuscola»,

Il teatro, da strumento di educazione di sé, quale dopo tutto era massimamente nell'idea di Teresa, intendeva diventare strumento di educazione degli altri: una roba da fanatici, da riformatori; come se fosse possibile immergersi nudi in un altro corpo, e sinceramente abbracciarlo e là sparire; come se si credesse nel rimedio e il rimedio fosse poi quello, un teatro in cui non si è più attori ma persone, vale a dire fantasmi... i fantasmi di quelli che furono, l'eroe defunto, l'autore, il padre dell'autore, e il padre del padre...

A poche pagine dalla fine il lettore ha davanti la spiegazione che non si aspettava – «e subito con la mano destra scostai un lembo della vestaglia, la toccai in mezzo alle gambe e cercai di spingere le dita dentro di lei», «e spinsi il dito in su e tentai più volte, con terrore e con malvagità. Tentai sempre inutilmente» –, legge l'ultimo dei messaggi di Bastiani dalla prigionia – «Solo, mi chiedo se un rapimento sia davvero un evento della vita pubblica o non l'opposto. Questa è l'unica domanda – domanda capitale – che ancora mi faccio» –, guarda Agostino ascoltare l'ultimo interrogativo di Moroni, «mi sono messo a pensare alle questioni economiche. Davvero non si riesce a capire quali siano le fonti di sopravvivenza del vostro istituto» – e compatisce il poliziotto per essersi accontentato della più sbagliata fra le risposte.

Eppure, solo una mente potente e crudele come quella di Moroni può aver indovinato sbagliando tanto. Il fatto è che muovendoci e cercando noi una certa risposta con domande ossessive possiamo anche ottenerla – e sarà proprio quella, ma sempre più triste. Lo stile di Pinkerton fu che lui stava fermo e aspettava fosse completo il giro delle risposte possibili. Poi confrontava e deduceva, scaricando ciò che riteneva superfluo. Se i conti non tornavano, passava oltre, riducendo le sue pretese.

Allora, se non sai cambiare le domande, la tua risposta diventa qualcosa che accetti, e lui baccettò vergognosamente, lui l'uomo positivo, quel fratello della morte. Cercava una risposta, smise di cercarla, ne arrivò un'altra, parziale, minore.

Franco Cordelli, *Pinkerton*, Mondadori, 1986 (in libreria l'edizione di La nave di Teseo, 2025)

ALTRI PARERI

«[...] Franco Cordelli non esiste. O meglio, non fa – inesistente, tuttavia insistente, sottile e geniale, petulante e garbato – che ricordarcelo nelle pagine sublimi e ironiche di questo libro sfuggito al canone del secondo Novecento. Ambiguo com'è nella sua prosa sofisticata mescolata al flusso della narrazione, che oscilla come un pendolo.»

Jacopo Parodi, «tuttolibri»

«[...] un romanzo che fatalmente riflette sulle strutture: che siano diegetiche o intrapsichiche e persino politiche ed esistenziali, poco conta. Nel testo pare iscritto, infallibile, un dna metaletterario, *métarécit*. [...] *Pinkerton* sfrutta il tema del giallo a sfondo metafisico, con ciò che ne consegue: una quest di parole e di segretezza intima, junghiana; un mistero che è mistura di realtà e *fictio*; una riflessione perforante sul teatro. [...] Nondimeno, lo strale postmodernista [...] sembra conservarsi.»

Alberto Fraccacreta, «Alias»



Ha già fatto parecchia strada, sulla calda sabbia, e il carnevale ormai è talmente lontano che non si sente quasi più. Si è tolta il golfino, ha rallentato, si è già tolta un paio di volte anche le scarpe, si è un po' guardata intorno con gli occhi socchiusi dietro gli occhiali da sole; e cammina adagio, fra la sabbia umida e tiepida e i cespugli. Poi, l'ha visto, o non l'ha visto? In fondo è il tipo abbastanza convenzionale del ragazzaccio italiano brutto/bello dritto/stronzo coi capelli lunghi e le braccia grosse, vestito come viene viene, ma coi suoi jeans chiari e ben stretti da pifferaio, sdraiato al sole che dormicchia o finge di dormicchiare – chiaramente settentrionale, però mica tanto alto – ma insomma anche lei si va a sdraiare poco più in là bene esposta al sole, su un tratto asciutto di sabbia, magari anche senza un'occhiata e senza occhiali, e poco dopo dorme, o magari finge di dormire, o (chissà) dorme davvero.

La bella di Lodi racconta il rapporto tra la benestante Roberta e il meccanico Franco dal loro primo incontro al matrimonio e il disequilibrio della relazione che in un primo momento è definito dalla disparità sociale e successivamente dal modo dei due personaggi di vivere il coinvolgimento emotivo. La vita agiata della donna le ha garantito sicurezza materiale e caratteriale – Alberto Arbasino la riduce a categoria cui ci si ritrova iscritti per nascita: «Questo insomma è il tipo di ragazza che vive una buona parte dell'anno in campagna», che «ha anche fatto un po' di scuole a Milano, piantate lì anche abbastanza in fretta», «Le lingue straniere, una o due, col loro accento di Lodi, le parlano bene e anche abbastanza in fretta;

la macchina, la guidano piuttosto disinvolta, da parecchi anni; i loro biglietti di teatro o d'aereo, con la loro prenotazione e tutto, sono abituate a prenderseli da sole, e lo stesso con quei ragazzi più o meno grandi – «sti scemi!» – se non ci arrivano loro, sanno benissimo come fare a portarli da qualche parte subito, o a tenerli per dopo»,

Qualche anno fa – erano piccole e non si capiva se il dopoguerra era già finito o no – hanno imparato tutte, ma proprio tutte, a parlare con tante sibilanti che cascavano giù come coltellate sulla torta, al posto dei c e dei g: si va al zinema, ho imparato il zarleston, ti piaze, ma cosa mi dizi, ah che bel viazzo che ho fatto a Montecarlo, però con un accento, un azzento, molto più svizzero che non bologh-nese...

Roberta amministra le ricchezze di famiglia, ha col fratello un rapporto fra pari – «tanto vero che nessuno dei due fa mai l'amore senza poi andar subito a riferir tutto all'altro, dicendo soldi ai soldi e cazzo al cazzo» – e incontra Franco in spiaggia, – «Cià mica lì una Malbòro, per caso?», «Ma cosa crede, la domenica lavoro, io!», «Eh, cosa vuol mai... Corro...», «Eh, non viene a vedermi correre?» –, lo rivede dopo la corsa in moto – «E il quadrettino che ne risulta pare talmente proletario e misero che Roberta rimane interdetta – in fondo, lui, prima, sulla spiaggia, in maglietta e jeans bianchi col suo costume sotto poteva essere quasi qualsiasi cosa – e quasi quasi fa finta di non vederlo» – e comincia così la loro relazione; il lettore assiste al gioco seduttivo dell'uomo che attacca e della donna che si ritrae già sicura di aver vinto e la scrittura di Alberto Arbasino segue ogni mossa con l'indicativo presente delle frasi brevi e una punteggiatura che circonda i confini di ogni movimento dei due:

In pineta, in piedi, tra il chiaro e lo scuro, in mezzo agli alberi, però con ancora uno sfondo di case non lontane. Lui zoppica leggermente e camminano adagio, senza parlare. Le tiene un braccio intorno alle spalle; lo tira giù tendendola per un gomito, con naturalezza; glie lo rimette sulle spalle. La sta sempre toccando, teneramente, con decisione. Lei ha un'aria leggermente nervosa, di un nervosismo crescente, come se si sentisse pentita o seccata, o ci pensasse su. Tutt'è due evidentemente non sanno cosa dire.

Dopo la prima notte trascorsa insieme – «Loro due s'abbracciano impetuosamente per terra, in mezzo a una spianata a cespugli. Tanti tanti baci. Lei gli soffia nell'orecchio: – No, no, che qui c'è aghi dappertutto. Andiamo da me...» – Franco scappa rubando oggetti preziosi dalla casa di Roberta e lei accetta mesta l'accaduto e «a denunciare tutto il furto in questura non ci ha neanche pensato, perché tanto serve soltanto a finir nome e cognome nella cronaca di un qualche giornale, e poi in città c'è sempre qualcuno che vede la notizia e fa delle chiacchiere balorde e pensano poi tutti chissà che cosa»; è settembre, la bella di Lodi torna in città e riprende i suoi annoiati ritmi borghesi tra lettura della corrispondenza, colazione col fratello Sandro e festeggiamenti per le nozze d'oro dei nonni nella villa di famiglia che Arbasino descrive elencandone i dettagli – bellissimi i suoi «abbastanza» e i suoi «parecchi» – che il lettore legge divertendosi a cantilenarli per riprodurre la cadenza dello sfarzo scontato:

È una villa della metà Ottocento, col suo bel giardino e la vasca dei pesci con lo zampillo, muri alti intorno, lanterne sui pilastri del cancello, vecchi alberi e pergolati, berceaux, sedili e statue di

cemento; e ha struttura di palazzotto: piano rialzato e primo piano, parecchie sale e salotti divisi da arcate, porte a catenacci, portiere a coulisse, tendoni; tappeti, vetrate, parquets, camini e caminetti, trumeaux di parecchi stili diversi; più di un salottino, o piccole stanze di passaggio con quadri ovali, vasi e mazzi di fiori, angoliere, e angolini per appartarsi; il biliardo; sportelli di montacarichi e portavivande; una scala abbastanza scenografica dalla hall del pianterreno a quella delle stanze da letto; e finestroni sul viale della tenuta, con pioppi abbastanza antichi.

La storia d'amore tra i due prosegue tra arresti di Franco e corse in macchina di Roberta, progetti di garage di automobili da dirigere – «Scusa, non ho capito bene! Mi vuoi spiegare chi fa l'affare, qui? Te, o lui? Te, insomma, vorresti fargli dirigere per conto tuo un garage da reddito, senza pagarlo, con la scusa che siete amici e te lo scopi, no? O mi sbaglio? Dimmelo! Mi sbaglio?» –, educazione del meccanico per poter vivere tra i ricchi – «Ti piace come dolce la bavaroise, per finire? No? Ma lo sai cos'è? L'hai mai mangiata?...», «Riparte, e s'allontana da solo, vestito anche bene. Lei si avvia a comprargli delle calze» –, rotture e riprese di una relazione in costante disequilibrio a causa delle insicurezze di Roberta – «Loro due sono a letto: saranno le tre, le quattro della mattina. Franco dorme tranquillamente. Lei non riesce a dormire, e lo guarda con ansia, fumando una sigaretta senza far rumore. La sua espressione è piuttosto preoccupata» – e della sua gelosia persino dell'auto – «di fronte alla macchina si sente esclusa, si sente gelosa di questa sua passione, che è un po' eccessiva ed esclusiva, e da executive, andiamo! E non rimarrà inquieta e turbata quando lo vede correre e correre sui rettilinei umidi, e via di notte, e cercar di fare le massime velocità come un bambino viziato su Porsche d'altri?...» – e che trova nell'atto sessuale il solo mezzo per continuare

Tutt'e due buttati sul letto s'abbracciano e si rotolano violentemente: lei in gonna semislacciata, reggiseno, pantofole; lui in maglietta sportiva, mutande, calze e scarpe, e cazzo sporco. Il resto dei vestiti è sparso per tutta la stanza in disordine. Le lenzuola sono un disastro. E anche lei ormai gli sta facendo cose inverosimili.

e per trovare un momento di tregua ripetendo lo stesso schema di premesse e conclusioni e variando solo le circostanze; Arbasino lo spiega bene al lettore riproponendo la stessa frase a distanza di pagine, mantenendo forte l'imperativo e aggiungendo e cambiando di posto all'esortazione:

Vieni qua che ti scopo.

Vieni qua, dai, che ti scopo.

Vieni qua che ti scopo, dai.

Conclusa la lettura, il lettore è meravigliato della scrittura di Arbasino – la sua capacità naturale di possedere ritmo con una delle punteggiature più belle che si possano leggere, di correre veloce sulla pagina, di mostrarsi ricca anche nella semplicità di un colloquiale che resta sempre elegante – e ripensa al ritratto di vertente che ne ha fatto Edmondo Berselli in *Venerati maestri*; forse il segreto di questa scrittura è nel ragionamento, nelle letture, nella ricerca della prima parola, nell'ironia che solo l'intelligenza sa calibrare – o forse nell'aver preferito al computer una vecchia macchina per scrivere elettrica.

Quando gli hanno chiesto il motivo, o il Leitmotiv, di questa pur innocua fissazione, lo scrittore ha accampato ragioni eccelse, come la necessità di vedere modellarsi sulla carta anche la forma materiale del testo: una questione di spazi, di bianchi, di proporzioni. E forse anche di ritmo. Solo nell'ascoltare la scansione tambureggiante dei tasti e la visione dei caratteri che si imprime sul foglio, Arbasino evidentemente è in grado di percorrere quegli spazi siderali che si dispiegano fra il post e il meta, fra l'ultra e il trans.

Alberto Arbasino, *La bella di Lodi*, Einaudi, 1972; Adelphi, 2018

ALTRI PARERI

«[...] magistrale nel rendere il clima del boom economico.»

«Corriere della Sera»

«Non è forse l'opera più rappresentativa di Arbasino – cioè quella con la scrittura più sperimentale, caustica e surreale – ma racconta in modo calzante un pezzo di Italia e della sua storia.»

«il Post»



Prendono la pelle a ogni angolo e la tastano a mani nude per avvertirne la consistenza, la pienezza; quel tocco stabilisce la storia del vitello che l'ha indossata: racconta la sua infanzia fra i pascoli erbosi dei Carpazi, l'adolescenza e i primi innamoramenti, ciò che ha mangiato dalla mano dell'uomo e i luoghi che ha visto prima di invecchiare; racconta la fila indiana fuori dal macello e la pistola, delinea la direzione in cui lo scuoiatore lo ha denudato dell'epidermide e del derma.

La grata da sbattimento è posizionata al centro del reparto concia: il rumore è assordante, la rotazione dei bottali che rimescolano le pelli a cascata produce urla preistoriche. Gli antichi lucernari ci lasciano avvertire un po' di cielo, il pavimento esala vapori di vecchi residui marcescenti all'altezza degli stinchi dei quattro disgraziati che sbattono le pelli. Bruno li fissa con la mascella tirata in un ghigno perché i rumeni ci hanno fottuto un'altra volta, lì di sale ce ne sarà almeno il doppio di quanto dichiarato, gli girano i coglioni perché nessuno prende per il culo la Conceria Fucci Vanni, e sono sicuro che sta già pregustando la sofferenza che provocherà in quel macello fra le montagne della Transilvania, per tutti quei soldi che ci dovranno ridare dato che la pelle non era pelle ma sale. E io non capisco perché, ma quello sbattimento delle pelli, quel rumore sordo e viscido che accompagna il processo, a volte mi costringe a tenermi a distanza, a rimpicciolirmi nello spazio vuoto e ombroso fra due bottali, a rendermi invisibile e ad arretrare sempre di più, quando la pelle si alza e si abbassa e il sale e il carniccio schizzano ovunque, la merda e il sangue si coagulano in croste intorno agli operai, e più che a una tara sale mi sembra di assistere a un rito sacrificale.

Cuoio è la storia di una famiglia e di una conceria di Santa Croce, narrata in prima persona da Michelangelo, figlio fin troppo responsabile di genitori problematici e immaturi – il padre è sull'orlo della pazzia

e difende la vecchia gloria della conceria che ha ereditato, oramai in disuso e resa fossile dai ricordi; la madre è scappata abbandonando il protagonista e suo fratello, chiuso in un mutismo che gli impedisce di nutrire il minimo desiderio di rapportarsi con il mondo esterno alla sua camera:

– Ti ho preso le cuffie nuove.

Le appoggia sul divano. Lui si gira, fissa le cuffie, poi d'improvviso guarda me e rimane impietrito. I suoi occhi mi trafiggono.

Non so cosa fare. Provo timidamente a dire: – Se andassimo in valle, uno di questi giorni, ti andrebbe? Che dici? – Potrebbe succedere qualunque cosa, mentre continua a trafiggermi con la costanza di quegli occhi scuri e dolcissimi. Sono identici a quelli di mia madre. È come se venisse fuori dal suo volto con insistenza, la mamma. Ogni giorno in più su questa terra è un giorno in cui Ema si avvicina un po' di più a nostra madre. Vorrei poterlo dire, adesso: Assomiglio tanto alla mamma. Mi ricordi tanto la mamma. E chiedergli ad alta voce: A te manca, la mamma? Perché a me manca, non sa quanto. Ma sarebbe un passo troppo grande, una vergogna d'amore che non riesco a tirar fuori.

L'esordio di Cavallini è interessante quando descrive la lavorazione della pelle e i titoli delle tre parti *Epidermide*, *Derma* e *Tessuto sottocutaneo* portano il lettore in un viaggio verso la profondità materica di quello che racconta – l'autore ha lavorato nel Comprensorio del cuoio dove ha ambientato il libro ed è riuscito a riportare sulle pagine i rumori e le difficoltà del lavoro al punto che il lettore spesso deve fermare la lettura perché è infastidito dalle immagini che arrivano precise; interessante è anche la narrazione del fallimento delle tre generazioni maschili – la prima ha imposto un destino al figlio che lo ha accettato, l'ultima si ribella ma resta costretta a cadere nei compromessi della seconda – che Cavallini carica di una disperazione che il lettore può toccare:

Il babbo era stanco di ascoltare queste storie. Un tempo, se mai c'era stato, questo non potrò mai saperlo, forse aveva provato davvero piacere nel sentire il racconto sulle fortune della famiglia Cavalcanti. Ma nel ricordo, in ogni pranzo della domenica, il babbo si fa irraggiungibile.

Lo vedo girare la testa verso la vetrata che dà sul giardino, appoggiare il mento sul palmo della mano e immobilizzarsi su un punto indefinito oltre l'orizzonte. Posso quasi immaginarlo che si divide in due: un Sandro, seduto dentro casa, che finge interesse per la sua famiglia, e un Sandro alato che scappa via nell'aria e fugge giù per la collina, lontano da tutti. Per quanto io ci provi, non riesco a non odiarlo quando fa così. Lo odiavo anche quando tornava a casa tardi, a sera, e non rivolgeva la parola a nessuno e lo odiavo quando telefonava nel cuore della notte a clienti lontani, senza premurarsi di far piano, lo odio perché è un uomo disinteressato, perché mio fratello lo adorava come non avrebbe mai adorato me, e lo odiavo perché trascurava la mamma e la mamma se la prendeva con noi e lo odio perché, a un certo punto, mi sono convinto che l'unica cosa giusta da fare nella vita sia seguire il mestiere di famiglia e diventare migliore.

Meno intriganti sono i personaggi del fratello e della madre: se nelle prime pagine sono a fuoco – soprattutto il rapporto tra fratelli, con la cattiveria dei bambini a condire giornate di giochi innocenti – restano poi nell'ombra sempre poco sviluppati e ritornano solo per permettere la conclusione della storia che chi legge sospetta con qualche pagina in anticipo di troppo.

Nel poco profondo mare della scrittura degli esordi di quest'anno *Cuoio* è da leggere.

Gabriele Cavallini, *Cuoio*, Einaudi

ALTRI PARERI

«*Cuoio* è un ottimo romanzo d'esordio, con alcune parti ancora "verdi", ma con margini di maturazione, che fanno intravedere uno scrittore di sicuro talento e capacità, che ha avuto il coraggio di affrontare il tema dell'identità – la domanda "chi sono io?" torna spesso nel testo – attraverso una lente e un immaginario molto differenti e nuovi, e di questo, come lettori, gliene siamo grati.»

Demetrio Paolin, «La Lettura»

«[...] l'esordio di Gabriele Cavallini se non è un capolavoro ci assomiglia molto. *Cuoio* è un romanzo bellissimo.»

Piergiorgio Paterlini, «Robinson»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Nella vita immaginata il padre di Steven ottiene la cattedra universitaria; nella vita immaginata i genitori di Steven rimangono insieme e Deryck sloggia per sempre dalle loro vite; nella vita immaginata Steven ha un rapporto adulto col padre e ha pensieri sereni e non grida «ti odio, cazzo, ti odio» («gli avrei fatto del male fisico, [...] ci aveva privati della vita che ci aveva promesso»); nella vita immaginata il padre di Steven diventa anziano e docile ma non inerte e narcotizzato. Nella vita immaginata però Steven non trova alcun conforto.

La vita immaginata è un'opera che si distingue per la scrittura intima, misurata – bastava un attimo per scivolare nel retoricume; **SOS ASPIRANTI SCRITTORI**: seguite l'esempio di Porter, liberatevi dell'orpello! (o rendetelo sublime) –, il nitore di visione e la vivida resa delle lunghe feste gatsbyane frequentate perlopiù da uomini ubriachi di sole e pensieri lussuriosi («in mutande su dei materassini mentre si passavano una canna o sorseggiavano cocktail tropicali»). Il capitolo 20 sul trono.

Andrew Porter
La vita immaginata
Feltrinelli
traduzione di Ada Arduini



Questo non è il fondo del barile: sono pezzi belli, eterogenei e diversi, scabri e scaleni, sorprendenti anche quando stravisti («Quel che ho visto e sentito a Roma»). Bachmann non è mai laterale. «Quanto tempo è passato da quando ci dicevano: formate una parola, formate una frase! Ci torturavano con le poesie; le cicatrici dolgono ancora [...]. Il campo di gioco è il linguaggio, e i suoi confini sono i confini del mondo contemplato senza porre domande, svelato e pensato con esattezza», qui si transustanzia in Wittgenstein, che in un altro pezzo ammira e onora: «[...] una leggenda di volontaria rinuncia, ispirata al tentativo di condurre una vita in santità, di obbedire alla frase che chiude il *Tractatus*»; altrove invece abbraccia Bazlen, scolpendo *L'uomo senza qualità* con esatta profezia: «[...] il suo era forse il più grande tentativo di romanzo storico-filosofico che mai fosse stato intrapreso». «Dello splendore non si ha paura», nemmeno se costituisce una delle prime righe di un dattiloscritto del 1966 intitolato «I giovani sono sempre più stupidi».

Ingeborg Bachmann
A occhi aperti
Adelphi
a cura di Barbara Agnese

