

retabloid

dicembre 2024



«Ogni anno ci sono persone che scompaiono perché ne hanno abbastanza, che se ne vanno con i loro pacchi e che dicono: vivrò come una persona libera.»

Catherine Guérard

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
dicembre 2024

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

Gli Atomi delle pp 5-6 sono due dei selezionati
della call #18 – Saturazione.

La foto di copertina è di **Oblique Studio**.

Cura e impaginazione di Oblique Studio.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi

Anna Barilli, <i>Ora che sei grande</i>	5
Virginia Dal Porto, <i>La stanza di là</i>	6

Gli articoli

# <i>Cartolina dal passato</i>	
Maria Teresa Carbone, «Risvolti», primo dicembre 2024	7
# <i>Francesca Alinovi, la donna che definisce e sfinisce il confine</i>	
Filippo Ronca, «Limina», 2 dicembre 2024	11
# <i>Non ci vediamo a Più libri più liberi</i>	
2 dicembre 2024	14
# <i>L'editoria perde altri lettori, si salvano solo i grandi gruppi</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 5 dicembre 2024	16
# <i>«Il nostro mestiere è una danza fatta di ombre.»</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson», 8 dicembre 2024	18
# <i>Quando la scrittura convoca l'inaspettato</i>	
Liliana Rampello, «il manifesto», 10 dicembre 2024	22
# <i>A Castlebar, Sally Rooney è in buona compagnia</i>	
Matteo Castellucci, «il Post», 12 dicembre 2024	25
# <i>L'arte di tradurre Murakami</i>	
Annachiara Sacchi, «Corriere della Sera», 13 dicembre 2024	27

# <i>Leggere e tradurre Han Kang a Seul</i> Lia Iovenitti, «il venerdì», 13 dicembre 2024	29
# <i>Ventitré anni di Einauditudine</i> Paolo Di Stefano, «la Lettura», 15 dicembre 2024	32
# <i>E Barth smontò il romanzo americano</i> Leonardo G. Luccone, «Robinson», 15 dicembre 2024	37
# <i>Vienna 1946, cronache dal caos</i> Claudio Magris, «Corriere della Sera», 18 dicembre 2024	39
# <i>Catherine Guérard, la scrittrice vattelappesca</i> Giuseppe Scaraffia, «il venerdì», 20 dicembre 2024	41
# <i>Pregchiere per una eternità di cartapesta</i> Alberto Ravasio, «Limina», 23 dicembre 2024	43
# <i>Editor feroce, talent scout geniale. Canalini, un ritratto senza filtri</i> Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 27 dicembre 2024	47
# <i>Aby Warburg, in cerca dell'eterna bellezza</i> Martina Mazzotta, «Domenica», 29 dicembre 2024	49
# <i>Dentro il fantasy prima del fantasy</i> Vanni Santoni, «la Lettura», 29 dicembre 2024	51
# <i>Kafka, a centenario finito, il mistero resta intatto</i> Luca Crescenzi, «Alias», 29 dicembre 2024	53
Esordiaro/confermario a cura di Lavinia Bleve	56
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	63

Anna Barilli

Ora che sei grande

Quando eri piccola avevi parole scodelle. Larghe e tonde, di plastica dura. Infrangibili e facili da afferrare con le mani. Parole vischiose e cave, galleggianti, sui mari primordiali delle fontanelle ancora aperte. Parole di una manciata di sillabe, con le consonanti doppie, da ripetere senza posa tra i tuoi denti da latte. Parole con la punta arrotondata, da non farsi male, con il margine calcato e spesso perché non uscissi mai dai bordi.

Quando sei cresciuta, prima a poco a poco e poi di punto in bianco, avevi parole grovigli. Disfatte e sfilacciate, nascoste nei cassetti sotto ai tovaglioli, annidate tra le fughe sottili del pavimento lucido. Parole ruvide, da inciampi e capitomboli, di croste a trama grossa sulle ginocchia e sopra ai gomiti.

Quando un giorno hai perduto la voce, e mi hai salutato in silenzio, è perché avevi parole finestre – e non le sapevi montare. Sbagliavi le misure, l'inclinazione del telaio e la smerigliatura del vetro: s'aprivano all'infuori e tu restavi dentro. E una parola ti specchiava più vecchia, e filtrava la polvere, e spioveva la pioggia. È per questo che te ne sei andata, hai lasciato parole pianure che s'accartocciavano nella nebbia e stingevano all'afa.

Ora che sei grande hai parole brezze e parole montagne, e scandisci le gocce di sostanze impronunciabili per vite sconfinite tra le sbarre di un letto. Che più esatto delle parole c'è solo il dolore, quando s'insinua non visto tra i nervi e il sangue, e inseguirne le ombre fin dentro gli anfratti è chiamarlo per nome, e nel farlo salvarsi.

Anna Barilli nasce nel 1998 in Emilia, studia tra Pavia e Parigi, e da un anno è specializzanda in ospedale a Torino. Sogna un'intersezione magica tra poesia, scrittura e medicina.

Virginia Dal Porto

La stanza di là

Quando uno si ammala anche la casa si adegua alla malattia. C'è una stanza al piano terra, davanti alla cucina, che mamma chiamava *la stanza di là*. Te lo ricordi almeno questo? È dove mettevano le cose che non ci servivano – le sedie in più per le cene con tanta gente, le conserve e i tuoi attrezzi – e dove mi spedivate da bambino. «Vai a giocare nella *stanza di là*» mi diceva mamma mentre facevo ruggire i dinosauri di plastica e lei beveva un caffè con un'amica. Mi piaceva *la stanza di là*. Adesso però è diventata *la stanza di papà*, che da un anno non puoi più fare le scale e da otto mesi non ti alzi dal letto e parli di cose che nessuno capisce. Ora sono due mesi che mi hanno fatto tornare a Bologna perché dicevano che stavi morendo. Ma non sei morto.

Sono accanto al tuo letto – il ricordo di com'eri sarà sostituito da quello che sei ora? Ti guardo la faccia sottovuoto e anche tu mi guardi e mi chiedi dov'è tua madre, morta da vent'anni. Non ti rispondo, non voglio alzare la voce e mamma ha già pianto troppe volte. È stupido, ma le tue domande assurde mi fanno arrabbiare. Mi fa arrabbiare che *la stanza di là* sia l'antichissima di un obitorio. Non sopporto la tua debolezza invadente. A volte penso che tu faccia finta e mi chiedo se sei contento che la malattia ti ha reso protagonista. Poi svuoti i polmoni con un rantolo e io penso che questa volta non hai la forza di inspirare di nuovo. Ti voglio bene, papà, ma ora basta. È ora di fare spazio alle sedie in più per le cene con tanta gente e le conserve e i tuoi attrezzi. Ma respiri a fatica e chiedi, un'altra volta, dov'è tua madre.

Virginia Dal Porto si laurea in Giurisprudenza, ma poi decide di scrivere e va alla Scuola Holden. Ora lavora come editor junior per «Cook_inc» – per la quale ha anche scritto e tradotto degli articoli – e ha finito il suo primo romanzo, che ha consegnato alla sua agente. È nella direzione editoriale della rivista «Interiorume». È stata bracciante agricola in Borgogna, per le vigne del domaine Thenard, altro lavoro che affianca alla scrittura.

Maria Teresa Carbone

Cartolina dal passato

«Risvolti», primo dicembre 2024

Su Breyten Breytenbach e Costa & Nolan, la casa editrice nata a Genova nella prima metà degli anni Ottanta.
Storie di editoria, libri, collane

Su Breyten Breytenbach, morto a Parigi domenica 24 ottobre 2024, ho scritto un articolo che è uscito su «il manifesto» e che trascrivo in fondo a questa newsletter. Come sempre nelle cose per i giornali, in quel pezzo il lurido «io» non c'è o è tenuto stretto al guinzaglio, ma qui un po' di corda gliela darò, se non altro per dire qualcosa di Costa & Nolan, la casa editrice nata a Genova nella prima metà degli anni Ottanta e più o meno scomparsa a Milano sul finire del millennio, che ha pubblicato tre libri di Breytenbach. «Più o meno scomparsa» perché la scheda che le dedica il sito lombardiabeniculturali.it non pone una data di chiusura e perché vedo che dei titoli sono usciti anche all'inizio degli anni Duemila, in molti casi repêchage dal catalogo precedente o dalla collana Ritmi di un'altra casa editrice defunta, Theoria. Pure di questa in effetti si dovrebbe parlare, e il discorso sarebbe lungo, con ramificazioni verso Einaudi Stile Libero e le derive dell'editoria italiana negli ultimi trent'anni, ma mi fermo e torno a Costa & Nolan, che per me ha finito di esistere una mattina del settembre 1998, quando ho scoperto che l'ufficetto in zona piazza Bologna da dove curavo l'attività romana della casa editrice (e che si trovava all'interno della sede di Theoria) era stato dismesso, le mie cose già inscatolate, secondo il più trito cliché cinematografico.

Ma lasciamo la vecchia me con i miei scatoloni o le mie scatoline, con la serena consapevolezza che, come sempre nella vita, quella vicenda ha avuto sviluppi non necessariamente tristi, e concentriamoci su Costa & Nolan, sui libri che ha fatto nei primi quindici anni della sua attività, e sul progetto editoriale che c'era dietro. Tutte le volte che sento Carla Clivio Costa, che quel progetto lo ha pensato, lei dice «è una vecchia storia», e taglia corto, perché il dolore per come sono andate poi le cose è ancora grande. Ed è vero, la storia è vecchia, ma per chi si occupa di libri, o almeno per me, non smette di essere affascinante. Cerco di dirla brevemente, sperando che qualcuno la racconti per esteso.

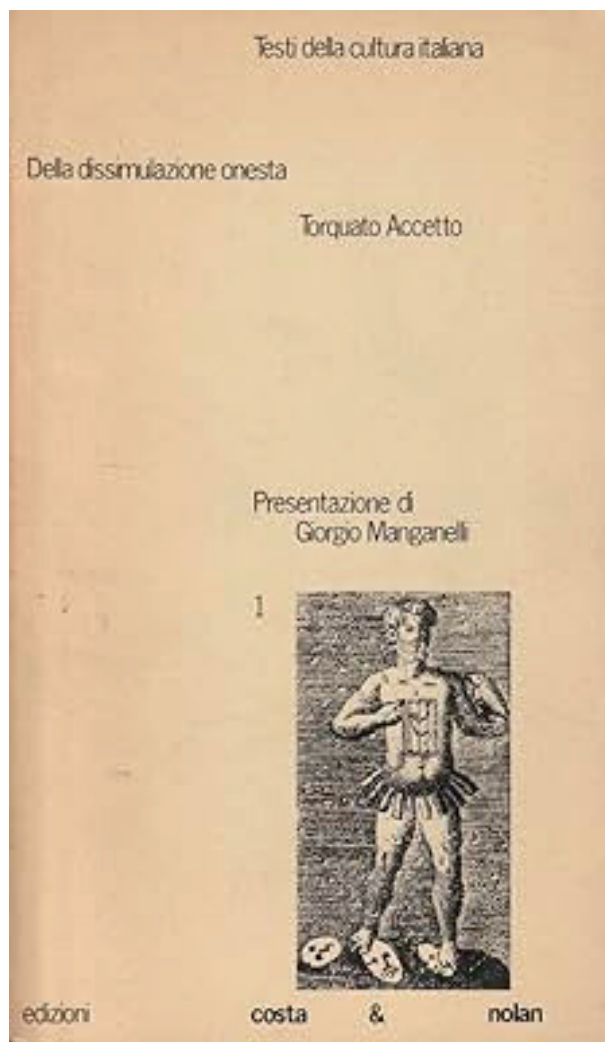
All'inizio (cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta) c'è un'idea, ed è che a Genova ci deve essere una casa editrice di respiro nazionale e internazionale. Da fuori può sembrare un'idea strampalata, ma se si va a vedere chi faceva cultura in quel periodo a Genova, un senso appare. Carla, che si era costruita un bel po' di esperienza presso un editore locale, Sagep, chiama Germano Celant, Edoardo Sanguineti e Eugenio Bonaccorsi a dirigere le tre collane su cui si articola inizialmente Costa & Nolan.

Nel 1983, quando escono i primi titoli della casa editrice, Celant è già Celant, abita in città (me lo ricordo che corre su e giù per salita Oregina nel suo

lungo spolverino nero, mentre io andavo a fare i miei programmi a Radio Genova 76), ma è quasi sempre fuori, in casa editrice non viene, però manda cartoline perentorie «chiedere quel titolo», «questi libri vanno presi», che chissà dove sono finite. Certo è che a distanza di quasi quarant'anni sono poche le proposte dei suoi Turbamenti dell'arte che non potrebbero essere trasportate in un catalogo contemporaneo, e del resto, alcuni di quei testi sono riapparsi in anni recenti presso altri editori: dal primissimo, *La filosofia di Andy Warhol*, uscito (in nuova traduzione) per Abscondita e più di recente per Feltrinelli, all'impensabile *La mia vita con Dalí* di Amanda Lear, riportato in libreria nel 2023 dal Saggiatore, e anche due tradotti da me, *Kandinskij e io*, riedito da Abscondita, e *Lo schermo velato* di Vito Russo, ripubblicato ormai diversi anni fa piuttosto piratescamente, senza citare il mio nome, da Baldini e Castoldi, che ha poi compensato in soldi quella sciagurata omissione. (Tanto più sciagurata per la fatica che avevo fatto nel reperire, in epoca pre internet, i titoli e spesso i dialoghi di centinaia di film, e per l'invenzione di un titolo che ancora oggi mi pare renda bene l'originale *The Celluloid Closet*.) Tra i titoli che ho tradotto, e tra quelli di cui ho curato la redazione, però, mi piange il cuore che nessuno abbia più ripreso *L'orizzonte negativo* di Paul Virilio e *Teoria della nuvola* di Hubert Damisch. Ma anche altri si potrebbero citare.

Passiamo a Sanguineti e ai suoi Testi della cultura italiana, la cui prima uscita, *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, edizione critica di Salvatore S. Nigro, presentazione di Giorgio Manganelli, ebbe un successo inatteso e fragoroso, che lasciò sperare bene per i libri che sarebbero venuti dopo. Non fu così, e si che l'idea della collana era eccellente: opere di diverso taglio, non necessariamente letterarie ma rilevanti come snodi, appunto, della cultura italiana, filologicamente accurate e presentate dagli intellettuali più importanti di quegli anni: Italo Calvino, Nanni Balestrini, Gianni Celati, Alberto Arbasino, Giorgio Celli, Luigi Malerba, e qui

mi fermo, ma se si va su Opac Sbn i nomi si trovano. (Tutti uomini, qualcuno o qualcuna può far notare oggi: sì, ho controllato, tutti uomini i «presentatori», e tutti uomini pure gli autori dei «testi», mentre qualche donna – poche – compare fra i curatori: non sembrava strano, allora, per quanto oggi ci possa sembrare strano che allora non sembrasse strano, ed è la misura di quanto sono cambiati i tempi, e anche di quanto poco tempo ci separa da quei tempi.) Dicevo, comunque, che la collana non andò come si sperava, parlo delle vendite, probabilmente perché si contava che i libri avrebbero avuto



una circolazione sostenuta nelle università, che sarebbero stati adottati nei corsi accademici, e questo non avvenne.

Infine, L'opera drammatica, la collana di testi teatrali diretta da Eugenio Bonaccorsi, che con lo pseudonimo di Nolan affiancava Carla Clivio Costa nel coordinamento della casa editrice. Di nuovo, più di quello che posso dire io qui, parlano i titoli proposti nella collana: il *Teatro* di Jan Fabre curato da Giuliana Manganelli, *La Chunga* di Mario Vargas Llosa tradotta da Ernesto Franco, *L'affaire Danton* di Stanisława Przybyszewska, a cura di Pietro Marchesani, il traduttore di Wisława Szymborska, e poi ancora *Settimo cielo* di Caryl Churchill, *Rumori fuori scena* di Michael Frayn, *Scene americane* di Sam Shepard... Insomma, la collana è stata un punto di riferimento per chi faceva teatro in Italia allora, e forse lo è tuttora. Una nicchia, però, e tanto più nicchia in quel progressivo movimento dell'editoria verso le concentrazioni e le fabbriche del best seller, che si cominciava ad avvertire allora. E qui è necessario ricordare che nel 1989 Costa & Nolan promosse a Genova un incontro di tre giorni con le piccole case editrici indipendenti nate in quel periodo, e vennero in veste di uditori esperti Grazia Cherchi e Goffredo Fofi, e con loro i Ferri di e/o, già con le idee chiare sul loro lavoro, e Vignola e Repetti di Theoria (rieccola), e i due Marco di Marcos y Marcos (poi ne sarebbe rimasto uno e al posto dell'altro sarebbe arrivata Claudia Tarolo, di cui proprio adesso ho appreso con stupore e tristezza la scomparsa) e ancora altri.

Comunque, e per tagliare corto, visto che a me queste sembrano le storie più belle del mondo, ma in tanti potrebbero non essere d'accordo, dirò che alle tre collane iniziali se ne aggiunse un'altra, Riscontri, con un taglio più flessibile rispetto alle sorelle maggiori, ed è qui che – di ritorno da due anni trascorsi in Mauritania, dove avevo letto un libro di Breyten Breytenbach, *Mouvoir*, che mi aveva folgorato, e che non è mai stato tradotto – uscirono nel 1989 *Le verità confessioni di un africano albino* di cui scrivo

nell'articolo (e poco prima o poco dopo anche le «mie» *Leggende metropolitane*, ma questa è davvero un'altra storia). I Riscontri non bastarono a risolle-
vare i bilanci di Costa & Nolan, una quota venne ceduta a Silvio Mursia, poi tutta la casa editrice, che si trasferì a Milano, con la piccola protuberanza di quell'ufficetto romano dalle parti di piazza Bologna di cui ho detto all'inizio.

Chiudo con Breytenbach. A chi volesse saperne di più, come autore, artista, attivista, consiglio la lettura di questo bel ritratto di Lawrence Weschler, che gli è stato amico per anni. Io l'ho incontrato solo tre volte, due a Torino e una a Reggio Emilia, alle presentazioni dei suoi libri. Di lui fisicamente mi colpiva il contrasto fra gli occhi, gentili e attenti, e la bocca, dritta come una ferita, per quanto ammorbida dalla barba. L'impressione era di grande dirittura morale, per usare un'espressione antica, come per certi versi antico era il suo essere «un uomo che amava le donne» (il titolo di un film stupendo di Truffaut evocato l'altro giorno da Carla, con cui per telefono abbiamo parlato a lungo, ricordando Breytenbach con affetto e malinconia).

Poesie di un pendaglio da forca, primo libro tradotto in italiano dello scrittore e artista sudafricano Breyten Breytenbach, scomparso ottantacinquenne domenica a Parigi, uscì nel 1986, nei Quaderni del Fondo Pasolini. Curatori del volume erano Laura Betti e Giovanni Raboni, al quale si deve l'introduzione, intitolata *Un poeta civile*. La definizione è esatta e però rischia di offuscare le molte dimensioni di un'opera poetica dove, scrive lo stesso Raboni, convivono la lezione surrealista, gli echi della tradizione metafisica e barocca inglese e – si potrebbe dire soprattutto – una contaminazione africana che allora, e pure oggi, suona «scandalosa» (ancora Raboni) e che può spiegare un altro tratto distintivo di quel libro dimesso e prezioso.

Scorrendo la lista dei traduttori dei versi di Breytenbach, troviamo infatti i nomi dei più grandi poeti italiani del tempo, spesso confliggenti tra

loro e uniti invece in questo tributo: Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Franco Fortini, Amelia Rosselli, Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Giorgio Caproni... Impossibile citarli uno per uno, ma necessario ricordare che tutti lavorarono – con l'aiuto dell'autore – sulle versioni francesi dei testi e non sugli originali: Breytenbach, ecco lo scandalo, aveva scritto le sue poesie in afrikaans, la sua lingua madre, ma anche la lingua dell'oppressione, dell'apartheid. Una scelta all'apparenza assurda per chi non solo si era battuto contro il regime di Pretoria, fondando a Parigi nel 1961 il movimento di opposizione Okhela, incaricato di organizzare reti di bianchi al servizio dell'African National Congress di Nelson Mandela, ma aveva pagato duramente il suo impegno con una condanna a nove anni di carcere (ridotti a sette, dal 1975 al 1982, per le pressioni di intellettuali e artisti di tutto il mondo) che gli era stata comminata quando era rientrato da clandestino in Sudafrica per reclutare membri per la sua organizzazione. E invece una scelta del tutto coerente per chi non ha mai smesso di considerarsi pienamente africano, nonostante il colore della pelle sembrasse dire altrimenti (ma a chi gli faceva notare la contraddizione, Breytenbach – nato a Bonnievale nel 1939 da una famiglia di agricoltori afrikaaner – rispondeva che per quelli come lui non c'era una patria «bianca» a cui tornare e che l'Africa era anche il suo continente).

Del resto, il titolo della sua opera più famosa, uscita nel 1985, suonava in inglese *The True Confessions of an Albino Terrorist*, e la casa editrice genovese Costa & Nolan che nel 1989 per prima la propose ai lettori italiani, tradotta da chi scrive, decise con il pieno

assenso di Breytenbach di sottolineare il contrasto titolando il libro *Le veritiere confessioni di un africano albino*: gli anni Settanta, o «di piombo» – come molti li chiamano – sottolineandone il lato oscuro e non la prorompente vitalità, erano troppo vicini perché si potesse usare tranquillamente la parola «terrorista» (il libro è stato poi riproposto nel 2010 da Alet, intitolato stavolta *Le confessioni di un terrorista albino*). In ogni caso, un testo sconvolgente non solo per il contenuto, che ripercorre l'arresto dello scrittore e la sua detenzione, ma perché in anticipo sui tempi si configura come un vero ibrido tra prosa e poesia, tra diario, memoria e finzione. E così saranno anche i due «romanzi» successivi, editi sempre da Costa & Nolan, *Memoria di neve e di polvere* e *Ritorno in paradiso*, quest'ultimo scritto dopo il 1991, quando le ultime leggi sull'apartheid furono finalmente abolite e Breytenbach poté rientrare in Sudafrica. Continuò però a vivere da nomade, come aveva fatto nei decenni precedenti, dividendosi tra Francia, Stati Uniti, Senegal (dove ha diretto l'Institut Gorée) e il suo paese natale, sulle cui derive non ha lesinato le critiche: «Quando sono tornato, ho avuto la sensazione di aver preso parte a una lotta che non ha portato a nulla, l'unica soluzione proposta è stata quella di rendere il Sudafrica ancora più capitalista» avrebbe dichiarato a «Libération» nel 2010. Non per questo ha smesso «di combattere per un mondo migliore», ha detto sua figlia annunciandone la morte, e «le sue parole, le sue tele, la sua immaginazione, la sua forza continueranno a guidarci».

(Questo articolo è uscito su «il manifesto» il 26 novembre 2024 col titolo *Breyten Breytenbach, una scrittura civile*.)

«Quando sono tornato, ho avuto la sensazione di aver preso parte a una lotta che non ha portato a nulla, l'unica soluzione proposta è stata quella di rendere il Sudafrica ancora più capitalista.»

Filippo Ronca

Francesca Alinovi, la donna che definisce e sfinisce il confine

«Limina», 2 dicembre 2024

In un volume edito da Electa Giulia Cavaliere traccia il ritratto della critica cresciuta tra la Bologna della controcultura e la New York dei graffitisti

Giulia Cavaliere dice che per leggere il suo libro – *Quel che piace a me. Francesca Alinovi*, uscito il 12 novembre per Electa Editore –, ecco lei dice che per leggere questo libro bastano «quarantacinque minuti di un giorno qualunque». Secondo me, si sbaglia. Chiara Alessi, curatrice della collana **Oilà** dentro la quale è stato pubblicato questo volume, ribadisce la stessa cosa, quarantacinque minuti.

Ora, per me, Alessi, si sbaglia anche lei. Spiego.

Ho incontrato per la prima volta Francesca Alinovi a Venezia, in una notte luminosa e fredda.

Me ne parlò una ragazza, in una radio, era il 2011, una ragazza che dopo quella notte non ho più rivisto. Frequentavo la magistrale in storia dell'arte contemporanea e l'università aveva una piccola radio alla Fondamenta delle Zattere. Non so con quale coraggio (c'è che io sono timido) ma decisi di andare alla radio dopo aver letto un annuncio on line, cercavano qualcuno «curioso» o «qualcuno che avesse una storia da raccontare». Mi ritrovai a parlare con lo speaker e la ragazza che dopo quella notte non ho più rivisto. Eravamo gli unici due ad aver risposto a quell'annuncio. Io, quella sera, pur avendo un microfono davanti, balbettai solo qualche sillaba. Rimasi ad ascoltarli finché lei, in un discorso più ampio sull'arte performativa, iniziò a parlare di Francesca Alinovi. Non avevo mai

sentito quel nome-cognome, non sapevo chi fosse, cosa avesse fatto. Niente, non sapevo niente di Francesca Alinovi. E la cosa più grave, si capisce, è che stavo frequentando una magistrale di arte. Ma quella ragazza ne parlò con una tale passione che quando tornai verso casa ero contento come si è contenti quando ti raccontano una bella notizia e poi aggiungono «non lo sa ancora nessuno, ma puoi dirlo a chi vuoi».

Francesca Alinovi è stata una storica e critica d'arte, uno sguardo visionario, iperattivo, militante. È stata un corpo che non ha mai smesso di ricercare nuova forma. Francesca Alinovi è stata, anche, questo nome che per molti anni è stato maltrattato dai titoli di cronaca nera, nascosto nei corsi delle università, dimenticato sui libri e cancellato. In questa pubblicazione, *Quel che piace a me*, in queste novantasei pagine, Giulia Cavaliere ne ha ripercorso la vita e lo ha fatto, dice lei, tenendo in sottofondo una matriosca di allucinazioni sonore figlie di questa storia – per chi volesse, è stata creata anche una **playlist** per accompagnare la lettura – ma è stato fatto, dico io, anche con molta grazia e con molto studio.

Alessi ha pensato alla collana Oilà come «una maniglia per entrare nelle stanze tutte per sé costruite, arredate, vissute, trasformate da alcune donne del Novecento pressoché dimenticate». Giulia Cavaliere la

prende alla lettera e nelle prime pagine ci fa entrare proprio nell'appartamento di Francesca Alinovi, in via del Riccio numero 7, a Bologna. Lo fa con una scrittura rispettosa del luogo, con parole in punta di piedi, raccontando il tavolo e la sedia dell'ingresso dove Alinovi «ha posato libri e carte, una o più delle sue tazze azzurre», dove «è stata ordinata e disordinata», dove «ha utilizzato abitualmente una lacca per i suoi capelli nerissimi, ha accolto moltissime persone, è stata sola, ha conservato o esposto disegni e opere d'arte di grandi artisti diventati suoi amici». L'idea di incastonare l'intero racconto tra un prologo e un epilogo che si svolgono proprio qui, nella casa di Bologna, che dopo tante parole opprimenti aveva bisogno anche di questo, di delicatezza, è una struttura riuscita.

Nata a Parma nel 1948 e laureata con una tesi sul pittore Carlo Corsi, Francesca Alinovi è stata professoressa al Dams di Bologna, proprio agli albori

del corso. Scrittrice brillante, cacciatrice di nuovi linguaggi artistici, sceglie come soggetto principale della sua tesi di perfezionamento l'artista Piero Manzoni. È grazie a questa scelta – scrive Cavaliere – che «Alinovi pone l'attenzione sull'arte che rifugge la gabbia del quadro, sulla contaminazione».

Per chi conosce la figura e l'impegno di Alinovi, sa bene che c'è una parola che torna spesso nei suoi articoli e nei suoi lavori: questa parola è «frontiera». Il concetto di frontiera, di confine, il lavoro incessante sul bordo delle parole e del corpo, fanno della ricerca nell'interdisciplinarietà una delle costanti dell'attività di Alinovi, quel posto dove l'arte e tutti noi siamo «immersi in qualcosa ma già sulla soglia di qualcos'altro, in limine».

Oggi forse parleremmo di ibridazione, una parola con poca vitalità, lo riconosco. Alinovi lo diceva meglio, lei parlava di «abbinamenti multipli e contraddittori di aggettivi che creano un cortocircuito».

Che bella parola, «cortocircuito».

Francesca Alinovi diventa, lei stessa, frontiera e passaggio, per l'Italia (e non solo) è il collegamento artistico tra Europa e Stati Uniti, è un oceano di sguardi affamati di vincere la noia, nella quale talvolta sprofonda, come annota nei suoi appunti. È grazie alla sua militanza critica, una militanza fatta di viaggi, di interviste, di passi e di ricerca, se in Italia arrivano, solo per citarne alcuni, Rammellzee, Keith Haring, Ann Magnuson, Kenny Scharf e anche Robert Mapplethorpe. Non partiti e movimenti, quindi, ma una militanza nella quale è l'arte il centro politico.

Nel 1977 organizza, insieme a Renato Brilli e Roberto Daolio, la sua prima manifestazione artistica: la Settimana internazionale della performance, «la prima grande materializzazione di quel viaggio fuori dal quadro che per lei non avrà mai fine» scrive Cavaliere. Di questo evento, tra le molte immagini, resta anche una fotografia stupenda. Sullo sfondo, leggermente fuori fuoco, ci sono Ulay e Marina Abramović nella celebre performance *Imponderabilia*, mentre in primo piano altre figure, sempre



fuori fuoco. Tra questi due piani, che quasi sembrano parlarsi, c'è Francesca Alinovi, perfettamente a fuoco, sorridente, anzi raggianti. Una fotografia, è giusto ribadirlo, stupenda.

Dalla fine degli anni Settanta, Alinovi vola più volte a New York, si immerge nella musica e nelle tendenze della città, nella Pattern Painting, nei locali che diventeranno leggendari come il Cbgb's, e anche qui supera frontiere: visita il Lower East Side e «scende» fino al Bronx, che descrive quasi come un paesaggio postbellico, di macerie e degrado urbano, ma dove si ergono muri di colore improvvisi che non lasciano il tempo allo sguardo di abbracciarli. È l'inizio del graffitismo, del quale Francesca Alinovi, insieme all'arte performativa, diventa esperta. Vive l'arte al fianco di chi la produce, attraversando «un'epoca che oscilla tra il capitare e il captare» – sottolinea Cavaliere – e in questo suo oscillare non si ferma mai, non si accontenta mai. La relazione con New York si intensifica e Alinovi scrive: «Oggi l'artista ha di nuovo di fronte a sé una condizione di libertà sconcertante. Non ci sono più canoni estetici. Chi può ormai decidere per tutti che cosa, nel nostro universo poliestetico, è mai arte? C'è solo una grande, smisurata, energia diffusa. Il problema è quello di captarla».

E poi c'è il corpo. Il corpo di Francesca Alinovi, che in questo libro trova tutt'altro punto di vista rispetto a quello raccontato sui quotidiani degli anni Ottanta. È un corpo che accompagna l'arte, si lascia influenzare, si fa catalizzatore, Cavaliere lo racconta con cura, partendo dai capelli: «La prima cosa a farsi vorticoso sono i suoi capelli, che sembrano inghiottire, con le loro punte scure, alte ed estroflesse verso il mondo, l'immagine della giovane di provincia delle prime fotografie, è il tempo della New Wave quello a cui si va accordando Francesca».

«Bellezza aliena», ma anche «fragilità privata», «senso di solitudine che si avvia all'assoluto», le parole contenute in *Quel che piace a me* descrivono la «divisione netta, una cesura decisiva tra la presenza pubblica, fatta di autorevolezza, della forza

del carisma e di una voce influente, e un privato difficile, immerso in una fragilità profondissima la cui misura resta segreta ma appare a chi si avvicina come il nodo più oscuro, pericoloso, doloroso e profondo della sua straordinaria intelligenza sensibile». E infine viene data una definizione perfetta: Francesca Alinovi è una donna che «definisce e sfinisce il confine».

È nelle ultime pagine, però, nell'epilogo, che Giulia Cavaliere compie un piccolo miracolo tascabile. Ritorna alla casa, a via del Riccio 7, a Bologna, e qui, con intelligenza, ci ricorda una cosa semplice: quella casa, che ha visto la morte e un racconto morboso e spietato di essa, ha visto soprattutto la vita, anzi, tutte le vite che Alinovi ha voluto attraversare. Cavaliere lo fa con un atto poetico minimo ma, mi vien da dire, fondamentale: la descrizione di un oggetto molto caro a Francesca Alinovi, la macchina da scrivere, «un pianoforte per le lettere». Sono pagine commoventi, senza volerlo essere.

Questo libro non si può leggere in quarantacinque minuti, ma chi ci riesce? La vita contenuta, gli spunti, i nomi, i luoghi, le canzoni, i volti, la poesia, la musica, fan sì che si interrompa continuamente la lettura alla ricerca di altre fotografie, altri video, altri suoni.

Con questo e con gli altri libri della collana Oilà, si entra davvero in una stanza, in una casa, in una vita da non dimenticare più. Ha ragione Chiara Alessi. E il progetto grafico dello Studio Sonnoli, un omaggio al lavoro che Bruno Munari fece per la collana Centopagine diretta da Italo Calvino, è ottimo, colorato, mai didascalico, con la giusta attenzione allo studio del particolare.

Negli ultimi anni, fortunatamente, si è tornati a parlare di Francesca Alinovi e dell'importanza della sua eredità culturale, con libri e documentari, ma questo testo di Giulia Cavaliere è prezioso, è un bellissimo punto di partenza per scoprire tutto il vitalismo e l'impegno di una donna che, come ha detto Alessandro Mendini, «sembrava condensare l'arte di cui si interessava sulla propria persona».

Non ci vediamo a Più libri più liberi

Le ragioni di una mancata adesione

2 dicembre 2024



Ciao. Siamo le case editrici Armillaria, Capovolte, Edicola Ediciones, effequ, LiberAria Editrice, Moscabianca, Pidgin, Racconti, e questi sono i motivi per cui – alcuni di noi già da tre anni – non partecipano alla più importante fiera libraria di Natale, quella che si proclama dedicata alla Piccola e media editoria.

Una precisazione alla vista dei fatti recenti: la scelta di non partecipare a una fiera avviene molti mesi prima dell'arrivo della medesima, quindi non si tratta di una diserzione dell'ultimo minuto e in seguito a una vicenda incresciosa – sulla quale comunque più avanti ci permettiamo una riflessione –, ma di un processo difficile, rischioso, e maturato nel corso del tempo. Con questo non vogliamo dire che la nostra scelta è la migliore né senz'altro giudicare chi fa diversamente. Vogliamo tuttavia invitare a una riflessione, che è questa: Cosa significa, nel 2024, «piccola e media editoria»? Secondo l'Associazione Italiana degli Editori (Aie) si tratta di una categoria di fatturato. Vi rientrano le aziende editoriali che fatturano meno di 10.000.000 l'anno (sì, dieci milioni all'anno). Imprese delle dimensioni più varie, alle quali viene richiesto di comportarsi come i grandi gruppi editoriali. Con un'unica parola d'ordine: produrre più libri possibile. Per garantire un rifornimento costante e un'esposizione abbondante nelle librerie, il meccanismo porta le case editrici a fornire nuovi libri in continuazione, libri che potranno essere resi e che, per sopperire al disavanzo per la mancata vendita, dovranno essere sostituiti con nuovi titoli. In pratica, non si va mai in debito, a patto di produrre sempre.

Il meccanismo della resa garantisce da un lato un rifornimento costante, dall'altro la possibilità di generare profitto anche dalla non vendita, per le aziende che stoccano e distribuiscono libri per conto delle case editrici. Se non fosse che la distribuzione in Italia è un comparto che appartiene ai tre grandi gruppi editoriali (Mondadori, Giunti, ma soprattutto Feltrinelli-Messaggerie, o MeF, che detiene da solo la maggior parte della distribuzione). Quasi impossibile sfuggire. E dove sta la «qualità», così tanto decantata nell'immaginario legato alla piccola editoria? Non c'è, e anche per altre ragioni. Come la retorica della «bibliodiversità», ovvero che la diversità fra i libri sia di per sé un tesoro, e che qualsiasi libro prodotto è bello solo perché è un libro. Ne deriva una sovrapproduzione di titoli in cui è difficilissimo districarsi.

L'ultima indagine Istat del 2022 ci dice che in Italia si producono più di ottantamila titoli nuovi all'anno; più di seimila titoli al mese; più di millecinquecento titoli a settimana; più di duecento titoli al giorno.

Circa dieci titoli all'ora. Pur cercando di sfoitare il dato dalle pubblicazioni prodotte per motivi diversi dalla vendita in libreria, resta comunque una cifra difficilmente gestibile,

soprattutto per librerie e lettori. E l'idea di bibliodiversità, pur buona di fondo, non fa che giustificare quel monopolio, di cui la piccola e media editoria è serbatoio. Perché se i gruppi editoriali producono molto, le piccole e medie case editrici, che producono più di quanto potrebbero, sono tantissime, e rappresentano un'enorme miniera per la distribuzione.

E qui arriviamo alla sedicente «fiera della piccola e media editoria», organizzata a Roma, all'Eur, dall'Associazione italiana degli editori: si chiama Più libri più liberi. Più libri! Proprio quando l'intossicazione del mercato è data proprio dai troppi libri. La piccola e media editoria", schiacciata dal meccanismo, diventa semplicemente una categoria funzionale all'incremento dei titoli. Ci chiediamo se la stessa Aie non sia consapevole della tossicità della sovrapproduzione libraria o ne sia consapevole e desideri incoraggiarla. Una logica iperproduttiva che si riflette anche nella logica della proposta culturale della fiera, diventata un casellario da riempire in modo quasi indiscriminato e disattento, con pochi eventi curati da una direzione artistica (che spesso non guarda agli editori presenti in fiera ma ai grandi nomi di richiamo, innestando l'altrettanto tossico meccanismo che solo il nome richiama gente) e molti buttati via in tempi e spazi morti. La brutta vicenda degli ultimi giorni si mostra figlia della medesima logica di arroganza e disattenzione: se ogni cosa vale tutto allora tutto vale nulla, e l'intossicazione della fiera a una giovane uccisa dalla violenza patriarcale si accosta senza problemi alla presenza di un autore denunciato dalla ex compagna per maltrattamenti.

Noi non vogliamo questo. Crediamo che la piccola e media editoria possa essere l'editoria che si permette di produrre meno: non bibliodiversità, ma probabilmente bibliomoderazione. Del resto, il mestiere editoriale si basa più di tutto su un atto chiaro: la scelta. Chi pubblica sceglie. E non sceglie solo cosa pubblicare, ma anche come e soprattutto quanto. Se la regola è solo produrre, scegliere non serve più a niente. Forse, più che chiamarla «piccola e media editoria» sarebbe meglio parlare di «editoria artigianale».

Una modalità che si pone in contrasto con l'editoria industriale, proponendo modalità lavorative, ma anche logiche differenti, liberandosi dall'obbligo di rincorrere la fornitura continua. Con l'attuale mercato, tuttavia, può permettersi di produrre meno solo chi rinuncia ad avere personale, tagliando sui costi. Molto lavoro si potrebbe creare anche avendo più distribuzioni, non dovendo rispondere a un monopolio. Eppure, le realtà che producono libri in Italia sono le stesse che li distribuiscono, e le stesse che li vendono, laddove le principali catene di librerie appartengono proprio ai principali gruppi editoriali.

Senza dimenticarci di una parte integrante del meccanismo distributivo e dunque editoriale, il macero, che ogni anno porta a distruggere centinaia di tonnellate di libri, per serena ammissione delle distribuzioni stesse. Un prezzo da pagare, come lo sono le centinaia di libri di autori che sognano gloria mandati in sacrificio per creare lo spazio per un (possibile) best seller. Se questa logica è valida per l'editoria industriale che l'ha creata, per noi no. Se una fiera che si chiama Più libri più liberi – inneggiando già nel nome alla quantità di produzione – vuole celebrare l'associazione tra questo meccanismo e la piccola e media editoria, noi non ci stiamo. Rivendichiamo la nostra dimensione artigianale, il diritto alla scelta, a riportare l'idea editoriale alla sua autenticità o semplicemente al suo mestiere, senza cascare in tranelli e retoriche. Vogliamo produrre libri davvero diversi, che siano supportati da un criterio di scelta. E vogliamo potercelo permettere, perché fare questo mestiere non può essere soltanto un privilegio.

Maria Teresa Carbone

L'editoria perde altri lettori, si salvano solo i grandi gruppi

«il manifesto», 5 dicembre 2024

I dati del rapporto Aie sullo stato del settore. Lo studio tutt'altro che incoraggiante è stato presentato in occasione della fiera della piccola e media editoria

Da qualsiasi lato si prenda, il rapporto sullo stato dell'editoria in Italia, presentato ieri nella prima giornata di Più libri più liberi, dice una sola cosa: che si comprano (e quasi sicuramente si leggono) meno libri di prima, e che a sopravvivere meglio, o meno peggio, sono i grandi gruppi, mentre le case editrici indipendenti – definizione vaga, che comprende situazioni diversissime – soffrono tanto più, quanto più sono piccole.

Traduciamo in cifre: secondo lo studio, realizzato dall'ufficio studi dell'Associazione italiana editori sulla base di rilevazioni NielsenIQ-GfK, tra gennaio e ottobre 2024 il mercato trade (definizione tecnica per indicare tutti i libri tranne i testi scolastici e quelli amministrativi) è calato in valore dell'1,1% (circa 12 milioni di euro di minore spesa) e del 2,1% se guardiamo alle copie vendute, un milione e settecentomila in meno rispetto allo stesso periodo del 2023.

Per quanto preoccupanti, però, i dati in questi termini non rispecchiano la crisi che colpisce proprio gli editori a cui è dedicata la fiera romana dell'Eur. Nei primi dieci mesi del 2024, infatti, i marchi più piccoli, quelli il cui venduto annuo arriva fino a un milione di euro (e spesso si ferma ben prima), hanno perso il 4,9%; quelli che hanno vendite comprese tra uno e cinque milioni di euro hanno registrato una

flessione del 3,6%; e infine le rarissime sigle indipendenti, come e/o o Sellerio, le cui vendite superano i cinque milioni, sono andate quasi in pari, perdendo solo lo 0,7%. Quanto ai grandi gruppi (Mondadori, Gems, Feltrinelli, Giunti), almeno teoricamente, chiudono l'anno in positivo. Nel complesso, infatti, la loro quota di mercato aumenta: non solo a loro tocca più della metà della torta (il 53,3%) contro il 46,7% del variegato battaglione degli editori medio e piccoli, ma vantano addirittura una crescita dello 0,3% – in realtà, un risultato di facciata dovuto all'aumento dei prezzi di copertina, perché in termini di copie vendute anche i gruppi subiscono una flessione dello 0,6%.

Prevedibile e comprensibile il commento del presidente dell'Aie Innocenzo Cipolletta che, intervenendo all'incontro, ha attribuito in parte il calo «al mancato rinnovo o alla modifica di strumenti di sostegno alla domanda che bene avevano funzionato negli anni precedenti», vale a dire il taglio ai finanziamenti speciali per le biblioteche (ora ripristinati dal ministro Giuli) e soprattutto la trasformazione della 18app nelle carte Cultura e Merito che – dice Cipolletta, e non solo lui – «non stanno funzionando come dovrebbero».

Ma se è chiaro che queste misure, come altre simili, potrebbero fornire un correttivo alla crisi,

un'inversione di tendenza pare improbabile, per la pervasività degli schermi e forse più ancora perché oggi «i libri non sono considerati poi così importanti», come ha scritto l'altro giorno su «The Atlantic» Rose Horowitch, autrice di una recente inchiesta sulla difficoltà sempre maggiore dei giovani nell'affrontare testi complessi.

Sia vero o no, scorrendo nel rapporto Aie le due liste dei dieci titoli più venduti nei primi dieci mesi del 2024, una generale e una relativa alle case editrici medie e piccole, si trovano romanzi di più o meno «nobile intrattenimento», per citare *La letteratura circostante* di Gianluigi Simonetti (Di Pietrantonio, Giannone, Avallone, Carofiglio), instant books (Travaglio, S. Lucarelli), rosa (*Dammi mille baci*, *Mille pezzi del mio cuore...*) – con la sensazione che le cifre di vendita siano comunque state molto

esigue. Lo conferma, del resto, il rapporto stesso quando segnala che l'impatto sul mercato dei cento libri più venduti è stato minore rispetto agli anni scorsi (il che non è necessariamente un male).

Quanto ai canali di vendita, secondo lo studio Aie, l'on line scende al 40,9% e la grande distribuzione sprofonda al 4,6%, mentre crescono ancora le librerie fisiche (54,5% del mercato). Se sia il caso di brindare, è da vedere, ma oggi, sempre a Più libri più liberi, forse si avrà qualche dato in più: in un incontro organizzato per il lancio di un'iniziativa, Kiddo, dedicata ai libri per ragazzi, sarà presentata una ricerca, commissionata stavolta da Emme Promozione, sulle vendite di questo comparto. E già si sa che quasi un libro su due per l'infanzia è pubblicato da un editore indipendente e venduto nelle librerie indipendenti. Non è un lieto fine, ma ci prova.



Antonio Gnoli

«*Il nostro mestiere è una danza fatta di ombre.*»

«Robinson», 8 dicembre 2024

Conversazione con Renata Colorni, traduttrice dei grandi classici della narrativa tedesca, da Schnitzler a Thomas Mann passando per Freud

Un breve racconto di Arthur Schnitzler (*Io* apparso per le edizioni Henry Beyle) – che si rivelerà essere uno straordinario apologo sulla catastrofe mentale – mi mette in sintonia perfetta con Renata Colorni. Sono ammirato dalla lievità con cui ha tradotto il testo (la stessa che ritrovo nei disegni di Tullio Pericoli che lo accompagna). Come se nelle poche pagine che compongono la novellina si condensassero decenni di esperienze e intuizioni letterarie, quasi oserei dire un punto conclusivo, meglio un addio a quel mestiere con cui ha incantato i lettori. Da poche settimane Renata ha compiuto ottantacinque anni. Porta con sé la gratitudine e la commozione di chi sente che la vita le ha consegnato da tanto tempo un dono speciale da condividere e da far amare. Se la filologia incontrasse la fede si sarebbero date appuntamento in questo libretto di Schnitzler.

Quale delle due componenti è stata più importante?

Probabilmente la fede, nel senso che ho sempre creduto alla bellezza e alla profondità di un testo letterario. Fede in quel tanto di soprannaturale un racconto o un romanzo posseggono. La filologia, non come disciplina che si insegna ma come pratica quotidiana sul testo, è il soccorso tecnico e storico del quale un traduttore non può fare a meno.

Schnitzler suscita queste sensazioni?

Penso proprio di sì come, su un altro piano, le provoca Thomas Bernhard.

Iniziando con Freud hai in lungo e largo esplorato il mondo tedesco e austriaco. Ora eccoti qui. Un «resoconto» di nove paginette in cui c'è parte della tua vita.

Beh, c'è indirettamente Freud, il quale resta sullo sfondo. Schnitzler conosceva le sue opere, tanto quanto Freud leggeva i suoi romanzi.

Una coppia che solo nella Vienna dei primi del Novecento poteva formarsi.

La verità è che si videro una sola volta. Ma si scrissero. Freud trovava familiari le storie di Schnitzler. Credo che provasse perfino una certa invidia. Dove non arrivava la scienza, poteva arrivare la letteratura. In una lettera del 1922 lo equipara a un ricercatore della psicologia del profondo. Però Schnitzler, nonostante l'ammirazione, temeva che il rapporto lo potesse troppo coinvolgere. Era preoccupato.

Per cosa?

Credo che un eccesso di identificazione rischiasse di compromettere la sottigliezza o meglio la grazia e l'ironia che fecondavano la sua scrittura.

«Leopardi ha ragione quando dice che la lingua italiana è adatta alla lingua straniera.»

Hai tradotto tanto e perfino rivisto le altrui traduzioni. Ma perché questo attaccamento a Schnitzler?

Potrei risponderti che la stessa passione l'ho avuta per Canetti, Bernhard, Mann. Ma Schnitzler ha soddisfatto il mio lato sentimentale. Non dimenticare che comincio la mia attività alla Boringhieri proprio traducendo Freud.

In fondo è il tuo antenato totemico.

Lo è a tal punto che c'è stata una fase della mia vita in cui dovevo scegliere se continuare il lavoro di traduttrice oppure intraprendere il mestiere di psicoanalista. Alla fine decisi per la traduzione.

Un modo per proteggerti dall'altro.

Mi affascina l'altro, ma allora non sapevo se avrei retto l'impatto emotivo. Mi commuovo facilmente.

Hai iniziato col tradurre Freud. A distanza di più di mezzo secolo come giudichi quella scelta?

Ho vissuto Freud come uno scrittore. Per sei anni non ho fatto altro che misurarmi con la sua scrittura. Era un uomo legato alla memoria letteraria del suo tempo e tradurlo è stato una gioia per la mente.

Come arrivasti a Freud?

Nell'autunno del 1972 ero a Francoforte, per l'editore Franco Angeli, e incontrai Michele Ranchetti che mi presentò a Paolo Boringhieri. Ricordo che pranzammo noi tre insieme. Paolo mi chiese se fossi disposta a lavorare alla Boringhieri.

Alla Franco Angeli che facevi?

Traducevo testi di psicologia soprattutto dal tedesco. Lingua che mi fu insegnata fin da bambina da mia madre.

Era tedesca?

Ursula Hirschmann, il nome della mamma, era ebrea berlinese, socialista, che fuggì dalla Germania nel 1933 e si trasferì a Roma. Non volle mai separarsi dalla sua lingua di origine e la trasmise alle sue figlie. Ho imparato prima il tedesco e poi l'italiano.

Paolo Boringhieri alla fine del tuo lavoro su Freud ti propose di tradurre tutto Jung.

Non accettai perché trovavo noiosa la scrittura di Jung. Non sono né una psicoanalista né una pensatrice, sono una traduttrice. Mi identifico con questo mestiere e ritengo la traduzione un lavoro letterario a pieno titolo. Il tedesco di Jung non si prestava.

Ritieni che la lingua italiana si presti alla traduzione?

Credo di sì, Leopardi ha ragione quando dice che la lingua italiana è adatta alla lingua straniera.

In fondo è vero in generale: siamo un paese che si adatta facilmente.

Come facilmente si disadatta. Ma per restare a Leopardi c'è quella citazione fondamentale nello *Zibaldone*: «Il pregio della lingua italiana consiste in ciò che la sua indole, senza perdersi, si può adattare a ogni sorta di stili».

Una lingua malleabile.

Sì, soprattutto rispetto al tedesco. Confrontando la mia traduzione di Freud con quella inglese – che aveva il pregio del commento, ma semplificava la lingua – mi resi conto che l'italiano restituiva molto meglio la complessità del tedesco.

Goethe non lo hai mai tradotto.

No, mi proposero di tradurre *Le affinità elettive*, ma in quel periodo ero occupata da altro.

Che ti sembra della traduzione del «Faust» di Franco Fortini?

Anche Fortini era una personalità complessa. Scrittore, saggista che come pochi conosceva la forza

della lingua italiana. Ma se posso permettermi un appunto alla sua traduzione è che lui è sempre in primo piano. Posizione che normalmente gli scrittori occupano quando traducono.

Ossia?

La virtù di dimenticarsi di sé, per entrare nel mondo di un altro, i grandi scrittori è difficile che ce l'abbiano. Prova a leggere le poesie di Ungaretti tradotte da Ingeborg Bachmann. Belle ma sembrano della Bachmann.

Hai mai tradotto poesia?

Non ce la faccio. In questo campo vige la legge dell'intraducibilità. Zanzotto diceva che ci sono delle poesie tradotte che sono meglio dell'originale. D'accordo, ma sono un'altra cosa.

Sei molto selettiva nello scegliere chi tradurre?

Per me è fatale che sia così. Seguo ciò con cui mi sento più in sintonia e poi mi piace tradurre soprattutto autori del Novecento.

Riflette il tuo spirito poco convenzionale.

È stato uno dei pochi privilegi che mi sono concessa. Come sai ho scritto un libretto sul lavoro del traduttore: *Il mestiere dell'ombra*.

Trovo interessante quanto dicevi a proposito del traduttore che deve dimenticarsi di sé.

Penso che la capacità di annullarsi davanti a una pagina da tradurre richieda un certo talento. E un nuovo te che affiora con dei tratti masochistici.

Capisco la gioiosa sofferenza, ma è anche un servizio generoso che la comunità letteraria mette a disposizione dello scrittore.

La generosità bilancia il narcisismo dello scrittore, il quale pensa alla traduzione come a una palestra di scrittura, inferiore alla propria. E quando traduce si avverte chiarissima la sua impronta. In Primo Levi che traduce *Il processo di Kafka* avverti fortissima la sua presenza. Mentre Giorgio Zampa che traduce Kafka tende ad annullare la propria presenza.

Non hai mai tradotto Kafka. C'è un motivo particolare?

Il grande desiderio di tradurlo c'è stato, ma anche la paura di non essere all'altezza. Oggi non avrei più la forza e quando mi è capitato di pensarci sapevo che era un autore che avrebbe richiesto una dedizione assoluta. Avrei bisogno di una seconda vita per affrontarlo.

Che cosa ha di così arduo da farti rinunciare?

Bisogna stare attentissimi a non ingentilirlo.

Cosa vuoi dire?

Ti devi guardare dal renderlo simpatico. Ti faccio un esempio. Avevo tradotto per Adelphi *L'altro processo*, un testo in cui Elias Canetti ripercorre le lettere di Kafka a Felice Bauer (ora quel testo Adelphi lo ha raccolto insieme ad altri lavori di Canetti su Kafka chiamandolo *Processi*). È un libro straordinario. Lì mi sono trovata a dover continuamente ritradurre le citazioni di Kafka e mi è sembrato di essere risucchiata in qualcosa di tremendo.

Era un impegno emotivo molto forte?

Emotivo sì, ma anche letterario.

Leggendolo capisci che non puoi prescindere dall'aspetto ebraico.

«Penso che la capacità di annullarsi davanti a una pagina da tradurre richieda un certo **talento**. E un nuovo te che affiora con dei tratti masochistici.»

Giuliano Baioni lo ha raccontato come meglio non si poteva.

Secondo te quell'asciuttezza della scrittura che disorienta da dove gli arriva?

Dalla profondità del suo dolore, da quel male di vivere che lo ha attanagliato. La sua scrittura è fatta per non compiacere il lettore. Ecco perché non puoi farne un autore «simpatico».

Accennavi anche al sacrificio totale che avrebbe richiesto tradurlo.

Ho lavorato per venticinque anni alla Mondadori dirigendo i Meridiani e prima per sedici all'Adelphi. Ho passato la maggior parte del mio tempo occupandomi della revisione dei testi e della scelta degli autori. Poi mi sono ritagliata un poco di spazio – sia in Adelphi che in Mondadori – per qualche traduzione dal tedesco di grande impegno. Come ad esempio è stato il lavoro di traduzione di *La montagna magica* di Thomas Mann. Ho impiegato quasi quattro anni. Mica uno scherzetto. Lavoravo tutto il giorno per i Meridiani e la sera mi occupavo di Mann.

Quando traduci ti accade di rileggere a voce alta?

Per me è un modo ricorrente di stare nel testo. Ricordo che Luciano Foa all'Adelphi diceva: non disturbiamo Renata che sta recitando il rosario! Leggo tutto a voce alta, è così che cerco il ritmo. Così capisco meglio dove si nascondono il superfluo delle parole e le sonorità ridondanti.

Si può migliorare la voce di uno scrittore?

Diciamo che la puoi ricreare. A me è accaduto con Thomas Bernhard.

Se dovessi definire la «voce» di Bernhard.

È una specie di filastrocca ossessiva che dà voce alla disperazione del mondo. La sfida è far entrare una voce musicalmente nuova nel nostro patrimonio letterario. Mi è riuscito con Bernhard. Tanto è vero

che ci sono scrittori che, per esprimere il loro mondo, si sono appropriati della sua voce.

Ritieni che l'Intelligenza artificiale possa sostituire la figura del traduttore?

Il sistema dell'algoritmo già consente trascrizioni, più o meno fedeli, da una lingua all'altra. Ma non credo sia possibile per la traduzione letteraria la quale, al di là della statistica, esige una creatività e un'invenzione artistica totalmente autonome.

Il traduttore è più uno scrittore nascosto o mancato?

Tutte e due le cose. Da una parte c'è l'orgoglio luciferino che lo spinge a confrontarsi con le grandi voci del passato e dall'altro è come se si sentisse protetto da queste voci.

Tornerei infine a Schnitzler, alla novellina «Io».

Sotto l'apparente semplicità della storia c'è una profondità pazzesca. La vita normale di un impiegato che progressivamente trasloca nel delirio. Schnitzler vede qualcosa che si aggira come un animale ferito nella Vienna del primo Novecento.

Cosa esattamente?

La crisi del linguaggio. Lo scrittore capisce che tra le cose e il nome che esse hanno non c'è più nessun rapporto. La lingua si ammala e sembra rispecchiare la fine di una civiltà letteraria.

Mi viene da pensare che questo Schnitzler sia stato per te come chiudere il cerchio.

In fondo puoi leggere la mia traduzione come un piccolo manifesto su quanto sia difficile lavorare con le parole. Sono tornata a uno scrittore, come dicevamo, che più di ogni altro è vicino a Freud. Ripenso alla mia prima traduzione di Schnitzler, *La signorina Else*, è quella in assoluto a cui tengo di più. E adesso, in gennaio o febbraio, uscirà un'ultima traduzione: *La signora Berta Garlan*, sempre di Schnitzler. Con questo ritengo di aver davvero chiuso con il mio lavoro di traduttrice.

Liliana Rampello

Quando la scrittura convoca l'inaspettato

«il manifesto», 10 dicembre 2024



Curata da Nadia Fusini e Sara De Simone, esce per Feltrinelli una nuova raccolta di Katherine Mansfield per la quale scrivere era «un'avventura dell'anima»

«Più in là sugli scogli ricoperti di alghe che con la bassa marea sembravano animali dal pelo ispido che s'erano avvicinati all'acqua per bere, la luce del sole pareva facesse le piroette come una moneta d'argento buttata nelle diverse piccole pozze»: il mare ondeggia pigro mentre leggiamo righe di puro incanto, una scrittura che palpita tutta di una lingua lieve e precisa ad illuminare la natura di parole trasparenti.

È Katherine Mansfield, straordinaria scrittrice, la cui parabola intensa e troppo rapida ha occupato la scena del primo Novecento con l'inquietudine della sua enigmatica figura e con i suoi racconti, brevi e brevissimi, lievi e tragici, musicali e visivi, festa completa di ogni minima sensazione, di cui arriva ora in libreria una nuova raccolta, dal titolo perfetto: *Pura felicità* (Feltrinelli). A restituire quel *bliss* inglese che è diverso da felicità e si fa parola di suono e colore: stringe a sé tutti i sensi, come raccontano in una loro nota Sara De Simone, che cura e introduce il libro, e Nadia Fusini che con lei traduce e ci accompagna nella lettura con un saggio che svela, in un mirabile arco, il cuore mitico e antico che questi racconti percorrono, da Freud fin dentro la modernità. Scrivere è «un'avventura dell'anima» dice KM. Ma lo è anche leggere, tradurre, commentare, e ne abbiamo prova nel lavoro appassionato e appassionante che ha

legato di desideri due donne e la loro entusiasta editor, Anita Pietra, «in una fredda mattina d'autunno di due anni fa», intorno a lei, la scrittrice «nomade», quarta necessaria presenza d'amore per la scrittura del mondo, la sua rappresentazione artistica. «Tre donne intorno al cor mi son venute» ha cantato il poeta e non si può che essere felici che ora si tratti di tutte donne.

Nuove traduzioni di un classico, dunque, che non dimentica la qualità di altre traduzioni, come quella di Franca Cavagnoli, ma che ora propone nel suo indice una leggibilità che, saltando l'abituale cronologia, si dà subito come forma dell'interpretazione, guida nel labirinto affollato di «evocazioni visive» di una «incomparabile bambina», una «scrittrice eccezionalmente istintiva, fiorita» secondo Anna Banti, «una mente terribilmente ricettiva», secondo Virginia Woolf. La raccolta ora in libreria accoglie e va ben oltre queste parole, per i lunghi e diversi studi che entrambe le nostre autrici hanno alle spalle (per Fusini ricordo *La figlia del sole: Vita ardente di Katherine Mansfield*, e *Viaggio in Urewera*, per De Simone la curatela di *La vita della vita. Diari 1903-1923* e *Nessuna come lei. Katherine Mansfield e Virginia Woolf: storia di un'amicizia*) e permettono loro di presentare diversamente questa «prosa speciale», scarna e asciutta.

I racconti sono qui raggruppati in quattro sezioni, «Il romanzo familiare; «Amanti, amiche, sorelle»; «Donne sole»; «La vita, la morte»: non «sovrastrutture tematiche» «ma tracce», che però indicano uno scenario in cui possiamo vedere meglio, o vedere diversamente. Sara De Simone nella sua introduzione ci fa conoscere l'essenziale della vita di KM, ne tratteggia un ritratto intenso, mai banale, ne disegna il coraggio nella ricerca della «vita nella vita», ci insegna a decifrare una poetica che vuole creare e non «rappresentare», fino al punto che «scrivere la cosa» sia «diventare la cosa», questo il «fremito di libertà» che KM assapora guardando i postimpressionisti, in particolare van Gogh, e che la porterà a scrivere non del «bambino che giocava, ma la sua mano roteante nell'aria della sera», non di un albero, ma del «palpitare degli uccelli dentro la sua chioma». È con

queste notazioni fra le dita che possiamo avvicinarci con più chiara consapevolezza a tutte le pagine di questi racconti, che stupiscono non per qualche effetto ricercato ma, al contrario, per quanto naturale appare, di colpo, l'inaspettato.

Nadia Fusini ci accompagna invece, con traduzione sapiente, nella lettura della prima sezione, legando tre racconti (scritti fra il 1917 e il 1922, «Preludio», «Alla baia» e «La casa delle bambole») a quel «romanzo familiare» che muove da Freud per dire della «delusione», del «trauma» che ne sono «il cuore», ma dire poi, ed è questa l'essenziale originalità trovata, di come la capacità «di stare nella lingua, di giocare con le parole, di usare la fantasia», rendono sopportabile il dolore, fino ad oltrepassarlo in creazioni meravigliose, che rielaborano la realtà in «mito». Tutto è trasformato in emozione estetica, emozione



universale e catartica, è questo il miracolo che si compie nei racconti di KM., per questo ci scuotono e sorprendono e inquietano.

Ora abbiamo dunque due guide per inoltrarci nell'universo di Mansfield e affrontare, ad esempio, la potenza vertiginosa dei suoi finali, in cui precipita sempre il delicato e complesso montaggio di un insieme trasparente di dettagli, invisibili e numerosi, così che questa scrittrice sembra conoscere i segreti più nascosti della realtà, che riesca a bucare in una riga la ragnatela dell'apparenza dentro la quale siamo tutti catturati.

I suoi personaggi sono spesso voce, questo sono spesso le sue donne, ombre leggere ma potenti, «voce fioca dal pozzo profondo» di Linda con Stanley, il marito, o «voce speciale» se parla con la madre, o voce «che le donne usano tra di loro di notte», o ancora «voci calde e amorevoli come se condividessero un segreto» quando non c'è un uomo per casa, o sussurri spaventati, ammutoliti, dalla semplice ombra paterna. Le sue donne sono sguardo che tutto così racconta, come lo sguardo «fisso e scialbo» di Constantia, o quello della bambina Else, che vede «la piccola lampada» prima di sorridere tacendo, e straordinari sono bambine e bambini ogni volta che attraversano la pagina con grazia raramente raggiunta in altre scritture.

Si potrebbero ritagliare intarsi che raccontano di madri che non amano i loro figli, di nonne che lavorano a maglia e insegnano tranquille la vita e la morte a una piccola nipote, Kezia, che le si aggrappa al collo e la bacia «sotto il mento e dietro l'orecchio e a soffiare sul collo».

Ogni donna da lei creata è differente, non dagli uomini, il che è ovvio, ma dalle tante rappresentazioni che affollano la nostra mente, la occupano, spesso la colonizzano con il già pensato, e KM, sottovoce,

come è la sua scrittura, fa vedere quanto altro è reale e vero e bello, per lei che insegue bellezza e verità per vocazione.

Si sente ovunque in questa scrittura veloce, a volte febbrile, un temperamento letterario di raro valore, sempre bruciante, a volte quasi noncurante, come se a guidarlo fosse una stella polare che abita il cielo solo per lei, che lei segue da un margine che non possiamo vedere e che la rende unica. Unica nel creare una natura selvaggia che è solo ricordo di fiori e alberi che non vede più, ma nomina insistente a renderli sempre presenti, come l'eucalipto che appare «immenso: un enorme gigante con i capelli dritti in testa e le braccia spalancate», o nel colorare di rosa un cielo con «grandi masse di nuvole accartocciate» mentre in alto «l'azzurro sbiadiva; diventava oro pallido». Unica nella descrizione della morte per crudeltà di una mosca, che si batte, misera, contro una goccia d'inchiostro, o del gelo che accompagna l'affrettata simpatia di una signora verso il parrucchiere che ha perso la sua bambina, o della crudeltà di classe verso due bambine, le figlie di una lavandaia. Unica a farci intuire quello che della vita, di ciò che è o non è la vita, in un rapido balbettio possono comprendere un fratello e una sorella alla fine di una festa.

Nel non detto, nell'ellissi, KM mostra il meraviglioso nel quotidiano, che sia una festa in giardino, un canarino perfetto compagno di vita, la ritrovata giovinezza nella passione fra due donne, in un movimento incessante che cuce l'essere con il non essere, e travolge una ragazza e i suoi sogni di libertà, o «una donna raggiante, con le labbra frementi, sorridenti, e grandi occhi neri e l'aria di chi è in ascolto, in attesa di qualcosa di... divino che accada... che sapeva sarebbe accaduto... immancabilmente»: pura felicità. Pura e indimenticabile, come ogni pagina di questa maestra del racconto.

«Si sente ovunque in questa scrittura veloce, a volte febbrile, un temperamento letterario di raro valore.»

Matteo Castellucci

A Castlebar, Sally Rooney è in buona compagnia

«il Post», 12 dicembre 2024



A Castlebar, la cittadina irlandese dov'è cresciuta la celebre scrittrice, la scena culturale e letteraria è particolarmente vivace

Sulla **lista** delle celebrità nate a Castlebar ci sono due ex primi ministri irlandesi e **Sally Rooney**, la scrittrice trentenne più famosa al mondo (è del 1991). Castlebar, in lingua gaelica Caisleán an Bharraigh, è nel Nord-ovest dell'Irlanda, nella contea di Mayo, a tre ore e mezzo di treno da Dublino, la capitale. Ha quindicimila abitanti e una scena culturale particolarmente attiva, di cui Rooney è l'esempio più visibile. Chi vive qui si riferisce a lei chiamandola semplicemente «Sally».

Rooney è nata e cresciuta a Castlebar prima di trasferirsi a Dublino, dove ha studiato al Trinity College, e successivamente a New York, per un periodo. È tornata a viverci, non proprio in paese ma poco lontano, pochi anni fa col marito. A Castlebar sua madre, Marie Farrell, ha a lungo **gestito** il centro culturale locale, proprio come una delle protagoniste del suo ultimo libro, *Intermezzo*; suo padre, Kieran Rooney, ha lavorato per l'azienda statale delle telecomunicazioni, poi privatizzata a fine anni Novanta. Dall'area cittadina dove si concentrano i supermercati parte una passeggiata panoramica attorno al Lough Lannagh, il lago, dove non si sente il rumore del traffico. Il parco davanti alla stazione ferroviaria è ricoperto di brina, il centro è addobbato per le festività natalizie e nella via principale, quella dei negozi e dei ristoranti, le vetrine sono appannate. Secondo

Paul Carthy, che ha un negozio d'abbigliamento, il grosso del turismo è interno. Castlebar è la sede amministrativa della contea (l'equivalente di una provincia) ma risente della vicinanza di Westport, dove ci sono le spiagge e i grandi alberghi.

All'ufficio di promozione turistica, Francis Mitchell spiega che la principale **attrazione** è la sezione **Country Life del National Museum of Ireland**, che si trova poco fuori città, nel villaggio di Turlough. Mitchell racconta che, lo scorso ottobre, qui c'è stato un evento di incredibile richiamo: Rooney **ha letto in pubblico** un'anticipazione di *Intermezzo*.

È stato uno degli unici tre eventi di lancio del libro, oltre a quelli di Londra e Dublino. L'occasione era il festival **Wild Atlantic Words**, che prende il nome dalla lunga strada costiera che scende da nord a sud, da Derry alla zona di Cork, assecondando il profilo frastagliato dell'Irlanda. Rooney ha curato e presentato la competizione per storie brevi del festival, che in questi anni ha accresciuto il suo prestigio anche grazie a lei. Tra i principali organizzatori ci sono Kevin Swift e Kathryn Brennan, che gestisce insieme al figlio la maggiore libreria di Castlebar, il **Castle Bookshop**. Le riunioni del comitato però si fanno al **pub**.

Swift e Brennan descrivono un contesto culturale molto attivo: questa zona dell'Irlanda ha una

«È stato importante per la sua crescita, ma aveva un **talento così grandioso** che avrebbe avuto successo in ogni caso.»

significativa tradizione letteraria. Sligo, il più grande centro urbano a nord di Castlebar, è la città del poeta William Butler Yeats. Poco più a nord, c'è la zona d'origine di Seamus Heaney, che vinse il premio Nobel per la Letteratura nel 1995. Verso sud, a Galway, vive Mike McCormack, un altro dei principali **autori** irlandesi contemporanei. E oggi c'è Rooney, ovviamente.

Ci sono poi alcune peculiarità locali, sostengono, che creano un contesto favorevole alla cultura. Ha sede qui una **casa editrice**, sono attivi numerosi book club e gruppi di avviamento alla scrittura per bambini. C'è ancora quello, animato da Ken Armstrong, di cui fece parte Rooney da piccola.

«È stato importante per la sua crescita, ma aveva un talento così grandioso che avrebbe avuto successo in ogni caso» racconta Swift. In diverse **interviste** Rooney ha ricordato quell'esperienza e la «comunità di scrittori» di Castlebar, dicendosi «fortunata di aver avuto persone che mi hanno incoraggiato quando avevo quindici anni», anche se all'epoca non sapeva ancora di voler fare la scrittrice.

Brennan parla di una particolare inclinazione della comunità di Castlebar. Prima del festival c'era un'iniziativa intitolata *A Poem and a Pint* («Una poesia e una pinta»), cioè letture di poesia al pub. In breve tempo l'interesse è aumentato e, dalla dozzina di persone delle prime volte, i partecipanti sono diventati più di duecento.

All'ultima «si stavano scannando tra di loro per salire sul palco e recitare una poesia» dice Brennan divertita. «Tutti pensano di avere un libro in canna e che devono solo tirarlo fuori. Pure Kevin scrive poesie molto

lunghe.» «Male» si schernisce lui. Anche Mitchell, al bancone della pro loco, racconta che il suo sogno sarebbe finire il libro che ha iniziato, se avesse tempo. Secondo Swift e Brennan, la presenza di Rooney in città per ora non ha attirato turisti, anche se Castlebar è menzionata nella **guida** al «Rooneyverse», cioè i posti dell'Irlanda legati a lei e ai suoi libri. In parte dipende dal tipo di pubblico, secondo Swift, «globale e molto letterario, che non dà molta importanza a dov'è nata, ma alla qualità delle sue storie». In parte per una dinamica molto irlandese: una società in cui generalmente non c'è tutta questa distanza tra le celebrità e le persone non famose.

Swift racconta un episodio recente: due dei componenti dei Fontaines D.C., la più nota band punk rock irlandese e tra le più famose al mondo in questo momento, sono di Castlebar. Un weekend di inizio dicembre **suonavano** a Dublino, i biglietti erano da tempo esauriti. Mentre andavano al concerto, i figli di Swift hanno incontrato un componente della band, che li ha invitati a bersi una birra. «Poi lui è andato a suonare con una delle più grandi rock band al mondo, e loro sono andati a sentirlo. In quale altro paese sarebbe potuto succedere?»

Ai muri del Castle Bookshop ci sono alcuni poster con le copertine dei romanzi di Rooney, autografati. Se a Castlebar finora la fama di Rooney non ha attirato turisti né tour letterari, a Dublino è diverso. Anche lì *Intermezzo* è in bella mostra nelle vetrine delle librerie. Alla **Hodges Figgis**, probabilmente la più celebre della capitale, subito oltre l'ingresso c'è un banchetto stipato di copie. «I turisti chiedono principalmente di lei, di lei e di James Joyce.»

«Tutti pensano di avere **un libro in canna** e che devono solo tirarlo fuori.»

Annachiara Sacchi

L'arte di tradurre Murakami

«Corriere della Sera», 13 dicembre 2024



Intervista a Antonietta Pastore, voce italiana dello scrittore giapponese che ha anticipato il nostro presente virtuale

I loro rapporti sono cordiali, «buongiorno Murakami san», «buongiorno Pastore san». Entrambi hanno un'indole schiva, l'ultima volta che lui è stato in Italia è riuscito anche a dribblare i fan che hanno fotografato un altro volto, un altro giapponese. Si sentono raramente – via mail – e solo per questioni di lavoro. È difficile, però, se non impossibile, trovare in Italia una persona che conosca la poetica, la lingua, lo stile di Murakami Haruki meglio della sua traduttrice, Antonietta Pastore. E ora che lo scrittore nato a Kyoto nel 1949 ha vinto la classifica di qualità di «la Lettura» 2024 con *La città e le sue mura incerte*, e che l'autrice nata a Torino nel 1946 è arrivata seconda nella graduatoria dei traduttori – sempre di «la Lettura» – proprio per quel titolo, è arrivato il momento di festeggiare e raccontare una lunga storia cominciata lo scorso millennio: «Dopo 25 anni e 25 libri tradotti si crea una certa simbiosi. La sua grandezza? Ha colto come nessuno, e prima di tutti, il desiderio, la spinta dell'umanità contemporanea verso altri mondi, altre dimensioni. Ha intuito la potenza di internet quando internet ancora non c'era».

La prima traduzione, una folgorazione. Era il 1999, anno in cui Baldini&Castoldi affidò a Pastore la versione italiana di *L'uccello che girava le viti del mondo*, romanzo del 1994-1995 (uscì in tre tranches) con tutto il Murakami a cui ci siamo abituati (e

affezionati): pozzi, donne che scompaiono, il dramma della guerra, relazioni in cui non tutto si dice, la sensazione di trovarsi in un altrove fantastico e a volte spaventoso. Dal suo studio lungo il Po la traduttrice non ha più lasciato quel riservato scrittore che ha plasmato cieli a due lune abitati da sorci, gatti parlanti e uomini incolori. Il suo stile, nota, è fatto di parole semplici, a volte ripetute, che lo rendono subito riconoscibile, quasi un parlato: «No, non è cambiato molto, e questa è stata la sua fortuna».

È mutato, invece, il modo in cui Murakami affronta le sue ossessioni: «Nelle opere meno recenti le alternava: da una parte il rimpianto del passato e la nostalgia per le amicizie e gli amori perduti – pensiamo a titoli come *A Sud del confine, a ovest del sole*, o a *L'incolore Tazaki Tsukuru e i suoi anni di pellegrinaggio* –, dall'altra la fuga nel fantastico, come in *Nel segno della pecora*, *Kafka sulla spiaggia*, *1Q84*. Teneva a tenere separate le due dimensioni. Ma con il passare degli anni, lo vediamo in *L'assassinio del commendatore* (Einaudi, 2017) e in *La città e le sue mura incerte* (sempre Einaudi, che pubblica tutti i libri dell'autore), quegli elementi cardine tendono a fondersi». Questione di età, anche. «È evidente» continua Pastore «che anche per lui, con il passare degli anni, la morte diventa un tema più concreto, si avvicina: nelle pagine del nuovo romanzo c'è un

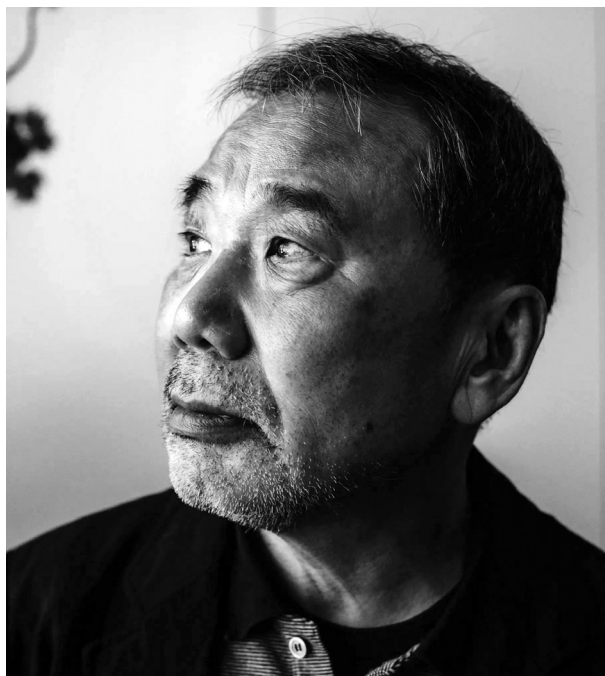
fantastico che poi, tutto sommato, non lo è così tanto. Murakami comincia il libro nel solito modo: scende nel seminterrato di una biblioteca e non trova niente di magico, arriva in una città in cui non c'è memoria ma non c'è nemmeno speranza, nessuno muore se non gli unicorni che assorbono il male del mondo: forse allora la città di cui ci parla non è altro che un limbo tra la vita e la morte?».

Ma quindi, per aggiungere una domanda alla traduttrice che è anche scrittrice (tra i suoi titoli *Mia amata Yuriko*, Einaudi, 2016), non è che Murakami si è incupito? «Direi di no. Lo definirei preparato all'idea della morte, anziché cupo. Preparato ma abbastanza sereno, è come se riversasse le sue angosce nella città e facendo così le esorcizzasse.»

Ci è voluto un anno per tradurre *La città e le sue mura incerte*. Nove mesi di lavoro sul testo e due revisioni. «Mi concentro meglio di pomeriggio, ecco forse questa è la cosa che più mi separa da Murakami, che sento molto vicino a me, ma che è un gran mattiniero. Sì, l'ho conosciuto di persona quando a Alba ha ricevuto nel 2019 il premio Lattes Grinzane. Garbato, quasi timido.» Il suo libro più difficile da tradurre? «*Ritratti in jazz* (con Wada Makoto, Einaudi, 2013), per la traslitterazione dei nomi dei musicisti americani in giapponese, che mi ha fatto impazzire.» Echi di altri scrittori nella prosa murakamiana? «Forse, nel linguaggio, c'è qualcosa di Natsume Soseki, autore che lui ama molto. E anche io.» Usciremo mai dall'impaccio di non riconoscere nomi e cognomi giapponesi visto che alcuni editori usano la forma occidentale (prima il nome) e altri seguono la forma giapponese, con il cognome per primo? «Non credo, del resto per i giapponesi è naturale chiamarsi per cognome mentre a noi risulta strano. Murakami fa eccezione perché ha vissuto a lungo in Occidente, a volte si lascia perfino scappare un Antonietta san... Certo, con tutti questi bisticci linguistici qualche confusione qui la si fa: per esempio Oe è il cognome, non Kenzaburo.»

Traduttrice di grandi autori, non solo di Murakami Haruki, amante di figure come Natsuo Kirino, Dazai Osamu, Murakami Ryu, Pastore è soddisfatta

del suo secondo posto nella classifica dei traduttori di «la Lettura», ma soprattutto della vittoria di Lia Iovinitti per la traduzione di *Non dico addio* (Adelphi) della premio Nobel coreana Han Kang: «Anche io l'ho votata per la sua bella traduzione. Soprattutto mi piace questa apertura verso Oriente: per anni abbiamo visto arrivare da noi solo libri provenienti dal Giappone, mentre ora la cultura coreana si sta facendo strada e poi magari chissà, toccherà al Vietnam, alla Cambogia...» A proposito di Nobel, tema spinoso quando si tratta di Murakami, sempre annunciato e mai assegnato: «Certo che lo merita, anche se non ne ha bisogno e non gli interessa, non ha grande stima per la critica letteraria, non ha mai ricevuto neanche il premio Akutagawa [lo Strega nipponico, Ndr]. Ma la sua grandezza è sotto gli occhi di tutto: con le sue storie Murakami ha colto il desiderio di evasione dell'essere umano contemporaneo aprendo dimensioni virtuali e misteriose in un'epoca in cui di virtuale e digitale non c'era niente. È come se avesse presentito il cambiamento in arrivo. La sua percezione poetica è stata straordinaria.»



Lia Iovenitti

Leggere e tradurre Han Kang a Seul

«il venerdì», 13 dicembre 2024

Da trent'anni in Corea, la traduttrice italiana della scrittrice premio Nobel 2024 ci spiega perché *Squid Game* è un tipico prodotto locale

Una delle cose più singolari che si possono acquistare a Seul è il profumo che aleggia al Kyobo, la storica libreria diventata la più grande catena a livello nazionale. Il nome del profumo, per quanto poco fantasioso, è facile da ricordare: The Page.

Prima di tuffarmi nel lavoro di traduzione, basta una spruzzata di The Page e i cinquanta metri quadrati del mio appartamento si espandono all'istante nei dodicimila del Kyobo di Gangnam. Considerando la folla di questi giorni – Han Kang ha venduto un milione di copie in una sola settimana dopo l'annuncio del Nobel – restare a casa non è poi una cattiva idea. Così mi siedo alle mie scrivanie. E no, non è un refuso, ne ho due – anche se solo metaforicamente: su una, il leggio con un libro da tradurre; sull'altra, schede tecniche e preventivi.

Già, per chi traduce avere due lavori è quasi la norma: spesso si affianca l'insegnamento o un incarico nell'editoria. Io, invece, mi occupo di import-export, vedo gente, faccio cose, e pratico la lingua (e la pazienza!) con dogane e ufficio acquisti. In sintesi, la felicità è un buon libro da tradurre ma anche un container che parte.

L'ultimo container è diretto a Jeju, con macchinari per un'azienda che produce mozzarelle. Ma Jeju non è solo la bella isola spesso orgogliosamente definita «la Sicilia della Corea». È anche un luogo che porta

il peso di un passato doloroso: tra il 1948 e il 1949 trentamila civili, uomini, donne, anziani, bambini furono massacrati per mano delle stesse autorità coreane sotto la regia dell'esercito degli Stati Uniti. Lo scopo era fermare l'avanzata del comunismo. La parola d'ordine: «Sterminarli tutti».

Un'eco quasi farsesca della propaganda anticomunista qui l'abbiamo sentita tutti nelle parole del presidente Yoon, solo pochi giorni fa. Quasi che le lancette degli orologi si fossero improvvisamente spostate indietro di quarant'anni, o di sessanta.

Per decenni, i governi militari hanno occultato quei massacri, tanto che gli aerei atterravano a Jeju su piste che celavano fosse comuni dimenticate. Tradurre *Non dico addio*, il romanzo di Han Kang che affronta per la prima volta questo trauma collettivo, mi ha scossa profondamente e a lungo. Che posso farci, se sono una cosiddetta «traduttrice viscerale»? In alcuni passaggi ho pianto come una fontana. Non solo per la tragedia, però. Non dico addio è anche una storia di «amore estremo» – così lo definisce la stessa autrice – tra due amiche, tra fratello e sorella, tra madre e figlia. Avere tra le mani un'opera così importante fa sentire tutta la bellezza di questo lavoro, ma anche la responsabilità. Così, quando ho bisogno di stemperare le emozioni, mi rifugio in una delle centomila caffetterie coreane. Non è un'iperbole: a luglio erano

esattamente 100.729 e fungono da salotto diffuso delle città, non essendoci qui l'usanza culturale di invitare a casa. A differenza dei nostri bar un espresso e via, nelle caffetterie si può restare ore: dagli incontri di lavoro ai date romantici, dalle lezioni private alla lettura di un libro, dal make-up al pisolino. Mi viene il sospetto che qualcuno addirittura ci sverni. Come mia abitudine, vado alla cassa lasciando il cellulare sul tavolo per occupare il posto: nessuno lo toccherà. Esiste ancora una sorta di fiducia sociale, in Corea. Faccio la spesa via app, la sera, e so che sarà davanti alla mia porta entro le sette del mattino, e che a nessuno verrà in mente di rubare nulla. I maligni diranno che è merito delle telecamere installate

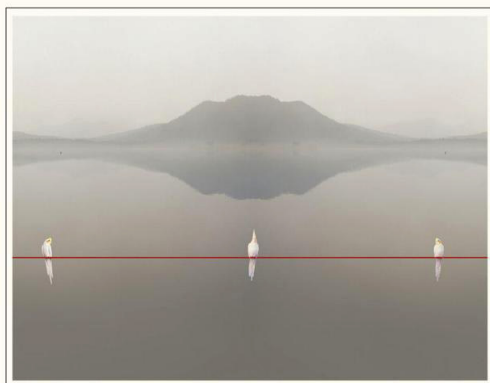
ovunque, ma io credo che non sia solo per questo. Qui c'è un alto senso civico, mezzi pubblici che funzionano (economici, affidabili, puliti), una burocrazia che mi commuove ogni volta per semplicità e rapidità, e potrei continuare.

Ma quando pensavo di aver trovato il paese ideale, ho cominciato l'attività di volontariato per giovani rifugiate nordcoreane, e ho iniziato a vedere le cose anche da un altro punto di vista. Avete presente Sae-byeok, la giocatrice 067 di *Squid Game*? Ecco, ragazze comel ei. Più o meno. La cosa sorprendente è che – al netto dello stress post-traumatico, e del sollievo per la fuga riuscita e l'abbondanza (crescevano anche diversi centimetri in pochi mesi!) – tutte lamentavano la poca umanità nella società sudcoreana. Io non avevo risposte. Il mio ruolo era farle sentire meno straniere, essendo straniera anch'io, e libere di sfogarsi. Non avevo risposte e mi si spezzava il cuore quando raccontavano «al Nord, se abbiamo una ciotola di riso ce la dividiamo in cinque, ma parliamo e ridiamo. Qui tutti hanno tutto, ma sono egoisti, pensano solo a competere e a fare più soldi...».

Sull'egoismo non sono affatto d'accordo, ma sulla competitività bisogna ammettere che qualche ragione ce l'hanno. La Corea è di fatto un paese dove si comincia a competere dal pancione. Qui l'educazione della placenta (*taegyo*) è una cosa seria. Mia cognata ne è convinta: se suo figlio è entrato in un'ottima università, è anche grazie agli esercizi di algebra che lei ha svolto diligentemente tutti i santi giorni per i nove mesi della gravidanza. Entrare in una delle università top, superando un test nazionale da incubo, è la chiave per una vita di successo. Il percorso inizia prestissimo, ed è a collo di bottiglia. Il fallimento porta ad un numero impressionante di suicidi ogni anno. Serie tv e film come *Squid Game* e *Parasite* hanno aspetti parodistici e grotteschi, certo, ma se hai vissuto in Corea abbastanza a lungo, riesci a intravedere cosa c'è dietro, in filigrana: la realtà.

Credo che ventinove anni sia «abbastanza a lungo». Sono arrivata a Seul per studiare la lingua nel '95. Curiosamente, lo stesso anno e mese in cui Han Kang

Han Kang



Non dico addio



ADELPHI

«Come non amare un paese dove le strade sono abbellite da sculture di gatti giganti e cacche colorate? Dove d'inverno alle fermate degli autobus puoi sederti su panchine riscaldate?»

pubblicò la sua prima raccolta di racconti. Perché la Corea? Ho due risposte. La prima è quella ufficiale che riservo ai clienti di lavoro (d'altronde, chiedere della vita privata altrui, anche al primo incontro, qui non è scortese: è solo un modo per trovare punti di contatto). Rispondo che sono arrivata per amore di un coreano, e sono rimasta per amore della Corea. Loro annuiscono commossi, e io incrocio le dita che, nella commozione, mi confermino qualche ordine. La seconda risposta è diversa: sì, è vero, sono arrivata per amore, ma all'epoca studiavo giapponese e negli anni Novanta il Giappone era già saturo. Così, accantonai anni di studio tra Ca' Foscari e Tokyo, e sono ripartita da zero. Una decisione che i miei genitori hanno accolto con l'entusiasmo che si può immaginare. La scommessa sulla Corea, però, mi ha ampiamente ripagata. Con opportunità a volte sorprendenti (vincere un ufficio gratuito al concorso per start up del Comune di Seul) a volte surreali (fare da interprete per Trapattoni durante gli innominabili Mondiali del 2002). Ma tra tutti, il momento più bello – chiedo scusa ai miei due figli italo-coreani – è stato proprio l'incontro con Han Kang. Un giorno sono in metro e leggo sui social di una sua presentazione quel pomeriggio. Cancello tutti gli impegni, corro dall'altra parte di Seul e mi metto in fila. Aspetto due ore perché, ancora prima del Nobel, Han Kang qui era già una star. Quando arriva, lo staff della casa editrice mi chiama dietro le quinte. Emozionata a livelli adolescenziali, mi ritrovo di colpo afona, come la protagonista di *L'ora di greco*, uno dei suoi romanzi che ho tradotto e che stringo nervosamente tra le dita. Lei mi guarda, vede la mia difficoltà, sorride e – con un gesto che in Corea è fuori da ogni convenzione – mi abbraccia. Un abbraccio leggero e discreto. In quel

momento, per me si è chiuso un cerchio. Trent'anni di Corea, che non sempre hanno avuto un senso, in quel momento lo hanno trovato.

Ma poi, come non amare un paese dove le strade sono abbellite da sculture di gatti giganti e cacche colorate? Dove d'inverno alle fermate degli autobus puoi sederti su panchine riscaldate (Vladivostok è dietro l'angolo, a Jeju nevicata come nel libro di Han Kang, e a Seul fa freddo come a L'Aquila, mia città d'origine)? Dove l'unico scippo a cui ho assistito è finito con la vittima che confortava il ladro ansimante – «dài, respira!» – e gli offriva dell'acqua? Dove i tassisti, con la luce rossa se sono liberi e verde se prenotati, ti chiedono da dove vieni e se rispondi «italiana», vogliono i dettagli, e trovi quello che ti lascia a bocca aperta: «L'Aquila? Mai sentita... dove rimane, rispetto al Rubicone?».



Paolo Di Stefano

Ventitré anni di Einauditudine

«la Lettura», 15 dicembre 2024

Intervista a Luca Baranelli. Entrò nel 1962 nella casa editrice e vi lavorò fino al 1985. «Anche all'Einaudi c'erano conflitti, lacerazioni, antipatie.»

Senese, ha lavorato a Torino come redattore di Einaudi per oltre due decenni, dal 1962, quando aveva ventisei anni, attraversando anche la crisi che portò la casa editrice al commissariamento. «Ha sempre avuto un'ottima memoria» sta scritto nella quarta del suo libro di ritratti, *Compagni e maestri*, pubblicato da Quodlibet (2016). La memoria c'è ancora, nonostante l'età, e lo dimostra questa intervista, in cui Luca Baranelli racconta un'esperienza editoriale vissuta non dal vertice ma dalla quotidianità redazionale. È tornato da tempo nella sua città, vita appartata ma attiva (per anni ha lavorato alla cura delle lettere di Italo Calvino per i Meridiani), poche amicizie, nuove e antiche.

Baranelli, in che clima è cresciuto?

Sono cresciuto a Siena in una famiglia della media borghesia, più istruita che agiata. L'interesse per la letteratura, la musica e le arti, oltre a un primo embrione di orientamento politico, li devo ai miei genitori (padre pittore, madre insegnante di lettere). Ho fatto buone scuole e soprattutto un ottimo liceo classico, che mi ha formato assai più di una facoltà di Legge frequentata svogliatamente; solo la tesi di laurea mi dette l'occasione di conoscere un grande scrittore «politecnico» come Carlo Cattaneo. Durante l'università dedicai molto tempo a organizzare il

cineclub; e mi accostai alla politica militante, prima nel piccolo movimento di Unità popolare di Ferruccio Parri, Piero Calamandrei e Tristano Codignola, poi nella sinistra del Partito socialista. Nel 1954, insieme con alcuni giovani senesi di Up, feci anche una breve esperienza «sociale» a Trappeto e Partinico (Palermo) da Danilo Dolci, figura di spicco della teoria e dell'azione non violenta. In quel contesto conobbi Goffredo Fofi, un'amicizia che dura da settant'anni.

Che cosa ha significato spostarsi da Siena a Torino? L'Einaudi allora che cosa rappresentava per un ragazzo di buona cultura?

Considero una grande fortuna, quasi un miracolo, il trasferimento a Torino per lavorare all'Einaudi. Ero un laureato che come tanti aspirava a lasciare la provincia, compravo a rate i libri Einaudi e nel 1956 acquistai per mille lire un paio di cedole verdoline della nuova società per azioni. Va detto che nei primi anni Sessanta non era difficile trovare lavoro; e che mio padre seppe da Sergio Solmi che suo figlio Renato aveva bisogno di un aiuto redazionale. Dopo il periodo di prova, fui assunto nel gennaio 1963.

Quale fu il suo primo incarico?

Il mio primo compito fu curare con Renato i Libri bianchi, una vivace collana di attualità politica:

il primo libro di cui mi occupai fu *Uscire dall'apatia* dello storico marxista inglese Edward P. Thompson. Quando arrivai in casa editrice conoscevo solo Raniero Panzieri, molto impegnato nel gruppo dei Quaderni rossi che anch'io presi a frequentare. Nei mesi di prova Daniele Ponchiroli, umanissimo redattore-capo ed eccellente filologo, mi fece impartire gli insegnamenti basilari del mestiere: preparazione di originali, correzione di bozze, revisione di traduzioni eccetera.

Una lunga storia, nonostante tutto.

Sì, quando Panzieri e Solmi furono licenziati nel '63 per essersi opposti alla bocciatura del libro di Fofi sull'immigrazione meridionale a Torino, pensai di lasciare la casa editrice, ma non lo feci anche per consiglio di Solmi. A Torino ho finito per passare una trentina d'anni insieme con Fiamma Bianchi Bandinelli, creatura rara che ci ha lasciati troppo presto, e tante persone amiche. Rimasi in Einaudi fino al settembre 1985, vivendo anche la drammatica crisi del 1983-84.

Quali figure le sono rimaste più impresse nella memoria?

Elencare tutte le persone che ho conosciuto lavorando all'Einaudi – colleghi di ogni settore e grado, dirigenti, autori o aspiranti tali, consulenti più o meno illustri, traduttori, eccetera – sarebbe un futile esercizio di *name dropping*. Dico solo che i morti sono ormai molti più dei vivi. Voglio però ricordare almeno due persone verso cui provai subito simpatia: Elio Vittorini (visto solo in due occasioni), uomo di grande fascino, la cui bellissima testa sembrava quella di un'antica moneta; e Primo Levi, dall'eloquio sobrio, sommesso, esatto e rapido, con il quale ebbi negli anni qualche breve conversazione. La persona con cui Primo amava molto intrattenersi quando passava in casa editrice era la nostra segretaria Vera Dridso, un'ebrea russa colta e poliglotta, che sembrava incarnare tutta la storia del Novecento.

Che cos'era esattamente l'ufficio «politico» in cui lei lavorava?

Nei ventitré anni passati all'Einaudi ho diviso l'ufficio con Renato Solmi, poi con Sergio Caprioglio e Francesco Ciafaloni. Mi sono quasi sempre occupato di libri di politica, di storia contemporanea e di sociologia. Nel 1968, quando Giulio Einaudi decise di varare una collana di attualità al passo coi tempi, come peraltro aveva già fatto in altri momenti, fui incaricato di programmarla e coordinarla. Era la Serie politica color viola, che in poco più di un decennio pubblicò sessantotto libri, alcuni ottimi, altri buoni, altri scadenti.

Qualche titolo?

Li uscirono ad esempio *La contestazione cinese* di Edoarda Masi, le *Opere scelte* di Frantz Fanon a cura di Giovanni Pirelli e un bel libro d'interviste a minatori svedesi che piacque moltissimo a Danilo Montaldi, *Rapporto dal sottosuolo svedese* di Sara Lidman. Penso che non fosse solo questo il motivo per cui il nostro veniva chiamato «ufficio politico» (ne faceva parte anche Laura Gonzalez della redazione romana); e che Einaudi, cui si deve a mio avviso la definizione, intendesse alludere con un po' d'ironia a un avamposto o trincea di autori, redattori e libri «militanti».

Pensando al lavoro editoriale degli anni Sessanta e Settanta, si sottolinea sempre la dimensione intellettuale e ideologica. Si sottovaluta però spesso il valore artigianale del mestiere. Per un redattore significava essere sempre in contatto tra autori e tipografia...

Quando nel '62 sono entrato all'Einaudi, il lavoro era ancora in buona parte artigianale. Einaudi era di fatto il direttore editoriale; e le figure apicali erano due ex normalisti come Giulio Bollati e Ponchiroli, il capo dell'ufficio tecnico Oreste Molina (ultraperfezionista e spesso severo con i redattori) e Roberto Cerati, direttore commerciale con una visione totale del catalogo e il costante proposito di tenere in vita il maggior numero di titoli. L'unica figura

manageriale era l'amministratore Filippo Santoni. Tutto si svolgeva fra la casa editrice e alcune tipografie e legatorie di fiducia.

Come funzionava?

Dopo le prime bozze in colonna, c'erano almeno altri due giri. Anche se non sempre accadeva, i redattori dovevano leggere con attenzione, e nel caso correggere, sia i testi italiani sia a maggior ragione quelli tradotti. La correzione dei refusi era ovviamente tassativa, mentre quella degli errori di forma e di sostanza, data la composizione a caldo, era un esercizio di equilibrismo per ridurre al minimo la ricomposizione di righe all'interno di un capoverso. Per quanto mi riguarda, ho il rammarico di non avere praticato meglio gli aspetti più strettamente tecnico-tipografici del lavoro.

Nel suo libro lei dedica un capitolo a Leone Ginzburg: una figura intellettuale molto particolare. Perché?

Credo che il magistero di Ginzburg sia stato unico e irripetibile nella storia dell'Einaudi e più in generale nell'editoria e nella cultura italiane del Novecento. Nel corso della sua breve vita, questo giovane geniale – perseguitato, incarcerato, confinato dai fascisti e infine assassinato dai nazisti per le sue idee e attività politiche – ha lasciato un'impronta profonda nella filologia (*Canti* di Leopardi, 1938), nella diffusione della grande letteratura russa in Italia (per la Slavia di Torino) e nel dibattito culturale degli anni Trenta. È stato non solo il primo «direttore editoriale» dell'Einaudi, ma anche un intellettuale che poteva dialogare alla pari con Benedetto Croce e al tempo stesso occuparsi di tutti i problemi che una

«Ho il rammarico di non avere praticato meglio gli aspetti più strettamente tecnico-tipografici del lavoro.»

casa editrice appena nata doveva affrontare, dall'ideazione e programmazione delle collane, ai criteri da seguire in una buona traduzione fino a minute questioni grafiche e tipografiche.

Nel lavoro editoriale le amicizie erano fondamentali.

Ho ricordato queste amicizie per me fondamentali in alcuni brevi scritti, pubblicati a mia gradita insaputa nel 2016, quando ho compiuto ottant'anni. Anche se quasi nessuno li avrà letti, non vorrei ripetere cose già dette. Aggiungo solo che considero Cesare Cases, Raniero Panzieri, Renato Solmi, Sebastiano Timpanaro e Piergiorgio Bellocchio fratelli maggiori e maestri da cui spero di avere imparato qualcosa (di Panzieri, morto a quarantatré anni, forse non tutti sanno che, quando era il più capace e stimato fra i giovani dirigenti del Psi, rifiutò una candidatura sicura alla Camera per continuare l'attività di partito). Cerati, direttore commerciale della Einaudi, l'ho conosciuto meglio quando ero già alla Loescher. Sapeva che mi occupavo di Calvino, uno degli autori a lui più cari, e vedeva forse in questo un segno di continuità einaudiana.

E i coetanei?

Fra i miei coetanei sento ancora molto la perdita di Grazia Cherchi; mentre con Francesco Ciafaloni, Goffredo Fofi e Gianni Sofri dura tuttora, sia pure a distanza, un sentimento di fraterna amicizia. Quanto a Calvino, non posso dire di essere stato un suo amico, ma ogni volta che c'incontravamo in casa editrice o altrove i nostri colloqui erano cordiali e simpatici. Paradossalmente l'ho conosciuto più a fondo dopo la sua morte, quando, dai primi anni Novanta, ho cominciato a occuparmi di lui e a curare per Mondadori alcune sue opere edite e inedite. Questo ha reso possibile anche una preziosa amicizia trentennale con sua moglie, Chichita Calvino, donna d'intelligenza, cultura, esprit de finesse e umorismo non comuni. *No somos nada*, mi diceva spesso, citando con allegria le tre parole in uso a Buenos Aires nelle visite di condoglianze; ma aggiungeva subito: *pero que amigos tenemos*.

Si dice che l'Einaudi era un ambiente di altissima conflittualità, che piaceva molto all'editore. Ci furono anche rotture epiche. Che ricordo le è rimasto di quell'ambiente?

Come in ogni azienda e luogo di lavoro, anche all'Einaudi c'erano conflitti, lacerazioni, antipatie, perfino microcospirazioni. Devo però dire che quanti come me lavoravano in redazione o in altri uffici non erano a conoscenza dei dissidi e conflitti «strategici» nel gruppo dirigente, più seri di quelli «culturali» o personali che avevano luogo nelle riunioni del mercoledì e più ancora nei seminari estivi in Val d'Aosta. Il caso Fofi (l'inchiesta sulla Fiat bocciata dopo lunghe discussioni) con il licenziamento in tronco di Panzieri e Solmi, è stato per me il momento più drammatico.

Altri momenti difficili?

Un brutto episodio è stato quello del libro di Bianca Guidetti Serra, *Le schedature Fiat*, già stampato e mandato al macero da Einaudi. La grave crisi del 1983-84, con la bancarotta, la casa editrice commissariata, la cassa integrazione e tutto il resto, è stato senza dubbio il periodo peggiore che abbiamo vissuto all'Einaudi. Un aspetto positivo di quel disastro fu conoscersi meglio fra colleghi dei diversi uffici nelle frequenti assemblee del personale e stabilire rapporti di solidarietà. Per circa un anno fui rappresentante della redazione nel consiglio di azienda.

Che cosa colpiva, nel bene e nel male, della personalità di Giulio Einaudi?

Penso che su Einaudi sia stato detto e scritto moltissimo, forse troppo, anche se nessuno studioso gli ha dedicato una biografia. Osservo solo che il fatto di ritenersi onnipotente e di poter violare le norme giuridiche e le leggi economiche gli sia stato fatale. Per quanto mi riguarda, credo di non essere stato un suo devoto e di avere avuto con lui un rapporto giusto. Era un timido come me, ciò che frenava e al tempo stesso facilitava i nostri non frequenti colloqui. Non serbava rancore. Ricordo di avere avuto

«Non ho mai capito quali siano i criteri per valutare un'astrazione come l'egemonia culturale.»

con lui un aspro e sonoro diverbio nel corridoio della casa editrice quando capii che non voleva pubblicare il libro di Bianca Guidetti Serra. Nel 1988, quando ero già alla Loescher, mi mandò in omaggio con dedica il suo libro *Frammenti di memoria*: lo ringraziai con un biglietto in cui gli scrissi che il memorialista non aveva reso piena giustizia all'editore. Credo che anche quella volta l'abbia presa bene.

Che cosa ne pensa della questione, sempre emergente, dell'egemonia culturale di sinistra?

Non ho mai capito quali siano i criteri per valutare un'astrazione come l'egemonia culturale, né se essa riguardi solo il ceto intellettuale e la classe dirigente. Si allude alla prevalenza di editori di sinistra nel dopoguerra? Alla prima edizione Einaudi delle opere di Gramsci? Alla diffusione di giornali e periodici del Pci? Ai film neorealisti? Al teatro di Bertolt Brecht? Penso che per rispondere sarebbero necessari parametri e dati quantitativi. Può darsi che nei primi anni del dopoguerra, quando il Pci pubblicava quattro edizioni dell'«Unità», controllava vari quotidiani regionali fiancheggiatori (valga per tutti «Il Nuovo Corriere» di Romano Bilenchi), periodici molto diffusi come «Vie nuove» e «Il calendario del popolo», qualcosa di simile a un'egemonia culturale potesse esserci (suppongo però che un settimanale liberale come «Il Mondo» di Mario Pannunzio fosse letto dagli intellettuali più di «Il contemporaneo» di Carlo Salinari e Antonello Trombadori).

La presunta egemonia culturale non bastò alla sinistra per vincere.

I risultati elettorali del 1948 e del 1953 mostrarono che era la presunta egemonia culturale che non

faceva vincere la sinistra e che era la Dc a esercitare un'egemonia più forte e diffusa. Il 1956, con il ventesimo congresso del Partito comunista sovietico e le rivolte popolari in Polonia e in Ungheria, dette il colpo di grazia. Quanto agli sforzi dell'attuale destra al governo di costruire una propria egemonia culturale, mi sembrano francamente risibili. Oggi gli intellettuali più seguiti, anche se non egemoni, sono i giornalisti della carta stampata e/o della tv che presentano libri senza un attimo di tregua.

Che cosa le ha insegnato l'esperienza nell'editoria scolastica?

Sono stato assunto alla Loescher nell'ottobre del 1985 e vi ho lavorato per nove anni, fino al pensionamento. È stata un'esperienza del tutto positiva: dopo due anni travagliati all'Einaudi entravo in un ambiente tranquillo e trovavo colleghi bravi e simpatici. Conoscevo il proprietario di allora, Maurizio Pavia, sua sorella Marta e la direttrice editoriale Maria Laura Gardoncini (morta di recente), molto intelligente e capace. Ho lavorato a lungo nella stessa stanza di Claudia Moro, colta e implacabile redattrice, ora mia cara amica, che sarebbe poi andata alla Bollati Boringhieri. Negli anni passati alla Loescher mi sono occupato molto della grande opera per le scuole superiori, *Il materiale e l'immaginario*, ideata e curata da Lidia De Federicis e Remo Ceserani; e anche con loro ho fatto amicizia. Alla Loescher credo di avere imparato aspetti nuovi del mestiere redazionale.

Quali?

Il mio compito era soprattutto di scrivere brevi testi didattici, o schede, su argomenti culturali di vario genere. Requisiti indispensabili erano l'esattezza e il controllo di fatti e dati, la possibile ricerca di nuove fonti, la chiarezza e la concisione della scrittura senza però banalizzare e semplificare. Lo stesso impegno di precisione, brevità e chiarezza era richiesto nell'annotazione dei testi. Un altro lavoro impegnativo fu controllare in bozze la

divisione sillabica di tutte le parole latine di una nuova edizione del mitico vocabolario Castiglioni-Mariotti.

Lei, Baranelli, ha curato le lettere di Calvino nei Meridiani. Che cosa la colpisce dello stile epistolare di Calvino?

Calvino scrisse migliaia di lettere, certamente molte più delle oltre quattromila legate al suo lavoro editoriale e conservate in copia nell'Archivio Einaudi. La maggior parte sono dei tardi anni Quaranta e dei primi Cinquanta, quando dirigeva la Piccola biblioteca scientifico-letteraria e collaborava attivamente con Vittorini alla collana dei Gettoni. Di esse colpiscono sia il numero, frutto della sana abitudine di rispondere in modo cortese a chiunque, sia la qualità. Perfino nelle lettere di servizio è facile imbattersi in almeno una frase, un'osservazione o un giudizio critico folgorante.

Le altre?

Delle missive giovanili ci restano lo scatenato epistolario «goliardico» con Eugenio Scalfari e le cartoline postali ai genitori, in cui Calvino comunica in modo telegrafico quello che fa o di cui ha bisogno. Nelle numerose lettere della maturità la scrittura è invece più distesa, riflessiva, argomentata ed elaborata, ma sempre limpida. Trovo inoltre di grande interesse le lettere in cui spiega parole, espressioni e frasi a traduttori stranieri dei suoi libri. Lì si avverte tutto il suo amore per la precisione della lingua e del pensiero, che almeno in parte credo sia un retaggio del suo lungo lavoro per i libri degli altri.

Niente di analogo si riproporrà per i nostri posteri.

La pratica contemporanea di mail, sms, post, chat eccetera ha fatto per sempre piazza pulita del genere epistolare, come pure del corsivo manoscritto e del servizio postale. Si guadagna rapidità e immediatezza ma si perde l'agio e il buon uso della lingua scritta. Nel migliore dei casi gli epistolari e i carteggi del secolo scorso sopravvivono negli archivi.

Leonardo G. Luccone

E Barth smontò il romanzo americano

«Robinson», 15 dicembre 2024

Il coltivatore del Maryland, pubblicato per la prima volta nel 1960, è un romanzo fluviale in un Nuovo Mondo epico che dà le vertigini

Romanzo satirico alla Rabelais, picaresco (Richardson, Fielding, Boccaccio), imprevedibile (Sterne), indefinibile (Sheherazade, Dickens, Borges e perfino Beckett rimpinzato), irraccontabile meandro di somiglianze e citazioni, mescolanza sovragera e tamburo di ribaltamenti, *Il coltivatore del Maryland* è uno dei capolavori del Novecento. Come *L'opera galleggiante*, questo romanzo è stato rimaneggiato dall'autore nel 1967, sette anni dopo l'uscita; come *L'opera galleggiante*, *Il coltivatore del Maryland* (*The Sot-Weed Factor* nell'originale, dove *sot-weed* è il termine arcaico per «tabacco», che genialmente Bianciardi traduce con «erba locca») è un mammozzone che dispiega storie e personaggi, «carapaci documentali» che non servono a riferire ciò che è accaduto ma a rappresentare «le sensazioni che un essere umano potrebbe aver provato nel far parte di quella storia in quel luogo». Per Barth il romanzo non è un'opera in costume ma un palinsesto, un'architettura che inventa la forma del romanzo scritto da «un autore che imita il ruolo dell'autore». E infatti è proprio Barth a tracciare la prima decisiva delimitazione: *Il coltivatore del Maryland* «[...] non "riguarda" affatto il Maryland coloniale»; eppure quello che leggiamo è un romanzo donchiscottesco, sganasciato e satirico ambientato nel Maryland coloniale del Diciassettesimo secolo: le avventure

di Ebenezer Cooke (che poi, quello vero, è davvero l'autore di *The Sot-Weed Factor*), un ingenuotto mosso più dall'ambizione che dal talento, inspiegabilmente proclamatosi poeta laureato del Maryland prima ancora d'aver scritto un verso, che parte alla volta del Nuovo Mondo per prendere possesso della piantagione di tabacco del padre. Ha spergiurato a Joan Toast, la sua amata, che sarebbe rimasto casto fino al matrimonio. A complicare le cose c'è Anna, la sorella gemella, «una ragazza buona e brava, ed eccezionalmente bella», impossibilitata a sposarsi per colpa di cotanto fratello – una delle testimonianze delle tante doppie dell'opera; c'è poi una specie di Sancho Panza infervorato, Henry Burlingame, l'ex servitore di Ebenezer, divenuto suo compagno di viaggio e sodale esaltato dalla scoperta della lettura, *Don Chisciotte* soprattutto, certo, e intento a procacciare guai e a sparare proclami: «Un uomo deve alterarsi, volente o nolente, nella sua corsa alla tomba; egli è un fiume che scorre verso il mare, che non è mai lo stesso d'ora in ora». Nella moltiplicazione dei personaggi e delle storie Ebenezer viene rapito dai pirati (guidati da John Smith, del quale rinviene il bollente diario delle sue avventure con Pocahontas – una Pocahontas gioialmente accondiscendente), viene venduto come schiavo e coinvolto in una cospirazione per rovesciare il governo coloniale. Joan

«Le nostre vite non sono racconti, e libri come questo sono crivellature della narrazione, quindi vera, inesauribile narrazione.»

Toast, nel frattempo, è stata rapita e portata in un bordello, mentre l'agognata piantagione di tabacco è in rovina. Insomma la vita nel Nuovo Mondo è ben diversa da quella che Cooke aveva immaginato. Una vertigine in cui Barth è maestro nel riplasmare le portanti della narrativa americana, in questo caso la perdita dell'innocenza vista come un processo di disillusione e di smarrimento della fede nei grandi miti fondativi e di presa di coscienza dei guasti del colonialismo.

Ma dicevo del poeta: cosa si è incapricciato di scrivere Cooke, quello inventato? *La Marylandiade!* Ovviamente un viaggio immaginario – «un poema epico che porrà fine a tutti i poemi epici» – che si sdilinquisce per il paludoso Maryland, nemmeno fosse la terra promessa, un Maryland adulterato, logoro come le forme narrative tradizionali. «Non esiste alcun Maryland di là dall'Astrazione» ha scritto Thomas Pynchon in *Mason & Dixon*, quasi quarant'anni dopo, e mi pare un'attestazione di stima.

Alla soluzione lineare Barth contrappone la biforcazione perché ritiene che la complessità debba essere resa con la complessità della forma e una sintassi spezzettata ma al tempo stesso gonfia di digressioni compulsive e caustiche: un procedere jazzistico, «algebra e fuoco», per dirla con il titolo di un suo famoso ragionamento – senza ordine e slancio è impossibile contrapporsi al «logorio di certe forme o a ciò che si percepisce come l'esaurimento di certe possibilità». Per Barth, in fondo, la scrittura è un commento a storie che si ammassano in un iceberg rovesciato – l'essenza sta sotto. Se tutto questo è

«Un poema epico che porrà fine a tutti i poemi epici.»

vero allora possiamo considerare *Il coltivatore del Maryland* una delle massime espressioni del post-modernismo e del metaletterario, la manifestazione suprema che la prosa possa riflettere più su sé stessa e sui suoi meccanismi che sull'universo narrato. Il significato delle cose attraverso la musica dei significanti, nota con acume Giordano Meacci nell'introduzione. Come scrisse anni più tardi Barth in una delle sue short story più sbalorditive: «Il racconto della nostra vita non è la nostra vita; è il nostro racconto. [...] Le nostre vite non sono racconti», e libri come questo sono crivellature della narrazione, quindi vera, inesauribile narrazione.



Claudio Magris

Vienna 1946, cronache dal caos

«Corriere della Sera», 18 dicembre 2024

Hilde Spiel, scrittrice e reporter, racconta in un reportage-memoir il suo rientro nella città austriaca mortificata dalla guerra nel febbraio 1946

Ho incontrato per la prima volta Hilde Spiel a Trieste, a casa di una famiglia amica dei miei genitori; nonostante la differenza di età abbiamo avuto subito molte cose da dirci e ci siamo poi rivisti più volte in occasione delle periodiche riunioni della società letteraria di Darmstadt, una delle più vivaci della Germania. Non dev'essere stato facile per lei rivedere, dopo tanti anni, la Germania; e ritornare in Austria, che aveva avuto la fortuna e il grande dolore di poter abbandonare in tempo prima che cadesse nelle mani dei nazisti al potere.

All'inizio del suo intenso, notevolissimo libro, *Vienna anno zero* – che redige prima in lingua inglese, traduce poi in tedesco verso la fine degli anni Sessanta, uscito ora in versione italiana nell'ottima, vigorosa traduzione di Enrico Arosio per l'editore Keller –, Hilde Spiel, cittadina inglese dal 1941, corrispondente di guerra e scrittrice, percepisce quasi fisicamente, nella sala dell'aeroporto militare di Francoforte con indosso la divisa del British Army, la diversità della folla in attesa rispetto al suo stato d'animo. E si chiede – consapevole dell'insensatezza della domanda – cosa ci stia facendo tutta quella gente, mentre lei sa bene cosa sta facendo; si chiede quanto sia cambiato quel suo mondo, se esista ancora qualcuno dei suoi amici di cui non ha notizia, ad esempio quella ragazza che l'aveva ospitata; se

persone che conosceva siano state deportate o no, se siano sopravvissute. Hilde Spiel riesce a far parlare una vasta e terribile realtà come fosse una descrizione oggettiva che non altera i particolari bensì è attenta ai dettagli dei colori di una stanza o dei paesaggi, ai tempi dell'accadere e del raccontare, delle illusioni sui fatti anche minimi. Il mondo, la Storia, la realtà stanno cambiando la vita.

Hilde Spiel arriva sino alla soglia di questa oggettività impossibile. È stato Primo Levi a raccontare Auschwitz senza tacere una virgola di ciò che è accaduto e narrandolo con un'umanità totale che fa di *Se questo è un uomo* uno dei vertici assoluti dell'umano. Se nella valle di Giosafat ci sarà chiesto cosa ha fatto l'umanità negli evi della sua storia potremmo mostrargli quel libro così conciso, in cui c'è tutto, l'umano e il disumano. Assieme a un altro libro – che porta l'introduzione di Levi – *Comandante ad Auschwitz*, relazione autobiografica scritta in carcere, in attesa di esecuzione, da Rudolf Höß, documento che non tralascia alcun dettaglio, né l'orrore dei carnefici né il coraggio delle vittime.

Hilde Spiel si muove con grazia e con rigore nella vita anche ardua e impietosa. Vienna anno zero è probabilmente il suo libro più vivo e più vero. Tanti personaggi attraversano le sue pagine, nessuno con una spiccata grandezza che si imponga agli altri, ma

ognuno con un suo carattere che il caos dei tempi, le privazioni, la paura non riescono a cancellare. Protagonisti sono non tanto figure di una tragedia, quanto personaggi che si muovono quasi con leggerezza nella confusione del mondo. Lamenti sul cibo e l'eterno rincaro dei prezzi, tram affollati sin sui predellini, gente che arriva da ogni parte, bossoli di proiettili fra i fili d'erba del Wienerwald, tracce dei bombardamenti dappertutto, un dopoguerra caotico. «Mentre transito in jeep, in compagnia di un altro corrispondente, lungo questa catena di rovine, un'improvvisa tempesta di neve aggiunge allo spettacolo una sorte di desolazione barbarica.»

La corrispondente di guerra gira per il quarto distretto, «dove i soldati portano ancora i calzoni indossati a Stalingrado». La presenza sovietica conferma, più di quella degli Alleati, la terribile verità di quella guerra. Essa impedisce ai viennesi ogni possibile fuga. Il vino si mescola al sangue quando qualcuno spara alle botti e agli uomini che se le portano via, la violenza sessuale non fa nemmeno notizia. *Vienna anno zero* è un libro intenso perché unisce la testimonianza personale e il ritratto concreto, fisico del caos – la guerra è finita ma è sempre davanti agli occhi. Come – si chiede alla fine Hilde Spiel – gestire il dopoguerra?



Giuseppe Scaraffia

Catherine Guérard, la scrittrice vattelappesca

«il venerdì», 20 dicembre 2024

~

Publicato nel 1967, e composto da un'unica frase senza punti, esce in Italia il romanzo di un'autrice inquieta e riservata, come la sua protagonista

«Poi venne l'autunno 1966 e scoprimmo un vero romanzo di Catherine Guérard, composto è vero di una sola frase ma era una frase lunga centonovantacinque pagine» scrisse François Nourissier, incantato da quell'inedita cascata di parole che oggi ritorna in libreria grazie alle edizioni Ventanas nella traduzione di Paola Vallatta. Un arduo tipo di scrittura «che sfida l'imitazione e scoraggia i paragoni» e ha in Italia un sublime esempio nella *Storia di Matilde* (Adelphi) di Giovanni Mariotti. Il libro di Guérard veniva dopo una decina d'anni di silenzio ed era scoppiato come una bomba silenziosa. Era impossibile non pensare che nella protagonista, una governante, emblema della razionalità domestica, che da un giorno all'altro decide di abbandonare la sua professione e vagare per le strade di Parigi, non si rifletta l'immagine dell'autrice.

Nella sua follia, Renata, la protagonista, rifiuta persino una vecchia valigia che la padrona di casa, preoccupata da quello che le sembra un colpo di testa, le offre. Non vuole essere legata a nulla e preferisce girare con scomodi pacchi. Sogna solo di dormire sulle panchine sotto gli alberi e, quando le chiedono come si chiama, si inventa un nome che non è il suo, Renata. «Renata come?» le chiedono e lei risponde serenamente: «Renata vattelappesca». La traversata di Parigi della giovane donna, evasa

da una vita regolata e protetta, refrattaria a ogni preoccupazione per il futuro, ostile al denaro e a ogni precauzione, traccia negli anni Sessanta una pista per quell'anelito di libertà che stava covando e che sarebbe sbocciato nel maggio del '68, per poi essere tradito e consegnato alle ideologie. «Stridente come un grido nella notte, straziante come un addio, questo monologo interiore itinerante sembra destinato al palcoscenico» ha scritto nel 2021 Jérôme Garcin.

PER CHI ERANO QUELLE LETTERE?

Guérard non era una debuttante. Prima aveva pubblicato un libro intitolato *Les princes*, la provocatoria storia d'amore omosessuale tra un giovanotto e un Generale, scritto con la G maiuscola. Nell'epigrafe precisava il significato morale del titolo: «Principe: colui che possiede una sovranità». Era un romanzo scritto normalmente, inutile dire che alla fine il giovane soldato diserta e che la ragione di Stato viene sconfitta dall'amore. «E quando il mondo scricchiola e il rumore sinistro della follia umana si fa sentire, l'amore non muore, ma diventa triste.»

Renata vattelappesca era uscito undici anni dopo e per un soffio non aveva preso il Prix Goncourt. L'aveva firmato, sulle orme del suo personaggio, con uno pseudonimo. Il suo vero cognome infatti

non era Guérard, ma Dreyfus, lo stesso del capitano ebreo ingiustamente condannato per l'antisemitismo delle forze armate francesi, al centro del celebre *Affaire* che aveva diviso in due la Francia.

Il libro era dedicato a un misterioso François e solo gli intimi sapevano che si trattava di François Mitterrand. Purtroppo, Catherine non aveva capito che quell'uomo astuto e seducente non era fatto per un amore duraturo ma solo per passare da un'avventura all'altra, e l'aveva amato ossessivamente. Aveva avuto anche un altro amore, uno scrittore dell'entourage di Mitterrand, Paul Guimard, che formava con Benôte Grould che formava con Benôte Groult una copia aperta.

Le lettere che nel romanzo *Renata* porta con sé sono, nella vita reale, quelle che le aveva mandate Mitterrand o quelle di Guimard? Rimane il mistero di una donna che, dopo aver scritto due libri notevolmente apprezzati, era scomparsa nel nulla per morire nel 2010.

SENSO DELL'UMORISMO

Di lei ci restano soltanto due fotografie in un appartamento spoglio con dei libri e un pianoforte. In entrambe le foto ha una collana di bachelite. Sappiamo solo che Catherine veniva da una famiglia ebrea altoborghese e amava molto la musica; chi l'ha conosciuta ricorda la silhouette fragile e fredolosa, i capelli sottili, la risata pronta che spazzava via istantaneamente le mediocrità e i tradimenti che la circondavano, una risata impregnata di tutto il senso dell'umorismo che ispira una profonda malinconia. Era spesso malata, ma sorrideva delle sue sofferenze e le superava raccontandole. La sua amica Yvonne Baby la ricorda come una persona molto

«Penso che ricevere lettere d'amore quando non si è innamorati di qualcuno non sia davvero gradevole.»

riservata che non riceveva mai nessuno in casa, ma spuntava sempre all'improvviso, una donna estremamente colta e intelligente, una melomane. Nel 1968 era cominciata la sua relazione con Paul Guimard. «Mi sento molto intimidita a scriverti. Non so se devo continuare questa specie di monologo amoroso che ti rivolgo per tutto il tempo... penso che ricevere lettere d'amore quando non si è innamorati di qualcuno non sia davvero gradevole.» Eppure, nelle lettere che gli mandava si sentiva chiaramente che continuava ad amare anche Mitterrand. «Paul che non capisco niente, ma niente di tutto ciò... non capisco niente dei miei sentimenti, non capisco niente di quel che è successo nel mio cuore... per dieci anni ho adorato un uomo credendo che fosse incrollabile, eterno. Improvvisamente ne amo un altro e poi mi accorgo che non posso staccarmi dal primo, ma che il secondo mi è terribilmente caro...»

AL TELEFONO CON ANNIE ERNAUX

Tra i misteri di Catherine Guérard c'è anche nel 1971 un romanzo rosa, *Love, Love, Love* uscito in una collana per ragazze e firmato con uno pseudonimo (questa volta i nomi di due sorelle Marion, e Sonia). Catherine firmava solo gli articoli di critica musicale su «Elle», però nelle sue lettere parla anche di racconti, probabilmente anch'essi sotto pseudonimo. Annie Ernaux ebbe una lunga conversazione telefonica con lei nel 1977 e Catherine le aveva parlato delle sue grandi difficoltà a scrivere. Secondo Ernaux essere selezionata per un grande premio e perdere per un voto era una brutta cosa nella vita... «nessuno vuole rivivere un'esperienza del genere e questo può persino paralizzare».

In ogni caso Guérard non aveva pubblicato più niente; dopo si sono perse le sue tracce. Quando, nel 1967, era stata chiamata nella trasmissione *La Mâsque et la Plume*, alla fine aveva detto: «Ogni anno ci sono persone che scompaiono perché ne hanno abbastanza, che se ne vanno con i loro pacchi e che dicono: vivrò come una persona libera».

Alberto Ravasio

Preghieria per una eternità di cartapesta

«Limina», 23 dicembre 2024

Conversazione tra scrittori. L'etica severa del lavoro artistico. Ravasio intervista Francesco Permunian sulle sponde pettegole del Garda

«Si produce solo merda e per produrre la merda bisogna mangiarla», così diceva in una delle sue ultime interviste Enzo Mari denunciando l'autoscatologia dell'arte contemporanea e così sembra ripetere a ogni suo libro Francesco Permunian, che col padre del design italiano condivide molto: l'etica severa del lavoro artistico, un certo cattivismo profetico e soprattutto, dote ormai rarissima, la capacità di contestare o perlomeno problematizzare il proprio settore rimanendoci magari non al centro ma sicuramente al vertice estetico.

In *Teatri minimi della Valpadana* (Quodlibet), caustico libretto a metà tra le *Vite brevi di idioti* di Cavazzoni e *La sinagoga degli iconoclasti* di Wilcock, un Vasari di paese di nome Florestano Fregoso del Cedro, di mestiere agente di salumi, raccoglie le vite di personaggi paesani venetoemiliani, racconta, spettegola e sa tutto di tutti perché è andato a letto con tutte dalla bella trattoria coi capelli rossi tinti anche sul letto di morte alle dominatrici sessuali anzianotte armate di punteruolo.

Il risultato sono francobolli in prosa, epitaffi preventivi di singolarissima vivacità espressiva. Un dirigente scolastico schiavo emicranico della burocrazia si fa mostro delle vecchiette e accoltellando gli passa il mal di testa, la moglie inchiovata di un ranaiolo mette al mondo un bambino macrocefalo

così arrapato a priori che va tenuto al guinzaglio pubblico con un campanellino testicolare, nei ristoranti dell'Appennino toscoemiliano si consumano risse teologiche tra rutti montanari e sputo libero per spegnere il fuoco dei presunti peccati.

Appartato sulle sue famigerate sponde pettegole del lago di Garda, come le apostrofa spesso, Permunian vive nella clausura senza dio della pagina scritta, presenta poco e quando si presenta lo fa solo per portare la sua indignazione, non interviene sui supplementi culturali i cui contributi peggiori chiama affettuosamente pastoni, ma è un instancabile conversatore epistolare e con la scusa poetica del suo ultimo libro abbiamo deciso di confrontarci in una sorta di breve dialogo agostiniano ateo sui temi decisivi della sua opera: la sua idea di romanzo o non romanzo, il rapporto tra lo scrittore e la sua lingua, l'anticlericalismo rissoso, le scuole di scrittura ricreativa e la brutta fine della letteratura al tempo dell'eccezionalità di massa.

La pubblicazione del tuo «Teatri minimi della Valpadana» con la collana quodlibetiana Compagnia Extra, che secondo la definizione controeditoriale del suo curatore Cavazzoni pubblica il comico, l'irregolare e mai e poi mai il romanzone, a mio avviso ribadisce ulteriormente una certa tua idea di letteratura in qualche modo

minima. Oggi più il romanzo non conta niente e più lo scrittore letterario prova a metterci tutto, a scrivere anzi a strascrivere il grande romanzo massimalista, spesso cosmopolita, a sette voci e ambientato in dodici epoche storiche diverse compresi il futuro e l'aldilà. Tu invece scrivi perlopiù frammenti, raccolte di francobolli in prosa, prediligi testi piccoli ambientati nel piccolissimo. Come e da dove nasce questa tua poetica?

Il più importante e trasgressivo scrittore francese oggi in circolazione – Régis Jauffret – nel 2007 pubblicò la sua prima raccolta di microracconti (splendidi e crudeli «coriandoli narrativi») intitolandola *Microfictions*. A cui, provocatoriamente, pose il seguente sottotitolo: «Romanzo». Per quanto mi riguarda, sono anni che io mi affanno a scrivere e a riscrivere «francobolli» rivolgendomi direttamente ai morti. Ai fantasmi del mio passato. Lavoro sulla memoria, l'unica «realtà» data e concessa a uno scrittore. Cosa faccio? In sostanza, costruisco una trama di deliri individuali, tanti fili narrativi tenuti saldamente in pugno da un'unica «voce» spesso occulta a prima vista. Non di rado sordida e irriverente. Comunque sempre istrionessa e beffarda. È la voce di un dominus occulto che di tanto in tanto, quando è necessario per lo svolgimento della trama, li mette in relazione facendoli dialogare tra loro, questi miei ossessi. Questi poveri attori che sgambettano comicamente sul palcoscenico impolverato della mia allucinata provincia mentale.

E perché lo faccio? Lo faccio nell'illusione, un po' patetica e romantica (lo riconosco), di scrivere delle lunghe «lettere» ai trapassati affrancandole di volta in volta – ecco il punto! – con dei regolari *francobolli* postali, pena il rischio che quelle balbettanti missive non giungano mai a destinazione. Ovverosia nelle mani dei nostri morti. Ai quali, si sa, è concesso di rivivere una seconda vita solo quando ricevono – magari per sbaglio o per dolo – qualcuna delle nostre lettere. Qualcuna delle nostre preghiere. Qualcuna, insomma, di quelle strampalate fanfaluche in grado di farli ridere resuscitandoli così, anche solo per qualche istante, dal sonno eterno del loro oblio.

E dunque, cos'altro posso dire in proposito? Che dire di questo impossibile e umanissimo tentativo di comunicare con l'incomunicabile (e l'innominabile) attraverso i miseri e scalcagnati strumenti della letteratura? Io non ho una risposta, mai avuto una. D'altronde io non sono filosofo o teologo, né un opinionista televisivo. Ho però un presentimento. L'impressione cioè di stare scrivendo da anni un'unica serie infinita di *francobolli per un'eternità di cartaposta*. Il che, francamente, da una parte mi scoccia e addolora. Ma, al tempo stesso, mi rasserena e rassicura sul mio destino di oscuro scrivano per l'aldilà.

In una conferenza su Kundera, Massimo Rizzante riferisce di un dibattito tra lo stesso Kundera e Brodskij sul rapporto tra lo scrittore e la sua lingua. Secondo Kundera lo scrittore sarebbe i suoi temi, per Brodskij sarebbe la sua lingua. Secondo Brodskij perché uno scrittore non sia più uno scrittore gli si deve togliere la lingua, per esempio esiliandolo, mentre secondo Kundera uno scrittore smette di essere scrittore quando non può più usare i suoi temi: Kafka sarebbe ancora Kafka se scrivesse in francese ma non sarebbe più Kafka se non potesse più scrivere del padre.

In una stagione letteraria in cui gli stessi scrittori italiani sono in un certo senso stranieri nella loro lingua perché si formano quasi solo su stranieri o al massimo su italiani formati su stranieri, mi sembra che la tua pagina sia una delle ultime ancora concepite in italiano, è una pagina in cui si sente la tradizione italiana proprio a livello sintattico, di partitura grammaticale, è una pagina indiscutibilmente contemporanea ma si sente dentro Manzoni. Come sei arrivato a trovare questa pagina, come la ritrovi a ogni libro e qual è secondo te il rapporto tra lo scrittore e la sua lingua, insomma dai ragione a Kundera o a Brodskij?

E quindi, secondo te, nella mia scrittura si sentirebbe Manzoni... Ma se anche così fosse, non sarebbe di certo il Manzoni che mi hanno insegnato a scuola, quel «santino» approntato dalla tartufesca morale cattolica che ha imperversato per più di un secolo in tutti i programmi scolastici italiani, dio ce ne liberi!

Se Manzoni deve essere, che sia almeno quello – tragico e nichilista – che emerge dagli scritti di Leonardo Sciascia, in primis. E poi dagli studi e dalle indagini filologiche di Salvatore Silvano Nigro e di Ermanno Paccagnini i quali hanno dimostrato, una volta per tutte, l'importanza fondamentale della *Colonna infame* nell'economia e nella struttura narrativa dei *Promessi sposi*.

Quanto alla prima parte della domanda, io mi schiero convintamente dalla parte di Brodskij. A mio avviso, si è scrittori solo quando si possiede una *lingua* letteraria, con la quale si è in grado di trattare e sviluppare qualsiasi tema. Non è mai il tema o l'argomento il vero ago della bilancia tra scrittore e scribacchino, bensì la sua *lingua*. Il suo stile. In una parola: il suo canto che, alla fin fine, è sempre un dono (ma anche una condanna...). E che pertanto non si può imparare in nessuna scuola di scrittura, essendo esso dato unicamente dal caso e dal destino.

Da qualche parte nelle «Centoventi giornate» Sade scrive che il bello non ha bisogno di altri aggettivi mentre il brutto va descritto. Chiunque può scrivere del bello ma per scrivere del brutto ci vuole talento, il brutto costringe a scrivere sul serio, scatena la compulsione sinonimica e in effetti nei tuoi libri l'orrore paesano e soprattutto cattolico diventa barocco, generativo, enciclopedico.

Secondo te visto il secolo ormai secolarizzato si può ancora scrivere male del cattolicesimo senza risultare anacronistici o peggio pittoreschi e non pensi che se continuiamo a dare per morente il cattolicesimo poi non c'è più nessuno che si prenda la briga di farlo fuori davvero una volta per tutte e tutti?

Per me parlar male del cattolicesimo, in fondo, è una questione di affetto. È uno dei pilastri portanti del mio mondo perduto, quello dell'infanzia. Un'infanzia solitaria vissuta nelle campagne del Polesine nel corso degli anni Cinquanta. In terre palustri e poverissime, veri e propri granai di una fede religiosa che spesso e volentieri sconfinava nella superstizione. In pratica: grandi serbatoi di miseria, di alcolismo e di immigrazione.

«Si è scrittori solo quando si possiede una *lingua letteraria*.»

Per fortuna quei tempi ora sono finiti anche laggiù, tra le sponde dell'Adige e del Po e quindi anche quel cattolicesimo è tramontato. Ciò nonostante essendo state quelle le mie vere radici – la mia vera linfa materna – per tale ragione io non posso fare a meno di scrivere e di pensare ancora alla *religio* della mia infanzia. Contribuendo così, paradossalmente, a mantenerne perlomeno le vestigia. Le sue lacere vesti di fantasma. Il quale, beffardamente, si ostina a svolazzare ancora nei miei sogni.

Ma d'altronde, come pretendere di essere veri scrittori se non si riesce a dialogare *veramente* con i fantasmi del proprio passato?

Al momento gli scrittori italiani si dividono più o meno in due categorie: chi insegna scrittura e chi insegna che la scrittura non si insegna ma alla fine la insegna lo stesso, mentre tu ti collochi più o meno a metà e per conto tuo, perché da un lato non vuoi fare il maestro di scrittura e dall'altro sei forse tra gli ultimi scrittori a aver avuto dei veri maestri di scrittura, mi riferisco a Zanzotto e Corti, di cui hai scritto spesso, come in «Viaggiatori dal cielo», il volume dedicato a Maria Corti e curato da Benedetta Centovalli.

Al di là dei parossismi grotteschi di certi tuoi passaggi comunque sacrosanti (penso soprattutto a «Giorni di collera e di annientamento» ma non solo), a tuo avviso cosa c'è di specificamente sbagliato o problematico nella teoria e nella prassi delle scuole di scrittura di oggi e in cosa la tua decennale e irregolarissima scuola di scrittura con Zanzotto e Corti era diversa e come ha contribuito a renderti lo scrittore che sei?

Il fatto è che, caro mio, un tempo si andava a bottega! Si imparava a maneggiare i ferri del mestiere presentando i propri scritti a qualche riconosciuto maestro in quel campo. A qualche titolare, per così dire, di qualche celebre «boutique» poetica o

romanzesca. Poi, se i tuoi scritti risultavano di un qualche interesse, ecco che venivi cooptato in quella specie di società letteraria che ormai non esiste più da decenni. E là dentro – tra apprendisti e maestri d’ascia – ci rimanevi fino alla tomba sopra la quale, se eri fortunato, ti erigevano un piccolo altare postumo in memoria. Oppure ti dedicavano una piazza o qualche via secondaria nel tuo paese d’origine. Al contrario, oggi non si va più a bottega, visto che le botteghe di un tempo hanno chiuso i battenti. In compenso, si va al supermercato! Ossia si va a bussare alle porte di quei supermercati delle lettere che sono le cosiddette Scuole di Scrittura, dove si iscrive chi non sa trovare da solo la propria voce. La propria lingua, ammesso e non concesso che ce ne abbia una... Parlando del mio caso, io ho imparato i rudimenti delle tecniche di scrittura assorbendoli direttamente dalla lettura dei miei autori prediletti. Perché se non sei un buon lettore, difficilmente diventerai un bravo scrittore. La lettura è l’altra faccia della scrittura, sono le due facce della stessa medaglia. Per questo, ieri come oggi, io continuo a leggere. Con gioia e profitto. E siccome i romanzi italiani mi annoiano da morire, preferisco dedicare il mio tempo – ieri come oggi – nel leggere o rileggere poesie, diari, epistolari, taccuini, microsaggi... Ad esempio il *Taccuino per stenografia* di Emil Cioran uscito di recente per Mimesis a cura di Antonio Di Gennaro, oppure le *Poesie della torre* di Friedrich Hölderlin tradotte e finalmente curate dal poeta Vincenzo Ostuni per Ponte alle Grazie. Ma anche gli *Escolios* di Nicolás Gómez Dávila, impavidamente e magnificamente allestiti e proposti da Luigi Mascheroni. E infine, quando non trovo più niente per soddisfare questi miei gusti

«Ho imparato i rudimenti delle tecniche di scrittura assorbendoli direttamente dalla lettura dei miei autori prediletti.»

particolari, allora ritorno a sfogliare quello scrigno di scritture brevi e fulminanti che sono *Scrittori italiani di aforismi*, i due Meridiani Mondadori in cui Gino Ruozzi ha raccolto e commentato, da par suo, il meglio della produzione di quel genere.

In tempi fascisti o clericali la censura funzionava per qualità, si sceglieva chi e cosa far sparire, mentre adesso sembra che la censura funzioni per quantità: la libertà espressiva universale zittisce per eccesso di chiasso ciò che è davvero significativo. Se tutti sono scrittori non lo è più nessuno e, paradosso nel paradosso, gli scrittori famosi per essere scrittori non hanno quasi mai un’opera perché sono troppo impegnati coi podcast e coi festival a fare, citando Berto, i padreterni dell’antifascismo.

Come se ne esce se se ne esce, lasciamo fare al tempo tiranno giusto o ci vuole una rivoluzione disarmata non dico per cambiare le cose ma anche solo per poterle immaginare diversamente?

Per quanto riguarda la nostra romanzeria nazional-popolare, sempre più dedita ad autopromuoversi in festival e fiere letterarie, ti posso rispondere con le parole di Alfonso Berardinelli contenute in quell’aureo libretto uscito da Donzelli nel 2006 che aveva per titolo: *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*.

Mi sembrano ancora di un’attualità sconcertante, eccole dunque: «Vent’anni fa gli intellettuali si trasformavano in personaggi, star mediatiche, interpreti teatrali di sé stessi. Gli autori, per essere letti e avere più audience, dovevano anzitutto farsi conoscere come icone pubbliche. Gli scrittori giovani, in attesa di entrare in scena, furono molto impressionati da questa nuova estetica gestuale della comunicazione. [...] La letteratura si sposta così verso la dimensione delle arti performative, come la musica, la commedia, il ballo, l’acrobazia, il contorsionismo, il mimo. Queste cose lo scrittore quarantenne di oggi le sa così bene che punta decisamente sull’autopromozione. Non pensa certo all’opposizione. Semmai usa i mezzi della provocazione e dell’esibizione. Chiede attenzione. Disprezza la critica, ma la vuole al suo servizio».

Cristina Taglietti

Editor feroce, talent scout geniale. Canalini, un ritratto senza filtri

«Corriere della Sera», 27 dicembre 2024

Giulio Milani ricostruisce la storia di una figura centrale nel mondo dell'editoria italiana, il punk delle lettere e fondatore di Transeuropa

Non è un'asettica, distaccata, rigorosa ricostruzione di una figura centrale nel mondo dell'editoria quella che emerge da questo volume che, fin dal titolo – *Codice Canalini*, sottotitolo *Ingrate patrie lettere!* –, rivela un'impostazione pugnace e spesso da resa dei conti, lontana da ogni forma di ipocrita diplomazia. Proprio in questo aspetto, costruito attraverso dettagli di prima mano dati dalla conoscenza diretta di testimoni ed eventi intorno alla figura di Massimo Canalini, scomparso a Ancona il 15 settembre scorso, a sessantotto anni, sta il maggiore interesse del libro. A scriverlo, d'altronde, è Giulio Milani che con «il punk delle lettere», come lo definisce, ha intrecciato la strada per anni, rilevando nel 2003 Transeuropa, il marchio che Canalini aveva fondato nel 1987 e che ora pubblica questo volume.

Quando si conoscono Milani ha ventitré anni: sette anni dopo è l'«allievo prediletto» di un maestro di editoria, ma anche, tiene a sottolineare, di vita, quello che poteva ereditarne il mestiere. *Codice Canalini* è il ritratto di un agitatore culturale dal talento puro e dall'ego ingombrante. Con tratti espressionisti Milani lo dipinge come un uomo dal «carisma che ti colpiva in faccia come una secchiata d'acqua gelata: battute a raffica, filosofia al fulmicotone, e quella dieta che non perdonava a base di ciauscolo, formaggio e vino». Un anarchico creativo, capace di

protrarre per mesi i litigi trasformando interi progetti in polvere.

«Reclutando» all'inizio come maestra Joyce Lussu, figura leggendaria di scrittrice, capa partigiana, moglie di Emilio Lussu; finanziando i suoi esordi marchigiani con cinquecentomila lire che per errore gli vengono accreditate sul conto corrente – forse una leggenda, ma perfettamente in linea con tutto ciò che, nella sua vita, è venuto prima e tutto ciò che verrà dopo –, Canalini irrompe nell'editoria degli anni Ottanta dopo aver fondato a Ancona, con Ennio Montanari e Giorgio Mangani, il lavoro editoriale. A far cambiare intenti e prospettive, facendo nascere da una collana un marchio a sé stante, sarà l'incontro con Pier Vittorio Tondelli; nel 1982 i tre lo invitano a Ancona a presentare *Pao Pao* e inizia così una frequentazione assidua e poi una collaborazione feconda sfociata nell'antologia *Under 25* che si propone di cercare negli «scarti generazionali» – i ribelli non omologati – la scintilla per raccontare la condizione giovanile.

Al grande scrittore di Correggio, morto il 16 novembre 1991, Milani dedica un intenso e commovente ritratto che tiene insieme, senza contraddizioni, trasgressione e spiritualità. Solo dopo la sua morte Canalini prende le redini della ricerca letteraria e «inventa» il genere del giovane scrittore esordiente.

Milani procede cronologicamente dividendo la vita e il percorso di Canalini in tre parti – gli anni Ottanta, i Novanta, i Duemila – contestualizzandole nel clima culturale dell'epoca, rievocando le tendenze musicali e letterarie (il minimalismo, il pulp, i cannibali), lo scenario sociale e politico, lo stato dell'arte del mondo editoriale, attraverso un filtro di giudizio che a volte sfiora l'invettiva. Naturalmente dentro ci sono tutte le firme nate, o passate attraverso quella fucina, come, tra gli altri, Andrea Canobbio, Claudio Piersanti, Gilberto Severini, Giuseppe Culicchia, Angelo Ferracuti, Romolo Bugaro, Roberto Ferrucci, Silvia Ballestra, Enrico Brizzi. Rapporti ora simbiotici, ora conflittuali perché in quel laboratorio di innovazione narrativa che fu Transeuropa lavorare con Canalini, da alcuni chiamato Canaglini, «affettuoso e premuroso da un lato, ossessivo e autoritario dall'altro», non era

affatto semplice. L'editing di Canalini era invasivo: interveniva su ogni parola, modificando interi paragrafi, un processo che poteva essere formativo ma anche traumatizzante.

«A volte ti chiedeva di cambiare un intero capitolo senza darti una spiegazione» scrive Milani. «Altre volte spariva senza dirti nulla, lasciandoti nel dubbio su quando o se il tuo libro sarebbe mai stato pubblicato. Alcuni autori aspettarono anni, altri non videro mai i loro lavori stampati.»

Jack Frusciante è uscito dal gruppo di Brizzi, tirato in un migliaio di esemplari, diventerà il best seller assoluto di Transeuropa e trasformerà la casa editrice di Ancona nella meta di pellegrinaggio per tutti gli aspiranti scrittori d'Italia, ma, con l'impossibilità di fare fonte alle richieste di copie, segna anche l'inizio del tracollo dell'avventura di Canalini. Ma senza cancellarne il deciso, riconoscibile segno.



Martina Mazzotta

Aby Warburg, in cerca dell'eterna bellezza

«Domenica», 29 dicembre 2024



La biografia di uno dei più originali pensatori del Novecento, «digitale» ante litteram, collezionista di immagini da usare in pratiche innovative

«La filosofia che uno ha dipende dal tipo di uomo che è» sentenziava Johann Gottlieb Fichte, in un assioma certo non valido universalmente. Quando infatti si cerca di afferrare la fisionomia psicologica di grandi personalità della cultura del passato, quando si tenta di «toccarle» con mano, può accadere che la loro effigie ci travolga, cadendo dal piedistallo e frantumandosi. Tutt'altro avviene quando l'urgenza d'illuminare l'opera con l'uomo si conferma essere una sfida umanissima e meravigliosa, come nel caso «irregolare» di Aby Warburg (1866-1929), il grande studioso tedesco che si autodefiniva «ebreo di sangue, amburghese di cuore, d'anima fiorentino». Rampollo di una grande famiglia di banchieri di Amburgo, a soli tredici anni propose al fratello minore, Max, di cedergli in toto la gestione degli affari in cambio di una sovvenzione perenne nell'acquisto di libri. Nel 1909 creò così la propria biblioteca, dotandola di un'ampia collezione di immagini da utilizzare per pratiche innovative, mentre nel 1926 fondò l'omonimo istituto. Sottratto alla furia nazista nel 1933 e miracolosamente trasferito da Amburgo nel Regno Unito, dal 1944 il Warburg Institute è parte dell'Università di Londra e ne è oggi una delle Schools of Advanced Studies.

Il mito di Warburg è stato coltivato da generazioni intere di studenti e studiosi di storia dell'arte e

di filosofia, ma anche da artisti, curatori, scienziati della natura e antropologi, medici e conoscitori di discipline magico-esoteriche: tutti sono accomunati dalla volontà d'indagare come le scienze della cultura (Kulturwissenschaft) si relazionino alle immagini. E tutti hanno sviluppato, in direzioni diverse, quell'attenzione particolare a forme e simboli che si ripropongono nel tempo, in diversi contesti o in diverse aree geografiche, dall'antichità fino all'epoca moderna. Parliamo d'immagini in cui si condensano riserve di energia e attraverso le quali l'osservatore può modulare anche le proprie emozioni.

L'approccio all'arte definito «iconologico» deve tutto a Warburg. E oggi si potrebbe guardare a lui quale «pensatore digitale» prima della creazione della tecnologia digitale, chiedendosi come avrebbe abbracciato la realtà virtuale e il suo potere di trasmettere immagini e idee, attraverso il tempo e lo spazio. Nell'affrontare Warburg e la sua opera-biblioteca come forma di «pensiero vivente» (l'espressione, di Salvatore Settis, offre il titolo all'importante antologia di Monica Centanni del 2022), ci si sente come in un autentico viaggio: si sa da dove si parte ma non come e quando si arriva, come sotto la guida di uno spirito geniale.

Ma che uomo era, Warburg?

Il filologo classico Giorgio Pasquali, che aveva avuto la fortuna di conoscerlo bene, lo descriveva nel 1930 come un maestro generoso e «dalla calda umanità», un «omino piccino, coi baffi color pepe e sale e cogli occhi indicibilmente dolorosi». In effetti Warburg era turbato da «ombre paurose», ma era anche capace di riacquistare la letizia «ogni qualvolta parlava in una cerchia di gente disposta a capirlo», lui che restava fedele a un profondo senso di responsabilità per la cosa pubblica, pur rifuggendo agli incarichi accademici.

Gertrud Bing, storica e fidata collaboratrice diretta di Warburg, ricordava come egli stesso si definisse «proprio l'uomo fatto per creare un bel ricordo», in una ironica formulazione, forse atta a contrastare il riconoscimento degli spaventosi demoni che lo tormentavano. Demoni che si erano palesati attraverso una patologia neuropsichiatrica, affrontata durante alcuni anni di degenza presso la clinica svizzera di Kreuzlingen.

Warburg ne riemergeva con la stesura della conferenza *Il rituale del serpente* (1923), il suo testo-capolavoro sugli indiani Pueblo d'America, e con un processo di «guarigione infinita».

Negli ultimi anni di vita a Amburgo, i più felici e fecondi, terminati con la morte prematura nel 1929, Warburg lavorò infine a quel Sacro Graal delle scienze umane che è l'*Atlas di Immagini della Memoria/Mnemosyne* (rimasto incompiuto).

La storica biografia di Warburg del 1970, ad opera di Ernst Gombrich (che dell'istituto fu a lungo direttore), pur restando fondamentale, tende periodicamente a ridurne la persona alla fragilità e ai tormenti della psiche, definendolo «uomo perduto nel labirinto».

Tuttavia, come ebbe a dire Guglielmo Bilancioni, del labirinto Warburg è stato veramente il signore. Aspetti quali l'eleganza dello studioso, «cosmopolita

«Warburg era turbato da ombre paurose.»

e spiritoso, ricco di scoperte e di dimostrazioni, dotato di immaginazione storica e capace di spiegare l'essenza degli arcani», non vengono trascurati in nuova, necessaria biografia, scritta da Hans Hönes e pubblicata ora in Italia da Johann&Levi con il titolo *Un groviglio di sentieri. Vita di Aby Warburg*.

Il ritratto dello studioso vi emerge in tutta la sua umanità, in un dinamico alternarsi di agire e patire e nel quadro di un sapiente affresco storico delle epoche e dei contesti ch'egli ha via via attraversato. Vi compaiono, numerosi, i fondamentali protagonisti della cultura di quegli anni in cui la storia dell'arte veniva a definire i propri tratti di disciplina (mancano solo, come notato da Settis, alcuni osteggiatori nostrani di Warburg, come ad esempio Benedetto Croce).

Il libro rappresenta anche un ottimo strumento per tentare di avvicinarsi ai capisaldi del pensiero warburghiano che spesso può risultare oscuro, se ci si limita ad affrontarne gli scritti (non copiosi), i frammenti o i materiali d'archivio senza un orientamento o un interesse specifici.

Per cercare di comprendere Warburg e il valore della sua eredità nel mondo d'oggi, risulta fondamentale anche il suo istituto, di recente divenuto oggetto di un rinnovamento architettonico che ne ha potenziato le risorse didattiche e digitali. Una parte dell'edificio è ora accessibile al grande pubblico, attraverso una galleria che ospita mostre (contenente l'installazione permanente della *Biblioteca dell'esilio* di Edmund de Waal), e un ampio auditorium ispirato a quello che si trovava nell'istituto amburghese: in assoluta continuità con la pratica originale di Warburg nel combinare scoperta, esposizione e dibattito.

La prima mostra internazionale della nuova Kythera Gallery del Warburg Institute di Londra aprirà i battenti il 31 gennaio 2025 e riguarderà le origini e le tante vite dei Tarocchi, dal Rinascimento fino ai nostri giorni (sì, proprio i Tarocchi, già affrontati da Warburg in relazione alla storia dell'arte e all'astrologia...). Ma questa è un'altra storia.

Vanni Santoni

Dentro il fantasy prima del fantasy

«la Lettura», 29 dicembre 2024

Hope Mirrlees frequentava Gertrude Stein, Bertrand Russell, Eliot e Katharine Mansfield ed ebbe influenza su Tolkien. Una nuova prospettiva sul fantastico

Lud nella Nebbia, al centro del Libero Stato di Dorimare, è una cittadina piuttosto amena: circondata da antiche mura, ha un municipio in mattoni «di pastosa tonalità dorata», ricoperto d'edera; un porto dove attaccano navi dalle vele colorate, mentre barche cariche di merci arrivano dal fiume Fiacca; ci sono ville signorili e case di popolani, vecchi portici, piazzette animate, un piccolo cimitero monumentale... Ma Lud nella Nebbia non è una cittadina come tutte le altre, quantomeno per la sua posizione: è infatti l'ultima scolta degli uomini prima del Paese delle Fate, sebbene negli ultimi tempi cerchi di pensarci il meno possibile.

Da quando i vecchi nobili sono stati sostituiti da un'operosa borghesia mercantile, il fatto di trovarsi così vicini a terre indubitabilmente magiche è diventato per gli abitanti più un fastidio che altro, al punto che si è deciso di rendere illegale anche il consumo dei frutti che arrivano da quelle terre, che hanno caratteristiche poco consone al clima d'efficienza commerciale ora in vigore: chi mangia i frutti fatati tende infatti a perdersi in fantasie, può ritrovarsi a scrivere poesia, e se ne mangia troppi può addirittura decidere di mollare tutto e fuggire nel mondo delle fate. Sono queste le premesse di *Lud nella Nebbia* dell'autrice inglese Hope Mirrlees, protofantasy del 1926 che ebbe una decisiva influenza su un certo J.R.R.

Tolkien. Mai uscito in Italia fino a adesso, a portarlo nelle nostre librerie dopo novantotto anni (e un paio di riscoperte in patria: si capisce che la storia dei frutti che espandono la coscienza risuonò coi giovani degli anni Sessanta e Settanta), nella traduzione di Lucrezia Pei, sono le edizioni Cliquot, non nuove a simili ritrovamenti di marca fantastica, si pensi solo al delizioso *Minuetto all'inferno* di Élémière Zolla o all'intera opera del «Lovecraft italiano» (*si parva licet*) Carlo H. De' Medici.

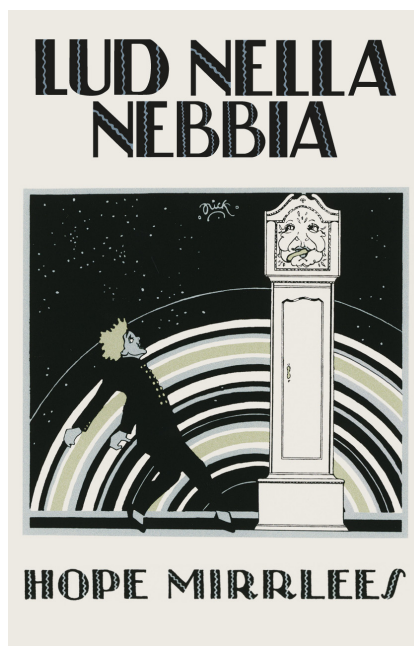
Ma con *Lud nella Nebbia* siamo oltre questi pur pregevoli recuperi: risulta chiaro da subito il trovarsi di fronte a un testo imprescindibile del fantastico inglese, e quindi mondiale. La sensazione che si ha leggendolo è analoga a quella che si ebbe leggendo il *Lanark* di Alasdair Gray, portato in Italia qualche anno fa da un'altra casa editrice abile nel pescare tesori sommersi, Safarà: il quadro complessivo della letteratura fantastica che avevamo in mente accoglie un nuovo pezzo del puzzle, di cui ignoravamo l'esistenza, e muta così per sempre.

Leggendo le avventure del protagonista di *Lud nella Nebbia*, Nathaniel Chanticleer, che è poi il buon sindaco di Lud medesima, un uomo che fa della propria normalità – e dunque distanza da qualsivoglia pasticcio magico – il proprio orgoglio, nasce in noi una nuova mappa delle influenze e dei riferimenti nel fantastico

in generale e nel fantasy in particolare. Si capisce bene perché Neil Gaiman, autore della prefazione di questa edizione, ne sia così entusiasta: l'anello mancante tra il suo lavoro in libri come *Nessun dove*, *Stardust* o *The Books of Magic* e l'influenza più ovvia ed evidente – lo Shakespeare del *Sogno di una notte di mezza estate* – è evidentemente Hope Mirrlees. Tuttavia, la scrittura di Mirrlees non è fatta solo per sedurre un Tolkien o un Gaiman. Piaceva molto anche a Virginia Woolf, e leggendo *Lud nella Nebbia* risulta chiaro perché. Pur scritto in modo semplice, l'attenzione al ritmo, alle scelte lessicali e all'atmosfera è certosina, e perdipiù l'autrice riesce a non cedere alla «supremazia della vicenda» come quasi sempre capita agli scrittori di fantastico avventuroso: in *Lud nella Nebbia* abbondano le digressioni, e mentre seguiamo il sindaco passare all'azione dopo aver notato che suo figlio è sempre più influenzato dai frutti fatati (e ritrovarsi coinvolto anche in un giallo), comprendiamo d'aver di fronte anche un romanzo filosofico, imparentato tanto col Jacques il fatalista e il suo padrone di Diderot quanto con le antiche tradizioni fiabesche d'Inghilterra. Ma c'è di più: oltre al fantasy,

al giallo, al folklore e al romanzo filosofico c'è pure la commedia, la storia di una città (in fondo sono gli abitanti di Lud, oltre che il sindaco, i protagonisti) e – inaspettata – la critica letteraria, dato che *Lud nella Nebbia* è anche una riflessione sulla natura e le possibilità della narrativa fantastica.

Hope Mirrlees, per quanto oggi misconosciuta, frequentava alcune delle menti più elevate del suo tempo, come Gertrude Stein, Bertrand Russell, Katharine Mansfield, W.B. Yeats o T.S. Eliot, e dietro la maschera da folletto o da elfo tutte queste influenze si possono ben scorgere, anzitutto nel fatto che, a distanza di quasi un secolo, *Lud nella Nebbia* resta un oggetto narrativo inclassificabile, aperto alle più diverse interpretazioni e capace di sorprendere financo i lettori più smagati. Certo, il lettore odierno, abituato a una certa velocità, potrebbe trovarne lento l'inesco e inconseguenti alcuni passaggi, ma sono questioni in fondo secondarie di fronte a un libro che non si limita a cambiare la percezione che abbiamo della storia della letteratura fantastica, ma vuole anche dirci, al di fuori di qualunque sottigliezza letteraria, che è proprio la percezione delle cose a definirne la natura.



Luca Crescenzi

Kafka, a centenario finito, il mistero resta intatto

«Alias», 29 dicembre 2024



Quel che abbiamo guadagnato è la ritraduzione dei tre frammenti di romanzo, gli aforismi e soprattutto la biografia kafkiana integrale di Reiner Stach

Una buona dimostrazione del discredito che circonda la letteratura (per non parlare della critica letteraria) è deducibile dal fatto che l'editoria, per prima, non usa più stabilire il valore dei classici secondo il giudizio di merito sulle loro opere, bensì in base a una scala commerciale di riconoscibilità e praticabilità. Più ampia la riconoscibilità di un autore, più valore avrà mantenere un suo titolo in catalogo, più praticabile la produzione del libro, più edizioni di quel classico verranno proposte. Poco di male, in una simile logica editoriale, se non fosse che la necessità di mantenere alta la riconoscibilità del classico in questione tende a stringerlo entro i limiti del luogo comune, del risaputo, del già letto, risolvendosi in volumetti di rapida confezione.

Nel centenario kafkiano, che si chiude con la fine dell'anno, il rischio del proliferare di edizioni decontestualizzate dei singoli racconti è stato, nei limiti del possibile, contenuto. Le case editrici più grandi hanno tentato la via della riedizione di gruppi più o meno ampi di opere: vasto quello proposto già a fine 2023 da Bompiani per le cure di Mauro Nervi, significativa la ritraduzione dei tre frammenti di romanzo kafkiani – *Il disperso*, *Il processo* e *Il castello* – (rispettivamente nelle versioni di Silvia Albesano, Valentina Tortelli e Alessandra Iadicicco) realizzata con identico tempismo dal Saggiatore.

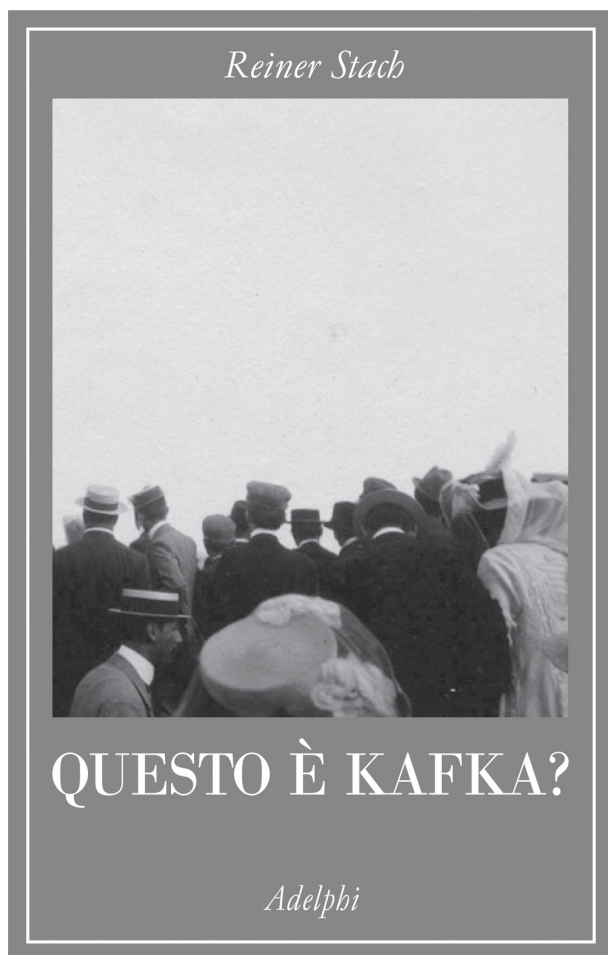
Di lì in poi le edizioni e riedizioni di opere kafkiane si sono susseguite con ritmo incalzante, e rarissime sono le case editrici che si sono sottratte alla tentazione di proporre nuove edizioni dei testi o materiali di approfondimento: il più interessante fra questi è la integrale – tre volumi per un totale di 2264 pagine, uscita con sorprendente sollecitudine – della grande e fondamentale biografia kafkiana di Reiner Stach (tradotta, di nuovo, da Mauro Nervi per il Saggiatore). E fra le pubblicazioni più interessanti, anche il carteggio fra Max Brod e Hans Joachim Schoeps – *Su Kafka e l'ebraismo* (a cura di Vito Punzi, Marietti 1820). Dunque, da una parte l'anniversario ha prodotto un significativo ampliamento dei volumi a vantaggio di una più approfondita conoscenza dell'opera e della vita di Kafka, dall'altra si sono dati meritevoli sforzi per rendere accessibili le varianti dei racconti e dei romanzi kafkiani – secondo l'edizione critica tedesca edita in Germania da Fischer a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso – e di proporre edizioni fornite di apparati di commento: due i volumi più recenti: gli *Aforismi di Zürau* apparsi con il titolo *La verità è indivisibile* (ottima traduzione di Giovanna Ianeselli e Roberto Venuti per Keller) e *Il processo* (traduzione di Marco Federici Solari per L'orma) che sono corredate da apparati critici realizzati da Reiner Stach. Da qui qualche interrogativo: nessun dubbio sul fatto

che Reiner Stach sia il massimo biografo kafkiano. Ma il suo confronto con gli *Aforismi di Zürau* (e anche con *Il processo*) rischia di ridursi a un'aneddotica non pertinente se, nella difficoltà, l'interprete ricorre a deduzioni ricavate dal contesto biografico. Si prenda ad esempio uno degli aforismi più importanti e più belli nella sua secchezza solo apparentemente paradossale: «Nella lotta fra te e il mondo asseconda il mondo». Dopo una generica premessa, Stach scrive: «Anche questo aforisma parla del mondo sensibile che da un punto di vista epistemologico è apparente e quindi di importanza minore». Già qui ci sarebbe da obiettare, ma la continuazione del commento supera i presupposti: «Ciò, tuttavia,

non vale affatto per il suo status etico, perché secondo Kafka non si può parlare di fuga dal mondo né tantomeno di disprezzo per il mondo. Al contrario, numerose affermazioni contenute nei diari e nelle lettere dimostrano che egli ammirava ogni persona che dava valore al bene in questo mondo, sia attraverso la beneficenza, sia attraverso una professione socialmente utile, sia attraverso la responsabilità di una famiglia». E qui si stenta letteralmente a riconoscere il nesso con l'aforisma, che non distingue affatto fra mondo spirituale e mondo sensibile, né affronta minimamente alcuna questione etica. La domanda a questo punto è la seguente: non sarebbe stato preferibile andare alla ricerca di un reale, nuovo commento? Sarebbe stato possibile sottolineare, in tal caso, che il verbo utilizzato da Kafka per «assecondare» è *sekundieren* che sta anche per «fare da secondo, fare da padrino» e che la parola per «lotta», *Kampf*, contiene l'idea di una contesa ovvero di un duello fra Io e mondo in cui l'Io deve rinunciare a sé stesso se vuole avvicinarsi alla conoscenza di ciò che altrimenti gli sfugge.

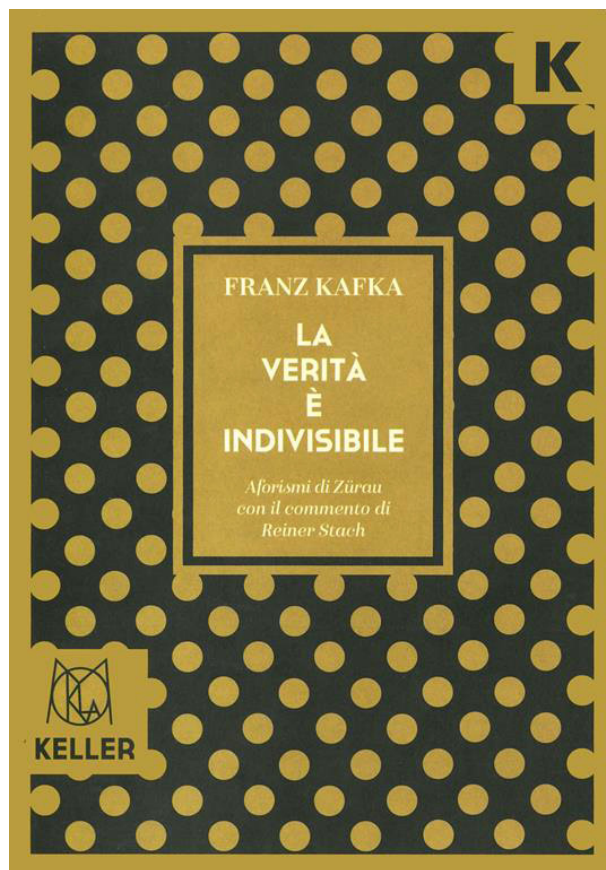
Ma, ancora più in generale: perché proporre in Italia commenti destinati a un pubblico tedesco, e perché non avventurarsi invece nella ricerca di qualcosa di originale, rinunciando alla scorciatoia editoriale di affidare alla cieca sulla notorietà di un autore per far tradurre materiali già esistenti?

Analogo il caso delle note apposte al testo di *Il processo*. Scegliendo un po' a caso fra i molti esempi possibili, consideriamo la nota che apre il commento al capitolo *L'amica di B.* Dunque, Josef K., dopo l'incontro notturno con la signorina Bürstner che aveva chiuso la prima giornata della sua vita da imputato, è ansioso di rivedere la sua vicina, ma non riuscendo a incontrarla decide di scriverle una lettera. Stach annota: «Dato che K. non ha più parlato con la signora Grubach dal giorno del suo arresto, non si capisce dove abbia reperito l'indirizzo dell'ufficio della signorina Bürstner. Presumibilmente si può intravedere qui l'origine autobiografica del passaggio, perché anche Kafka scrisse sia all'indirizzo privato sia a quello dell'ufficio di Felice Bauer». Ammesso



che il riferimento a Felice Bauer sia illuminante – e non lo è affatto – si può osservare, e non si è certo i primi a farlo, che *Il processo*, nel suo insieme, non è costruito in base a una logica consequenziale, ma semmai consecutiva. E le sue incognite non pongono l'esigenza né hanno bisogno di una spiegazione interna. La nota non fa altro se non semplicemente rimarcare la regola di funzionamento della narrazione kafkiana, che – a quanto pare, così dice la nota stessa: «non si capisce». Ragionando allo stesso modo: si capisce forse perché K. sia tratto in arresto? O perché pur arrestato possa continuare a lavorare? O perché al primo interrogatorio presentino tre suoi sottoposti? Tutto, in verità, ha una spiegazione nel romanzo, ma questa significazione non si rivela alla pretesa di applicare a ogni dettaglio un criterio di realistica verosimiglianza. Anzi.

Sebbene l'adozione di commenti già pronti sia patentemente frutto del cedimento al criterio di praticabilità menzionato all'inizio, Kafka non è precisamente l'autore adatto a esercitarsi in improvvisazioni. E viene da chiedersi anche se all'importazione di filologia invecchiata o meramente funzionale non fosse preferibile una maggiore cura delle traduzioni. Perché è capitato, sfogliando qualche edizione recente, di imbattersi in autentici orrori: sia chiaro, l'errore nella traduzione non solo non va demonizzato, ma è un fenomeno che meriterebbe uno studio funzionale a indagarne la casistica e il valore (perché l'errore può anche caratterizzare positivamente la prospettiva ermeneutica della traduzione). Ma è probabilmente un record mondiale quello di Mauro Nervi il quale nelle primissime righe del romanzo *Il disperso* ci informa che il protagonista, Karl Rossmann, era stato mandato in America dai suoi «genitori poveri» perché «aveva sedotto una domestica e avuto da lei un figlio»; e non perché – come avevamo sempre creduto – «una domestica l'aveva sedotto e aveva avuto un figlio da lui». Ora, se già non si capisce come dei genitori male in arnese potessero avere al loro servizio una domestica (e dovrebbe sorgere magari il sospetto nel traduttore che Kafka parli in realtà di «poveri

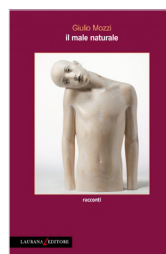


genitori» perché colpiti dalla disgrazia e dall'onta del proprio rampollo) viene da mettersi nei panni del lettore il quale potrebbe rimanere sconcertato nel trovare che Karl – poche pagine dopo – ricorda quella violenza come un atto da lui subito. E siccome «l'indignazione detta versi» (per dirla con Giovenale) viene da immaginare il medesimo lettore intento a chiedersi per tutto il romanzo come mai quello stupratore minorenni in Europa si sia trasformato in America nella vittima di chiunque. Chissà, forse perché lo era anche prima?

Tuttavia, la sunnominata riconoscibilità di Kafka come autore misterioso e indecifrabile, purtroppo non intaccata da tante nuove pubblicazioni, può salvare anche il traduttore più incauto o superficiale: il lettore penserà che se qualcosa non si capisce è perché, in fondo, si tratta di Kafka.

Esordio/confirmatio

a cura di Lavinia Bleve



Credo che *Il male naturale* sarà il mio ultimo libro di racconti o almeno che, d'ora in poi, lo scrivere sarà per me una cosa completamente diversa. Avevo un paio di cose da dire e mi sembra di averle dette e ripetute. Nei miei racconti racconto sempre circa la stessa storia: una persona perde una persona amata e per salvarsi da questa perdita decide di uscire dalla realtà. Che si tratti di impazzire, di iper-razionalizzare o di affidarsi a ciò che verrà dopo la morte, nella sostanza non cambia molto. Che la pazzia (o l'iper-razionalizzazione ecc.) sia raccontata, *messa in scena*, oppure brutalmente agita nel testo, suppongo ancora che non cambi molto.

Publicata da Mondadori nel 1998 e riproposta da Laurana nel 2011, la raccolta di racconti *Il male naturale* guarda alla quotidianità umana – quella dove il male si architetta e si subisce, la morte si impone quanto la condanna, e la redenzione si aspetta pur sapendo che non arriverà.

La scrittura di Giulio Mozzi respira nelle frasi brevi che stringono con i punti fermi il campo di osservazione, indirizzando l'attenzione del lettore su quello che non succede e che in questi racconti è sempre più importante di quello che invece accade.

In «Morte di Richesse» il servitore aspetta la morte del suo padrone accogliendo gli ospiti arrivati come per uno spettacolo – «Siete i benvenuti, signori. Speravo proprio che veniste. Ecco, entrate. Fate piano, per favore. Se volete togliervi i mantelli, prego. Un attimo, li porto di là. Ecco. Forse c'è qualcuno che non conoscete ma, chiedo scusa, preferisco non fare presentazioni. È meglio se non c'è rumore di sedie e di conversazione. Tutti siete qui per la stessa ragione, mi pare che questo basti. Ecco, da questa parte. Richesse è nella sua stanza ma non posso farvi entrare adesso, ci sono i medici. Credo che non staranno dentro a lungo. Hanno finito il loro lavoro e non servono più»; l'attesa diventa pretesto di rievocazione di ricordi e di riflessione sulla vita – «Sapete, una volta mi disse che gli piacevano i tentativi inutili. Diceva che i tentativi inutili sono quelli che rivelano il nostro limite e ci danno il senso della nostra umanità», «Tutta la vita,

in fondo, è un tentativo inutile» «di diventare immortali»; «Siamo tutti inutili, inefficaci, vorrei dire ridicoli. Oh, voi siete qui perché gli volete bene. Non è ridicolo volere bene, non volevo dire questo. Grazie. È ridicolo questo, che quest'uomo sta morendo e noi siamo bravi, noi ci comportiamo bene, noi chiamiamo i medici, noi prepariamo tè e pane, noi, chiedo scusa, ci riscaldiamo e ci asciughiamo le scarpe» – e il lettore si dimentica dell'arrivo della fine, che non è meno veloce perché atteso e preparato dall'autore nelle pagine precedenti:

Ecco, hanno aperto. Andiamo. Vi chiedo perdono, signori, lasciamo uscire i medici. Ecco. Fate piano, vi prego. Uno alla volta, così. Ecco, signori, lo potete vedere. Ecco Richesse. Ecco, muore.

Il sentimento del ridicolo davanti alla morte e al tentativo di immortalità ritorna in «Splatter (breve)» – «La morte mi ripugna e credo che non esista una sofferenza più forte del sentirla avvicinare. Non so che cosa venga dopo la morte. Non so se ha senso dire: *venga dopo la morte*. La morte è: *finire*» – e in «Coro», dove a Mariele Ventre viene dedicato postumo un ospedale in Congo – qui la scrittura di Mozzi respinge i punti fermi, e le tante virgole allungano le frasi e avvicinano il lettore all'eternità che raccontano:

e io ho pensato che è strano che il nome di Mariele Ventre rimanga legato a un ospedale che sorgerà in un luogo dove nessuno mai avrà sentita nominare Mariele Ventre, immagino, e probabilmente questo nome resterà a questo ospedale per un lungo tempo e altrettanto probabilmente il nome di Mariele Ventre sarà dimenticato qui da noi molto prima che quell'ospedale cambi nome: così mi sembra una cosa strana, che Mariele Ventre sarà ricordata in un luogo dove non ci sarà nessuno che la possa ricordare, questa mi sembra una stranissima forma di immortalità, se la si può chiamare immortalità, ma forse è meglio dire che è una stranissima forma di sopravvivenza o di esistenza successiva alla morte o di permanenza, ecco forse permanenza va bene, di permanenza successiva alla morte.

Ognuno dei racconti gioca con la ripetizione di parole e di nomi e l'autore riesce a dare fluidità a quello che racconta, creando una cantilena leggera che il lettore segue, affascinato da Giulio che entra ed esce dalle pagine – in «Un male personale» «Lucia oggi è semplicemente una mancanza e Giulio desidera tutte le ragazze che assomigliano a Lucia. Le ragazze che assomigliano a Lucia sono tante e Giulio le desidera tutte. L'intensità del suo desiderio è tale che nessuna di queste ragazze può fare a meno di accorgersene. Alcune si turbano. Alcune ci scherzano. Altre, inevitabilmente, rispondono al desiderio di Giulio» –, da Mario che in «Bianca» sa come comportarsi con rettitudine e liberarsi dalla sua ossessione eppure non agisce – «Il telefono suona quasi immediatamente. Mario lo sapeva, Mario sa quello che sta per succedere, Mario sa che quello che sta per succedere si ripeterà molte altre volte, Mario sa che quello che sta per succedere gli farà male, Mario sa che quello che sta per succedere potrebbe non succedere, Mario sa che perché non succeda basterebbe non rispondere al telefono, Mario sa che basterebbe allontanare la mano che per istinto si è già mossa, rifugiarsi in cucina, lasciare che gli squilli finiscano, lasciar morire Bianca»; dalla mancanza di punteggiatura in due dei tre racconti in versi.

Si sovrappongono i protagonisti, che diventano tali anche se solo nominati nei racconti – e i corpi, centrali in questa raccolta: in «Vite» Ruota «sente la sua carne che si unisce ad altra carne, ed è carne femminile a volte, altre volte è carne maschile: Ruota sente, dentro di sé, i suoi stessi visceri trasformarsi;

sente il desiderio di essere penetrata da un'altra carne cambiarsi nel desiderio di penetrare un'altra carne, sente lo sforzo quasi doloroso dell'erezione e lo svuotamento sussultante del coito; e poi, di nuovo, sente la carne maschile dentro di lei, il seme che si pande nella cavità Poi Ruota non sente più nessuna carne e poi di nuovo si sente carne; poi più nulla; poi di nuovo carne»; in «Amore» un uomo e un bambino si toccano – questo ha in mano una pistola giocattolo che conferisce violenza alla scena più dell'atto sessuale e «Il bambino disse: “Se ti muovi ti uccido”. Abbassò la mano destra e scopri il glande dell'uomo. Cominciò a pizzicarlo con il pollice e l'indice. L'uomo chiuse gli occhi»; in «Un male personale» il corpo invece chiede solitudine per trovare salvezza:

È così bello fare l'amore, pensa Giulio. Sarebbe bello se io potessi fare l'amore senza avere pensieri. Sarebbe bello se io sapessi amare una persona e fare sempre l'amore con lei. Oppure sarebbe bello se io non amassi nessuna persona e se facessi l'amore con tutte le persone con le quali è così piacevole fare l'amore. Oppure sarebbe bello se all'improvviso tutto questo sparisse e io fossi di nuovo completamente solo, allontanato da tutte le persone, messo in salvo.

I corpi raccontati da Mozzi chiedono punizione per avvicinarsi alla redenzione: in «Super nivem» «ho bisogno di essere punito, fisicamente, corporalmente, ho bisogno di una punizione che abbia un inizio e una fine e al termine ella quale io possa dire: *ecco, sono stato punito; ora sono più bianco della neve*», per poi ammettere «Se una persona mi perdonerà, io sarò salvo; ma nessuno mi perdonerà, perché io sono il perdonatore. Io, l'autore del libro, sono destinato a perdermi» e ribadirlo in «Finale», quando irrompe la sola conclusione ammissibile:

Da quando ho accettata la condizione di essere nel male, ho deciso che per me la redenzione è: sapere a che cosa ho rinunciato. Ho rinunciato al bene, ho deciso di accettare il male come fatto naturale. Non credo che un perdono potrà salvarmi, né credo che potranno salvarmi una terapia o il pensiero razionale o tanto meno la letteratura.

C'è un male attivo in me, produttivo: non un male sedimentato, non una pietra interiore, ma un male che agisce, vivifica, mi fa alzare la mattina e mi manda in giro per il mondo.

Alla fine della lettura il lettore riflette sulla breve vita di ogni libro: prima che il gallo canti tre volte qualcuno annuncerà settanta esordi di prossima uscita e quattrocento libri di imminente pubblicazione; molti passeranno volutamente inosservati, alcuni finiranno sponsorizzati da solerti librai che già hanno stretto patti di sangue e denari, altri saranno atti dovuti a causa di premi che hanno inspiegabilmente vinto, qualcuno finirà recensito su riviste più e meno oggettive in fatto di lettura – tutti passeranno veloci.

C'è invece una lista di cui non si parla mai ed è quella dei libri che non si trovano più in vendita in libreria e nemmeno sul sito della casa editrice che li ha scelti; a questo elenco il lettore arriva per vie contorte quanto le ferrovie del Messico: forse ha letto un esordio splendente e vuole leggere anche i vecchi testi di chi lo ha curato, forse una sera a Carpi un lettore bravo ha nominato un libro a un concorso di racconti e il lettore meno bravo si è incuriosito e ha iniziato a cercarlo perché voleva leggerlo – diventa obbligatorio ragionare sulla quantità di pubblicazioni a danno della qualità di scrittura e, quando non la troviamo in libreria nella sezione novità, pretendere a gran voce la ripubblicazione di ogni libro introvabile.

Io l'ho sempre detto, che la letteratura non vale niente, ma naturalmente l'ho sempre detto per facciata, intendendo dire l'esatto contrario: la letteratura non vale niente, intendo dire, *in quanto letteratura*, in quanto arte, in quanto oggetto di commercio da parte dell'industria editoriale, e così via; la letteratura vale come cosa umana, intendo dire, il raccontare storie vale per la sua capacità di redimere le persone e le cose, di raccattare ciò che è stato buttato sul margine della strada, di trasformare in testata d'angolo la persona più miserabile. Purtroppo, ho constatato, la letteratura non serve a salvare *me*. Io forse posso salvare un'altra persona ma non posso fare nulla per me. Ciascuno di noi può essere salvato, ma nessuno può salvarsi da sé. La letteratura non è un cattivo mezzo di salvazione: anche la persona divina ha scritto un libro, la fede nella quale sono stato allevato è la fede in una storia passata, presente e futura: e la storia non esiste se non viene raccontata.

Giulio Mozzi, *Il male naturale*, Laurana

ALTRI PARERI

«*Il male naturale* di Giulio Mozzi è la letteratura tutta.»

Giuseppe Genna

«Mozzi ci consegna la scena d'orrore più estrema mai scritta, a memoria di molti, in un testo letterario. Siamo dalle parti dei cosiddetti *romans-charogne* del gotico infernale di fine Settecento, quello caro a Mario Praz. Un vero pugno nello stomaco.»

Piero Melati, «la Repubblica»

«Il male naturale è uno straordinario libro di racconti, che riflettono (su) il male naturale della vita. Racconti teologici, quasi, che stanno nel solco della secolare riflessione agostiniana sul male "consustanziale" all'umano e sul peccato originale.»

Marco Rovelli, «Nazione Indiana»



La memoria è un inciampo, come vorrebbero le pietre in metallo posate davanti alle case dove vissero le vittime della Shoah: un ostacolo in cui cadì e ricadì nel corso della vita, un vecchio argento di famiglia da lucidare strofinandolo di buona lena con un panno imbevuto di Sidol, un argento tanto vecchio che si è ossidato a lasciarlo lì, senza cura alcuna. La memoria richiede un'attenzione costante e i ricordi richiedono rispetto. La memoria prende tempo mentre indietro nel tempo ti porta. La memoria è una corda che si logora, ma non si spezza. La memoria ti rammenta che appartieni a una storia, che tu stesso non sei che il mucchio di storie che ti hanno raccontato e a cui hai voluto credere e che finiscono con l'essere ciò che possiedi. Di lucidare i ricordi e nessuno con cui confrontarli: io ne ho fatto una passione malinconica e mi accorgo che mi piace perfino, anche se fa bene e male insieme, starmene solo abbracciato alla memoria mia.

In *Inventario della nostalgia* Giorgio Gizzi ricostruisce la storia di una famiglia riempiendo i fraintendimenti e i vuoti causati dalla mancanza di confronto tra chi ne ha fatto parte; la voce narrante in prima persona risale il passato privato e quello pubblico dell'Italia degli anni Settanta e Ottanta e si protegge dall'eccesso di emotività con una scrittura adulta capace di rendere solidamente oggettivo quello che racconta e il titolo dell'esordio avvisa già il lettore sul senso pratico di chi narra, che lo ribadisce più volte – «Mia madre è morta da tempo e mio padre non ne ha molto per leggermi, anziano com'è, prigioniero dei suoi ricordi e di ciò che non gli piace rammentare: nessuno fa più manutenzione in quelle vecchie vicende e credo sia per questo che mi sono deciso a scriverne, dopo che per decenni lui e io non abbiamo saputo nulla l'uno dell'altro, e quando ci siamo rivisti il non detto era così tanto che non si sapeva da dove cominciare per affrontarlo. Ed è allora che mi son detto, se non lo fa lui, lo faccio io: il libro serve a questo, se mai potrebbe servire a qualcosa» – rivolgendosi anche direttamente a quel genitore che lo ha abbandonato: «Ecco, ora che te l'ho scritto, mi basta così. Perché questa non è una storia di rancore e la scrittura non è un regolamento di conti. È stato bello viverlo come l'ho vissuto quel tempo, anche facendo la tara a un padre durato meno di un decennio come sei stato tu e a una madre perduta presto».

Bambino nato in una clinica privata romana – «a tenermi in braccio per prima, come ricordava mia madre, fu un'infermiera di colore, che era una cosa bizzarra per i tempi in una città dove la pelle nera non si vedeva, malgrado avessimo avuto il nostro passato coloniale» – per inseguire «un'aspirazione a farmi crescere con un'apertura diversa, più ampia, che andasse oltre i confini di una città che si stava espandendo a dismisura, senza un piano, senza una programmazione, euforica e popolana insieme»; figlio «di quelle due persone lì, inadatte entrambe, in modi diversi, a esser genitori», figlie a loro volta «di quel loro tempo che il revival racconta semplice, e insieme incapaci di comprenderlo appieno»: il protagonista racconta una generazione che cambia – «i miei quattro nonni ci credevano sul serio che i loro figli, che pur l'avevano conosciuta da bambini, non avrebbero mai più visto una guerra. La pace era l'unico punto fermo in una nazione divisa nelle disparità di un'Europa frammentata, separata in due blocchi. E uomini politici come De Gasperi e Togliatti, Moro e Fanfani, Malagodi e Berlinguer, Nenni e Pajetta, per quanto le loro posizioni fossero diverse, di quella pace avevano fatto un dogma» – nella quale «Le donne protagoniste vedevano i loro ruoli amplificati e glorificati dalla televisione e dalle riviste, ma i loro compagni, quando si giravano, non le riconoscevano. Volevano godere del benessere derivante anche dal lavoro delle loro mogli, ma non erano disposti ad accettare rinunce di attenzioni, la comodità delle cene pronte e delle camicie stirate: mio padre, in questo, fu il principe degli smarriti». Gizzi riesce a non cadere nella facile trappola della storia smielata del figlio che patisce un padre che «se ne va di casa e ci lascia in quel '74» – «Eri andato via. Senza una spiegazione. Senza pensare a noi che restavamo. All'affitto, ai soldi per la spesa, la scuola e i vestiti, le bollette della luce e del gas. Forse una donna, probabilmente una donna» – e una madre incapace di reagire alle circostanze – «non aveva mai vissuto in una casa che non fosse la propria e non aveva mai dovuto pagare un affitto per poter esercitare il diritto di abitare: sentiva di non essere padrona neppure di appendere un quadro alla parete. Fu un trauma per lei che era abituata a palazzine nelle quali gli altri condomini le si rivolgevano con ossequio perché era la figlia del padrone. Che si fosse riusciti ad andare a stare nella casa di proprietà di un ente pubblico e non di un privato rese appena più sopportabile quella che rappresentò per lei sempre una macchia» – in questa manutenzione dei ricordi dove «gli oggetti hanno una loro pazienza: aspettano di essere sì riposti, ma poi di essere ripresi e perfino richiamati in servizio»: il primo paio di jeans acquistati con gli amici – «Era difficile orientarsi: se cadevano troppo asciutti sulla gamba saremmo stati scambiati per ragazzi di destra; se i jeans fossero stati troppo larghi avremmo goduto dell'antiestetico

effetto del “tozzo e compagno”, come sentivamo dire», «era il modello che faceva la differenza: a seconda di come lo portavi rischiavi di prenderti sulla testa una chiave inglese da un compagno o una sprangata da un fascista»; i libri letti e amati – «Conservo come una reliquia quella copia di *Il compagno* di Cesare Pavese, fessurata intorno a pagina ottanta, riletta in un’estate umbra di adolescente ribellione», «A casa l’ho aperta dopo tanti anni, quella copia sgualcitissima. Vorrei dirvi che ci ho trovato dentro la lettera di un amico che non c’è più, un fiore lasciato a seccare, la cartina di un fico girotto che è il dolce disgustosamente pieno di zuccheri che fanno ad Amelia, riempito di cioccolato e spezie. E invece no, c’erano solo un mucchio di ricordi tra cui quell’estate lì, quella di Claudia, non lontano da Terracina»; i 45 giri di Battisti e De André ascoltati da «un Gelosino arancione che cominciava e suonare canzoni che non erano quelle che ascoltavano i miei, quasi venissero da un altro mondo»; «l’ovetto sbattuto di nonna Dina», «arricchito da qualcosa di diverso ogni volta: un goccio di caffè, scaglie di cioccolato fondente, ma fu solo quando ci mise del Marsala che la sua ricetta di dolce povero e antico raggiunse al mio palato la perfezione e il suo divenne l’archetipo di tutto lo zabaione cercato, voluto e assaggiato poi»; il lampadario che apre la storia e la socchiude.

L’esordio ha forza negli spazi chiusi del passato che insegue: le latterie, «quei locali che avevano unito alla normale attività di vendita di latte – e semmai delle fette biscottate e degli Osvego rigorosamente della Gentilini con il treno fatto con i biscotti stampato sulla confezione che fa ciuf ciuf – qualche tavolino adatto a ospitare la generazione dei nati negli anni ’50 e ’60, un paio di quotidiani sempre aperti sul banco frigo dei gelati Algida o Sammontana»; le trattorie, «Di quartiere le chiamavano. Facevano i loro piatti, onesti, i soli che sapevano cucinare: la carbonara rigorosamente con i rigatoni perché il guanciale croccante finisca per nascondersi dentro e crei un boccone perfetto, l’amatriciana, la carne alla pizzaiola, le salsicce a punta di coltello alla brace che prendevano da un macellaio di Rieti. Era quello il loro menù, da sempre: scritto con una penna bic su un foglio A4 che passava di mano in mano. Nessuno spazio per la sperimentazione». Il lettore invece si annoia quando Gizzi rincorre la vecchia Roma nel tentativo di sbiadirla e invece la rende sempre più opaca: «era una città che non si dava, era semplicemente lì, inafferrabile ed enorme. Non si rivelava, se non a poco a poco e solo quando non te ne accorgevi», «Roma aveva la sua toponomastica truce, impossibile, su cui ironizzavamo insieme noi, un padre e un figlio che si beffavano di via della Marranella, dell’Acqua Bullicante, della Macchia Saponara, dei Cessati Spiriti, dell’Infernetto e di Casal Bruciato», «Si dice che a godersi la vita di strada di Roma si faccia meglio che andare a teatro; se è vero, la quinta naturale di edera su via Panisperna è il sipario che s’apre e si chiude, ora come allora, sulle scene del rione Monti».

Quasi alla fine della lettura il lettore ha davanti cinque epiloghi «perché sono tante le storie che una fine unica per loro non c’è» – Gizzi sfoggia per l’ultima volta quell’educata presunzione vestita di umiltà che solo un bravo lettore può indossare e che accompagna tutto l’esordio: «E non è tanto la storia mia che m’interessava raccontare, ma ricordarla per continuare a pormi domande e a farmi venire dubbi sul mondo, finché ce n’è, finché si può» – e li legge mentre osserva il protagonista aprire la scatola conservata dalla madre in fondo a un armadio e la valigia che il padre gli ha chiesto di custodire senza mai reclamarla: l’inventario dell’assenza è stato stilato e il rancore affievolito; resta la certezza che la nostalgia delle parole dette è sempre meno pericolosa del rimpianto di quelle non pronunciate e i ricordi possono alleggerire la prima ma non sanno ancora come armarsi contro il secondo.

Che se mi chiedeste, all’improvviso, cos’è che m’è mancato poi veramente, io non vi risponderai “la tranquillità economica”, quel minimo di sicurezza che i soldi pur danno, e neppure un affetto certo,

ma la possibilità di un confronto. Non possediamo neppure la nostra stessa vita perché ognuno la ricorda come vuole, corrodendola e corrompendola con i suoi ricordi, ma con il confronto dei ricordi degli altri, di quel che si è vissuto, forse è possibile non svirgolare eccessivamente, evitare le buche più dure, rappezzare i lacerti, approssimarsi al vero e fargli una manutenzione che abbia un senso.

Giorgio Gizzi, *Inventario della nostalgia*, Atlantide

ALTRI PARERI

«Memoir privato e pubblico (l'autore oltre a raccontare la sua storia, racconta quella degli anni Settanta e Ottanta in cui è stato ragazzo), *Inventario della nostalgia* si propone di “rovistare e fare manutenzione tra i ricordi”: ricostruisce una trama di affetti, incontri, delusioni, scoperte, tradimenti da una prospettiva ormai pacificata.»

Rai cultura

«Gizzi decide di affrontare una narrazione che ha a che vedere con quello che potremmo definire uno dei dispositivi principali del meccanismo del racconto, ovvero la memoria.»

Fahrenheit, Rai Radio 3

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Un impiegato misogino e avaro che brancola in una solitudine rancorosa dopo essere stato mollato dalla sua adorabile quasi sposa («Quando ormai era tardi»), una scrittrice-in-residenza che dubita della propria adeguatezza a occupare lo spazio di Heinrich Böll in seguito a un dialogo con un arrogante professore di letteratura tedesca («Una morte lenta e dolorosa»), una donna borghese felicemente moglie e madre che imbratta la sua esistenza coscienziosa concedendosi un'avventura sessuale con un rude sconosciuto che sul comodino tiene la cartuccia di una pistola («Antartide»): Claire Keegan, con la consueta purezza ma con una inedita luce fredda, ci fa provare tutta la pena del dissidio interiore di questi uomini e queste donne artefici o vittime di malvagità e ci mostra l'istante in cui l'umiliazione sfocia in sdegno o disprezzo o angoscia e, a sorpresa, in un ammaliante dolore.

Claire Keegan

Quando ormai era tardi

Einaudi Stile Libero

traduzione di Monica Pareschi



Incontrare Francesca Alinovi, genio e visione artistica, non un delitto di cronaca. «Ognuno, oggi, ha l'arte sua, e ognuno ha l'arte che merita. Liberi da tendenze e da stili, da imposizioni dogmatiche e da schiavitù tecniche, gli artisti, oggi, fanno ciò che vogliono e, vorrei aggiungere, possono fare tutto. Così dopo l'arte universale [...] è giunta ora la volta dell'arte [...] che ciascuno liberamente produce o si sceglie (non c'è differenza sostanziale tra il fare e lo scegliere).» «Oggi quando tutto sembra possibile, bisogna volere l'impossibile. Inoltre, dal momento che tutto sembra così facile, bisogna esigere l'arte difficile. [...] Esigo elettroshocks e climax di lavori irritanti o sublimi.» «Sono finiti i tempi dell'arte dell'obbligo (leggi: dell'ossequio allo stile superiore e universale). [...] Oggi [...] l'artista si lascia imprimere per poter lasciare impressa a sua volta l'impronta indelebile di sé su tutto ciò che tocca e su tutto ciò che sceglie e vuole.»

Giulia Cavaliere

(su Francesca Alinovi)

Quel che piace a me

Electa

