

retabloid

giugno 2024



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
giugno 2024

«Un giardino contiene segreti, lo sappiamo tutti,
elementi sepolti che possono crescere in modo
insolito o germogliare in luoghi inaspettati.»

Olivia Laing

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

La foto di copertina è di Oblique.

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

Il racconto

Michele Arezzo, *Buba*

7

Gli articoli

Vai coi pregiudizi

Fabiana Giacomotti, «Il Foglio», 1°-2 giugno 2024

11

Canetti e Kafka, metamorfosi del potere

Luca Crescenzi, «Alias», 2 giugno 2024

14

Kafka e l'amicizia con Max Brod, un enigma del cuore fatto di fantasmi e parole

Roberta Ascarelli, «Alias», 2 giugno 2024

17

Il testamento innominabile di Calasso

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 3 giugno 2024

18

L'aspirazione del racconto non è il romanzo, è la poesia

Luca Ricci, «tuttolibri», 8 giugno 2024

20

Coventry, dove il peggio è accaduto

Sara Sullam, «Domenica», 9 giugno 2024

23

Eileen O'Shaughnessy, la donna che suggerì «1984» a Orwell

Monica Zornetta, «Domani», 10 giugno 2024

25

«La fine del mondo secondo me.»

Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 12 giugno 2024

28

Eimear McBride, una stanza d'albergo tutta per sé

Roberto Festa, «il venerdì», 14 giugno 2024

30

# <i>Rachel Cusk, la lingua, arma prediletta; ma l'altro può spezzarla</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 16 giugno 2024	32
# <i>Daniel Mendelsohn, scrivo dunque critico</i>	
Gabriele Sassone, «Rivista Studio», 19 giugno 2024	35
# <i>Ferocia e timidezza, come si diventa Altan</i>	
Beppe Cottafavi, «Domani», 21 giugno 2024	38
# <i>Pro e contro Elsa Morante nell'infuocata estate del 1974</i>	
Renzo Paris, «il venerdì», 21 giugno 2024	41
# <i>Calasso, autoesegesi di undici libri</i>	
Emanuele Trevi, «La Lettura», 23 giugno 2024	43
# <i>Ode a Jim l'Everyman che volle farsi Lord</i>	
Michele Mari, «Robinson», 23 giugno 2024	45
# <i>La formidabile arma letteraria dell'antiretorica</i>	
Maurizio Crosetti, «Robinson», 23 giugno 2024	48
# <i>Un giardino ci cambia la vita. I nostri paradisi perduti e riconquistati</i>	
Anna Maniscalco, «Domani», 25 giugno 2024	50
# <i>Perché di Simenon non ci si stanca mai</i>	
Ena Marchi, «il venerdì», 28 giugno 2024	53
# <i>Alba de Céspedes, quella relazione per scoprire il mondo</i>	
Laura Fortini, «il manifesto», 28 giugno 2024	55
# <i>Il book club delle ragazze</i>	
Simona Siri, «Il Foglio Review», 29 giugno 2024	58

# <i>William Gaddis, Mr Difficult dà inizio al postmoderno</i> Tommaso Pincio, «Alias», 30 giugno 2024	62
# <i>Le pagelle di Pontiggia</i> Cristina Taglietti, «La Lettura», 30 giugno 2024	64
Lo sfuggito # <i>Want to Write Better Fiction? Become a Translator</i> K.E. Semmel, «The Millions», 22 maggio 2024	67
Esordiaro/confermaro a cura di Lavinia Bleve	71
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	77

Michele Arezzo

Buba

Nella piazza c'erano diciannove bandiere, fra alberghi, municipio e un consorziato. Il vento del nord le tendeva, puntandole verso il mare. Ogni tanto le afflosciava per pochi secondi, ma poi tornava a gonfiarle. Finché non ha smesso, di colpo. Fermi gli alberi, le foglie. Le cravatte. Le gonne. Le scoregge. La monnezza. Ferme le tonache di tre sorelle in fila indiana. I palloncini della Cgl. I capelli e i cappelli. Le pozzanghere. Le nuvole. E la cartuzza di una Rossana che da sei giorni non faceva che rotolare e venire giù per le vie del centro e invece, di colpo, non più.

Nel mare d'Irlanda (lì dove il mare è mare, e non solo lingue d'acqua che muoiono su una baia) una piccola barca a vela – che si chiamava Palamede e veniva da Liverpool –, quel primo giugno, era in navigazione da tre giorni quando il suo capitano – che si chiamava Buba e veniva da Taranto – si è svegliato e, sgranchendosi a prua, mezzo nudo, ha sentito un pizzicore metallico alla gola. Ha cercato di non pensarci, ma non era possibile. Così, a piccoli sorsi, ha mandato giù un po' di latte caldo e poi si è massaggiato il pomo d'Adamo con le dita.

È andato avanti per un po', mentre il pizzicore diventava una specie di risucchio, una compressione a vuoto sullo sterno, sulle spalle, sulle caviglie, senza venirne a capo.

Mentre tornava in cabina, come per un riflesso animale, Buba si è accorto del silenzio.

Taceva tutto.

E a ben guardare il mare sembrava una bolla di vuoto.

Allora Buba ha sputato in acqua, ma non gli è riuscito bene. Lo ha rifatto, una due tre volte, e poi è rimasto a guardare sotto.

«Non si muove,» ha pensato «lo sputo non si muove».

Così Buba ha scoperto che il vento non c'era più, e neppure le correnti.

Le canotte stese ad asciugare, le foglioline di basilico, i fazzoletti sopra al tavolino, le vele ammainate e ogni altra cosa – tutto – tutto era fermo. Anche se fermo sembrava insufficiente per quella fissità.

Buba stava a prua, cercando di capire.

Guardava l'acqua e aveva paura.

«Vai a dormire» si è detto. Come gli aveva insegnato suo padre: «Quando sei agitato, addormentati».

La mattina, ha guardato il cielo e ha pensato che quello non fosse più un cielo per gli uomini. Nulla di vivente e nessuno di morto.

Buba pensava spesso a suo padre. A volte con intenzione.

«Un poco di benzina te la devi portare sempre.»

«E così che gusto c'è?»

«Se te lo devo spiegare, allora non ci puoi andare per mare.»

Ecco, pensava Buba, davanti a quel cielo di cenere e nebbie, a quell'aria viscosa, a quella lastra di mare che adesso si andava appannando – e lui, biglia in attesa, mollica di carne posticcia, disintonia, ritardo in quella liturgia di nulla più nulla che si fosse mai vista –, ecco, pensava, papà, e poi più niente.

Ogni tanto cercava di capire quanti giorni fossero passati, ma non c'era verso. Quando era sveglio, se non beveva l'ennesima bottiglia di cerasuolo, s'allungava dalla scaletta di poppa, infilava una mano in acqua e poi rimaneva a guardarla gocciolare, ancora e ancora. Il sole poi in certi momenti faceva tutto così bianco che a Buba si sbavava la vista e gli prendevano le vertigini.

Una notte Buba ha sentito uno scoppio deflagrare in mare.

È uscito da sottocoperta, ha guardato a poppa e a prua, ma non ha visto niente. Così si è arrampicato sull'albero ed è rimasto a guardare finché le braccia gli hanno retto. Quando poi si è detto di tornare giù, è arrivato un altro scoppio. E dopo pochissimo, un altro ancora. E poi un quarto, un quinto e un sesto tutti insieme.

Cadevano massi dal cielo.

Buba ha sorriso. Non era sicuro che ci fosse da sorridere, ma gli veniva naturale. Sebbene non vedesse un accidente, appena c'era uno scoppio, si voltava cercando di indovinarne il punto e poi stava lì a gustarsene il rumore.

I massi non hanno più smesso di cadere.

E a Buba è parso così bello che ha sentito il bisogno di masturbarsi. Debole com'era non c'è riuscito, ma il solo impulso gli ha fatto bene.

Insieme agli scoppi, poi, sono arrivati altri rumori. Salivano dal mare. Ed erano così strani e belli che Buba è riuscito a venire.

Poi si è gettato in acqua.

Ha cercato di nuotare, ma le gambe erano dure.

Così ha preso a fare il morto, le braccia abbandonate lungo i fianchi, le ginocchia a squadra, gli occhi aperti.

Nulla di vivente e nessuno di morto.

È rimasto immobile fino a sera.

Poi ha pisciato e ha fatto per tornare sulla barca. Ha cercato la scaletta per risalire, ma non c'era. Si era scordato di abbassarla. Allora, convinto di piangere, ha invece attaccato a ridere.

L'aria sapeva ormai di benzina, di uova, di interiora di pollo, dell'acqua dei fiori quando è marcita, di vecchie coperte chiuse nei comò, di rane, e per qualche misteriosa ragione di ciclamino. L'acqua era anche peggio. Ma lui, che pure ci stava dentro, non la sentiva più.

Intorno a lui sono riemerse enormi e minuscole carcasse di pesci che Buba non aveva mai visto. Alcune parevano calamari trasparenti; altre sembravano cavalli con la testa di scorpioni; altre ancora somigliavano a dei piccoli cipressi, avevano delle pinne che un po' erano zampe e un po' erano piedi; e poi ce n'erano due che parevano neonati blu: avevano le squame e la coda, ma la faccia da bimbi. Buba avrebbe voluto guardarli meglio, ma non c'è riuscito.

Quando è morto, era notte.

Dal fondo una balena lo ha visto ed è riemersa. Se lo è caricato sulla testa, e lo ha posato sulla barca. Poi è tornata giù e ha emesso il suo clic. Le hanno fatto eco altre balene, cantando in quel loro modo sinistro e misterioso.

Dopo è apparsa la luna.

Michele Arezzo (Ragusa, 1984) campa scrivendo, sponda teatro, da dieci anni. Gira per palchi (dal Papini di Pieve Santo Stefano al Regio di Parma) raccontando letteratura. Produce due podcast: *Piramidi* e *Sonnambuli*.

Fabiana Giacomotti

Vai coi pregiudizi

«Il Foglio», 1°-2 giugno 2024

No al woke, ma è anche vero che non ha più senso oggi leggere certi libri. Il caso di *Trilby*, concentrato di stereotipi su donne e ebrei

Il bello dei fenomeni di costume è che hanno una durata temporale limitata al momento storico in cui si producono. Esaurito quel momento, cambiano di significato, oppure cadono in disgrazia e vengono dimenticati. In genere, ciò non accade senza una ragione. Per questo, se doveste chiedere oggi a un tizio in mezzo alla strada a che cosa corrisponda il sostantivo, ma anche il suono, di *trilby*, vi risponderebbe un cappello, volendo anche bruttino: ha una forma conica tronca, la falda corta abbassata davanti e rialzata dietro; è tornato di gran moda qualche anno e davvero non se ne comprendono le ragioni, visto che dona a tutti l'aspetto del frescone (nei Cinquanta era il cappello di monsieur Hulot, non c'è bisogno di aggiungere altro).

Gli inglesi lo definiscono un «fedora da gentleman», e il fatto singolare è che entrambi, fedora e trilby, devono il proprio nome al costume dell'adattamento teatrale di un testo di grande successo della fine dell'Ottocento: Fedora da un dramma scritto da Victorien Sardou per Sarah Bernhardt, all'epoca già entrata nella fase queer del proprio abbigliamento, che in genere disegnava con l'aiuto di qualche grande sarto dell'epoca, spesso Charles Frederick Worth; Trilby dal nome della protagonista, e dal titolo, del primo best seller davvero popolare della storia. Lo scrisse George du Maurier, nonno di

Daphne, futura autrice di *Rebecca* e di *Mia cugina Rachele*, che in gioventù era stato pittore di belle speranze e denari scarsi a Parigi e in età più matura, anche a causa della perdita della vista dall'occhio sinistro, autore di vignette satiriche e di costume per il «Punch». Alla scrittura arrivò in età ancora più avanzata e salute malferma, andando come ovvio a pescare nei gagliardi ricordi di gioventù: se un'intera generazione venne sedotta dal mito della bohème non è solo per i racconti di Henri Murger a cui si ispirò Giacomo Puccini, ma per questo romanzo che, due anni prima della messinscena dell'opera, vendette duecentomila copie solo negli Stati Uniti, un'enormità in un paese largamente analfabeta e privo anche dei soldi per cambiare la camicia, dando vita a una vera «trilbymania». Il cappello ne è l'ultimo vestigio, insieme con una rilevante quantità di stereotipi razzisti su ebrei, minoranze e, va da sé, donne, che, uniti alla qualità non indimenticabile della scrittura, rendono *Trilby* il perfetto esempio di romanzo popolare vittoriano che non ha più senso leggere oggi, a meno di voler verificare come nasca e si formi il pregiudizio sociale ed etnico.

È uno dei testi che codifica l'implacabile impossibilità della redenzione per una donna povera e «caduta», come si diceva allora, ma è in particolare il romanzo che dà vita a Svengali, l'ebreo ashkenazita

malefico, sporco, astuto e manipolatore, come ovvio provvisto di lombrosiano naso adunco, di cui esiste tuttora traccia perfino nel gergo legale americano: una «svengali» è l'azione di chi, trovandosi in una posizione di superiorità, controlla persone subordinate con intenti maligni. Il suo autore lo raffigura nel libro come un ragno peloso. In Italia, incredibilmente ma anche per fortuna, nessuno aveva sentito il bisogno di tradurre questo testo dal 1894 della prima pubblicazione fino a un mese fa, quando la Gallucci editore, fondata dell'ex collega Carlo dell'«Espresso», l'ha distribuito nella traduzione di Pierdomenico Baccalario, autore di libri per l'infanzia di grande successo anche sotto lo pseudonimo di Ulysses Moore, tanto che la maggior parte delle librerie, gestite in genere da non lettori come la stragrande maggioranza dei suoi clienti, ha piazzato questo concentrato di mistificazioni fra gli album con i paperotti e i maialetti dalle codine attorcigliate. Quando ne ho chiesta una copia alla libreria dell'Auditorium di Roma mentre aspettavo Semyon Bychkov dirigesse da par suo l'Ottava Sinfonia di Anton Bruckner, il commesso che ne cercava la collocazione sul computer, caso raro di esperto di letteratura, mi ha guardato desolato. Ne abbiamo solo una copia, ha detto prima di consegnarmela; di sicuro, ha aggiunto, non dovrebbe stare lì.

Ci sono romanzi dell'Ottocento che hanno superato indenni l'evoluzione della storia e che, anzi, sembrano più moderni oggi di quando vennero scritti, per esempio *I promessi sposi*; altri che hanno subito felici riduzioni per bambini, vedi *I tre moschettieri* o *Alice nel Paese delle Meraviglie*, *Trilby* non era un libro per bambini all'epoca, tantomeno lo è adesso in epoca woke, che sarà pure una corrente di pensiero ipocrita, passibile a sua volta di semplificazioni storiche e di pericolosi colpi di spugna, ma che, come qualunque altro fenomeno, rappresenta la propria epoca, cioè un sentimento largamente diffuso. Una piccola dose di woke rientra nei codici minimi dell'evoluzione della società occidentale: già nel Settecento, per esempio, le volgarità di Pietro Aretino contro

le donne erano mal tollerate. *Trilby*, naturalmente, non è un prodromo del mondo come lo vagheggia il generale Vannacci e neanche una rappresentazione del protocollo dei savi di Sion; il suo autore, anzi, metteva alla berlina la vanagloria dei britannici, il loro senso malriposto di superiorità razziale nelle sue vignette, che peraltro si trovano ancora in vendita su certi siti specializzati per gli amanti di paraphernalia vittoriani, con il loro bravo titolo originale, vittoriano anche lui: *La figlia degenerare*, *L'arrivo della macchina da cucire*, *La consolazione del tabacco*, oppio dei poverissimi, raffigurato come una malefica sirena, cioè una donna mostruosa e non poteva essere altrimenti in periodo di femme fatale, mentre soffia l'ultimo veleno nelle bocche di una folla di spettri. Ma era pur sempre un uomo del suo tempo, non particolarmente aperto, sedotto come tutti i suoi contemporanei dall'ipnotismo, per cui la discutibilissima operazione di rimozione, ripulitura, *remise en forme politiquement correcte* del testo originario praticato da Baccalario e da Gallucci non ne cambia il senso, semmai rende tutto ancora più discutibile e fumoso e incongruo, come i testi di Roald Dahl dopo le correzioni imposte dalla casa editrice Puffin che ne hanno stravolto la potenza. Invece di espungere i riferimenti alle origini di Svengali, che comunque restano riconoscibili, e alleggerire i riferimenti al mestiere delle grisette per fare del testo un romanzo ipoteticamente appetibile «per i giovani perché parla soprattutto di loro e del desiderio di godersi tutto ciò che il mondo ha da offrire», come mi ha scritto Gallucci dall'estero ed è un peccato che non si sia riusciti a parlarsi, perché non conosco un solo ragazzo di oggi che sarebbe sedotto dal racconto di queste soffitte fredde e fumose, di questi vini addizionati e di questi cibi indigesti senza una spiegazione, sarebbe stata operazione più meritevole e onesta fare del libro un'iniziativa editoriale contemporanea, con un apparato critico vero, note a margine e una collocazione precisa del periodo storico in cui venne prodotta, aggiungendovi le ragioni del suo successo, i poveri cascami che sono arrivati fino a noi, e perfino le

folle che produsse, compreso il suicidio di un tizio che, negli Stati Uniti, aveva letto il libro e si era convinto di essere stato «mesmerizzato» da Svengali. Contrariamente a quanto Emanuele Coccia e Alessandro Michele scrivono nella loro *Vita delle forme. Filosofia del reincanto*, best seller del momento con presentazioni di folle adoranti per l'ex mago di Gucci ora al lavoro su Valentino sotto lo sguardo molto vigile dell'amministratore delegato Jacopo Venturini, «la difficoltà e la tossicità dei rapporti del nostro mondo» non derivano affatto dall'«aver perso il piacere e il gusto di afferrare la pluralità dei volti che ogni vita manifesta». Quella favolosa età dell'oro in cui «essere ambiguo significa essere simultaneamente più di una cosa» e per questo essere riconosciuti e celebrati, non è mai esistita, e tremila anni di rappresentazioni e di letteratura scritta sono lì a dimostrarlo. Il diverso è sempre stato raffigurato, sì, ma per essere schernito, escluso, stigmatizzato. Anche quando borghesi, inseriti nella società e famosi, i personaggi stranieri che compaiono in *Trilby* sono connotati come estranei perfino nella trascrizione fonetica dell'eloquio: parlano per gutturali, sottolineate in corsivo. «Qvesta», «sighnorina», «ciofane». Sono insomma «altro» rispetto ai bravi sudditi britannici di alti principi morali. du Maurier conosceva bene i suoi connazionali e ne intuiva non solo l'arretratezza culturale e la retorica patriottarda, ma anche le debolezze e le curiosità. *Trilby* rappresenta la summa del pensiero del suo tempo, uno di quei feuilleton impastati di sesso, atmosfere torbide e ipnotismo, all'epoca di gran moda come le sedute spiritiche, i fantasmi dell'opera e la fascinazione per l'altrove che, nelle sue declinazioni letterarie migliori, aveva già dato vita al simbolismo e a Mallarmé. Questo genere di letteratura era invece destinata a confermare i palati grossolani nelle proprie granitiche certezze, ed era ridondante nella descrizione delle minuzie, specifica come un mattinale della polizia, cialtriera e pettegola come una comare. La gente la divorava a puntate sulle riviste, nel caso sulla «Harper's new monthly magazine», in attesa di poterne acquistare la copia integrale, espunta dall'autore di tutte

le ripetizioni e gli addendum (il bello e il raro, oggi, sono invece proprio le copie fascicolate originali, con i sommari delle «puntate precedenti»).

Pregiudizi e mistificazioni non viaggiano sulla carrozza della dottrina ufficiale; vanno a teatro con le ciocce ai piedi sotto la maschera del Maccio, e dunque Svengali, che non a caso sarebbe diventato un personaggio centrale del cinema espressionista tedesco e subito dopo di quello americano che all'Europa nazista guardava con un'apprensione mista a curiosità (gli dava il volto John Barrymore), rappresenta l'evoluzione meno tormentata e più schematica di Shylock. Come il dottor Caligari, il rabbi creatore del Golem, lo scienziato di Maria di *Metropolis*, Svengali è l'uomo dell'occulto, dominante, che soggioga le proprie vittime attraverso magia nera e trucchi ottici, nel suo caso la bella Trilby, di professione lavandaia ma anche modella «per tutto», che diventa cantante d'opera di fama mondiale grazie alle sue arti occulte e alla sua scomparsa muore. È la figura irrazionale che ordisce losche trame, e al tempo stesso un uomo coltissimo, seducente, un grande musicista, versato nelle lingue, abile ad arricchirsi ma conscio della possibilità di tornare povero quando la gente si risveglierà dal suo maleficio ipnotico. Questo è l'ebreo nella lettura che in Europa se ne dà dal Medioevo, e questo è Svengali, cioè l'ebreo alla massima potenza, l'ebreo da esportazione, per tutto il primo trentennio del Novecento. Dunque, ha ragione Gallucci quando mi scrive che «senza "Trilby", film come *Moulin Rouge* non sarebbero mai esistiti», ma non sono affatto sicura che Svengali possa essere equiparato semplicemente a una «personalità tossica» o, ancora, che la mancata traduzione italiana fino a oggi sia addebitabile a una «eccessiva pruderie». È singolare piuttosto, ma forse deriva dalla sua origine inglese, perfidamente albionica, che la cultura fascista non se ne fosse appropriata quando la figura di Svengali impazzava sugli schermi cinematografici di mezzo mondo. Non era davvero necessario farlo adesso. E fra l'altro, come mi diceva l'altra sera Drusilla Foer al premio Margutta, Svengali è proprio un nome di schifo.

Luca Crescenzi

Canetti e Kafka, metamorfosi del potere

«Alias», 2 giugno 2024

I segni del confronto tra giganti sono raccolti nel volume *Processi* edito da Adelphi. Entrambi gli autori colpevoli davanti alla grandezza di Felice Bauer

La promessa implicita nell'incontro di due autori geniali è la nascita di un capolavoro, ma il risultato è non di rado la rappresentazione di una battaglia. Elias Canetti ha condotto la sua lotta con Kafka per cinquant'anni, metà dei quali trascorsi soltanto a studiare il suo avversario. I segni superstiti di questo confronto fra giganti sono raccolti nel volume *Processi su Franz Kafka* (Adelphi), fedele traduzione del libro apparso in Germania cinque anni fa per le cure di Susanne Lüdemann e Kristian Wachinger. Vi sono raccolte le moltissime note di lettura appuntate da Canetti a partire dal 1946 (rese in italiano da Ada Vigliani) insieme alla riedizione della storica traduzione di Renata Colorni del saggio sulle *Lettere a Felice* (*L'altro processo*) e a due conferenze inedite, *Proust – Kafka – Joyce* del 1948, e *Hebel e Kafka* del 1980 (ancora nella traduzione di Vigliani). Non si tratta, ovviamente, di una silloge di studi separati. Il filo conduttore è il più canettiano immaginabile: il lento irretimento del lettore nella sfera della vita, della scrittura e del pensiero di un antagonista irraggiungibile e troppo grande per non diventare schiacciante, la cronaca di un conflitto di forze che è poi la ragione stessa di quell'irretimento. Il centro di tutto questo si trova, com'è inevitabile, nel saggio sulle *Lettere a Felice* e da qui conviene cominciare. Canetti viene a conoscenza delle *Lettere* – come il

resto del mondo – nel 1967, quando Jürgen Born e Erich Heller le pubblicano presso l'editore americano dell'opera di Kafka, Schocken, cui Felice Bauer, malata e in fin di vita, aveva infine deciso di venderle per potersi permettere cure altrimenti insostenibili. Fino a quel momento Canetti ha in fondo condiviso, pur criticandola, la sostanza della visione di Kafka che Max Brod ha per primo divulgato: l'immagine dello scrittore-santo, dell'anacoreta completamente dedito alla sua scrittura e alla letteratura come dovere esistenziale. Per i primi vent'anni del suo confronto con Kafka anche Canetti attribuisce allo scrittore una posizione eccezionale, quella dell'osservatore impotente, la condizione umana e sublime dell'estraneità voluta, ostinatamente ricercata, a tutti i conflitti di forza e all'esercizio del potere. Lungo tutti questi anni Canetti si percepisce come il soccombente, nel confronto con l'unico autore della sua epoca – così scrive alla fine del 1968 – di cui abbia vera considerazione. E a Kafka attribuisce la capacità innata di perseguire l'unica via possibile verso l'umanità: la via della passività, della spontanea riduzione a nulla, della sparizione dinanzi alla violenza. «Bisogna essere un verme come Kafka» scrive nel 1964 «per diventare un uomo» perché dinanzi ai potenti «ci tocca cercar rifugio dentro la terra». Questa immagine, in fondo, convenzionale guida

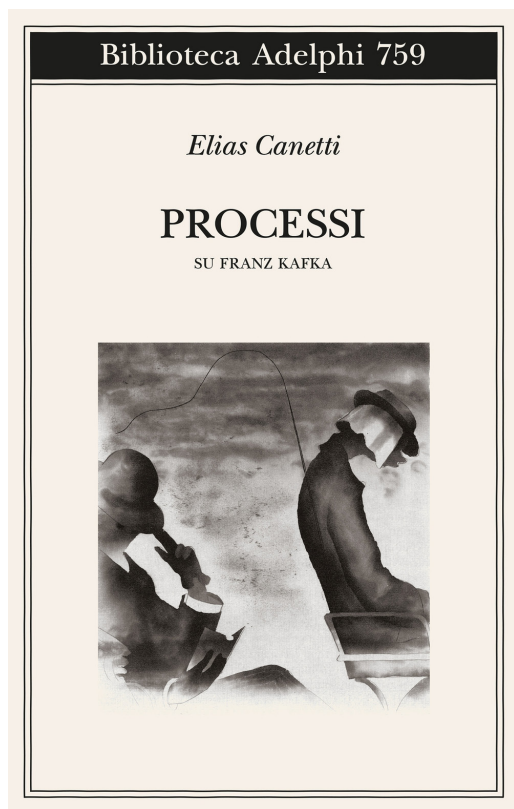
per anni Canetti nei suoi studi sull'opera di Kafka e lo porta a considerare il suo autore come il rappresentante ideale di un'umanità disarmata, liberata dalla tirannia della forza, del dominio. Su questo sfondo la lettura delle *Lettere a Felice* in un primo momento lo gela. Qui quello stesso Kafka gli si rivela come lo spietato carnefice di una donna a lui infinitamente inferiore e la reazione è violentissima: «Devo constatare» scrive «che la spietatezza di Kafka nei confronti di Felice si è trasferita su di me, ne sono stato contagiato, [...] non provo per lui la minima compassione». Nel corpo a corpo di Canetti con quello che ormai giudica il suo alter ego si avvia allora un processo di ripensamento che gli appunti registrano con l'intensità di un romanzo. Chi conosca l'opera di Canetti saprà apprezzare la vivisezione delle emozioni che il saggio mette in scena: prima cerca di «salvare» ai propri stessi occhi Kafka leggendo, ancora una volta, l'episodio di Grete Bloch secondo i più ordinari stereotipi. Grete è l'antiFelice, una figura che prelude a quella

di Milena, e Kafka cede alla sua superiore identità intellettuale. Poi, però, anche questa illusione si sgretola e allora, ancora una volta, Canetti si vale dello stereotipo della sofferenza: Felice è lo strumento dell'automortificazione kafkiana. Com'è ovvio, neanche questa ipotesi regge alla prova dei fatti e alla fine Canetti perviene a sé stesso e, finalmente, alla grandezza della sua interpretazione di Kafka. In alcune lettere allo scrittore e esperto di letteratura epistolare e diaristica, Rudolf Hartung, anch'esse riportate nel volume, si delinea l'idea che poi farà da guida all'*Altro processo*: Kafka soffre su sé stesso la forma stessa del potere e lo traduce nelle diverse fasi della sua vicenda con Felice. «Non c'è nessuno scrittore che abbia raccontato il potere come lui, i suoi scritti ne racchiudono tutti gli aspetti corporei.» È una visione di Kafka, divenuta oggi canonica negli studi più seri, che nasce – ed è questo uno dei più interessanti aspetti ricostruibili attraverso il libro adelphiano – mentre a Parigi esplose il Sessantotto, e Canetti si trova nella capitale francese per un breve



soggiorno. Le manifestazioni a cui assiste lo spingono perfino a pensare di dover revocare la sua opera maggiore, *Massa e potere*. Gli studenti in rivolta gli appaiono vittime: vittime di nomi – scrive Canetti – di cui credono di appropriarsi e da cui sono invece fagocitati. A differenza degli scrittori e intellettuali ebrei suoi contemporanei, che videro nel Sessantotto l'esplosione di un furore sociale da temere, Canetti si sforza di capire e arriva alla conclusione che l'esercizio della violenza e del potere può essere strumento delle vittime e assumere conformazioni fisiologiche e configurazioni psicologiche insolite e solo apparentemente assimilabili a quelle dei carnefici: sono queste le riflessioni che si intrecciano alla stesura del saggio su Kafka. Tra quelle pagine, le strategie di fuga, le mitologie negative (l'insignificanza, l'astio nei confronti dei bambini che gli impedisce di avere figli), la stessa tendenza alla negazione di sé stesso dello scrittore praghese diventano le armi del perdente, e, al

tempo stesso, i contenuti di un'autoanalisi spietata che Kafka conduce mentre dà forma alla sua opera di distruzione del rapporto con Felice, e di Felice stessa. Da questo punto di vista *L'altro processo* costituisce in tutto e per tutto un capitolo fondamentale di quell'opera della vita che Canetti comincia a comporre con *Autodafé* e dispiega attraverso le pagine di *Massa e potere* fino ai tre saggi raccolti in *Potere e sopravvivenza*, l'opera che più di ogni altra mostra affinità con il libro su Kafka. La riproposizione di questo volume composito ma inesauribile, la cui lettura richiede di considerare e insieme dimenticare il suo tema kafkiano, tanto il tema del potere torna a presentarsi in forme nuove e autonome, è un contributo essenziale alla conoscenza dell'opera, del pensiero e perfino del modo di lavorare di Canetti. E anche chi voglia trovarvi «solo» la storia del corpo a corpo di un genio con un altro può leggerlo come uno straordinario diario intellettuale, non privo di colpi di scena. Il quale lascia però aperto un interrogativo che non sembra aver sfiorato Canetti. Nel gioco di potere delle vittime, tutto il suo corpo a corpo con Kafka cancella quasi completamente Felice Bauer: cedendo, stavolta del tutto, ai pregiudizi, mette fra parentesi la figura di una donna straordinaria e trascura di osservare che Felice ha condotto anche lei, da vittima, la sua battaglia con il gigante. E che battaglia! Abbandonata al suo destino da Kafka ne conserva tutte le lettere e, ormai sposata a un altro uomo, quando Kafka è ancora un signor nessuno per la coscienza del mondo, occupando la gran parte di uno dei pochi bauli in cui ha rinchiuso le sue cose, le porta con sé durante la fuga in America, dove le custodisce per tutta la vita. Solo alla fine, spinta dal bisogno accetta di separarsene, sapendo che quelle lettere inaugureranno un capitolo nuovo nella considerazione di colui che ormai, negli anni Sessanta, è diventato un fenomeno letterario di massa, mentre era stato un tempo, per lei, nient'altro che Franz. Nel suo scontro finale con il genio tiranno Felice ha sommerso il mito letterario sotto le pagine di un monumento di carta. Perché le vittime dei nomi non hanno altra arma possibile che restituire quei nomi alla



carta di cui sono fatti e in questo modo riportare alla luce la loro fragile, residua forma umana.

...

Roberta Ascarelli, *Kafka e l'amicizia con Max Brod, un enigma del cuore fatto di fantasmi e parole*, «Alias», 2 giugno 2024

Il primo incontro tra Kafka e Brod non era stato promettente: alla Lese- und Redehalle di Praga, rifugio di ebrei assimilati e colti, Kafka aveva assistito nel 1902 alla conferenza del giovanotto di buone speranze che aveva criticato aspramente Nietzsche da posizioni rigidamente schopenhaueriane. Kafka non poteva essere d'accordo; aveva fatto suo quel «mal di mare», una scelta esistenziale che per il filosofo «consente le prove e gli esperimenti più istruttivi in campo spirituale». Ma per rendere tollerabile l'ossessivo beccheggiare, Kafka aveva bisogno di uno spettatore in possesso – così suggerisce Lucrezio nel grandioso incipit di *De rerum natura* – di una buona dose di epicureismo. Brod era perfetto in questo ruolo: ricco, ostinatamente «occidentale», già noto sulla scena letteraria tedesca, portava nel corpo i segni di una natura poco benevola e non avrebbe rischiato l'equilibrio conquistato con grande fatica per condividere l'ossessiva sfida kafkiana alla insalvabilità dell'Io. Come il Conoscente per il Grassano, due personaggi che compaiono in *Descrizione di una battaglia*, Brod sarebbe stato il perfetto «misuratore» e Kafka avrebbe potuto contare sul contenimento ansioso, stabile e idealizzante che gli offriva senza resistenze. È noto che a lui Kafka aveva affidato i suoi scritti perché li distruggesse (o forse anche no) e che Brod si fosse guardato bene dal farlo: come lo stile del loro rapporto imponeva, aveva scansato il «naufragio» per donare ai testi quella vita ordinata, impegnata e soddisfatta che aveva sapientemente costruito per sé. L'epistolario imperfetto tra i due scrittori che, per numero e interesse delle lettere, ha in Kafka l'assoluto protagonista, permette di sbirciare in questo lungo e

fedele legame regalando conferme, ma anche molte sorprese. Lo ha ripubblicato dopo quasi dieci anni Neri Pozza con la traduzione e la cura, entrambe ottime, di Marco Rispoli e Luca Zenobi: *Un altro scrivere Lettere 1904-1924*. L'edizione è quella «canonica» curata nel 1989 da Malcolm Pasley che aveva recuperato faticosamente alcune missive di Brod a testimonianza di un legame che rimane tra i maggiori enigmi nella vita di Kafka. «La sua amicizia con Brod – è per me soprattutto un punto interrogativo, che egli ha voluto dipingere al margine dei suoi giorni» sostiene Benjamin in una lettera a Scholem del 1938 senza cogliere quante somiglianze (delle differenze è inutile parlare) ci siano in queste due coppie asimmetriche in cui l'ossessione creaturale dell'uno cerca nell'altro la consolazione di una amorevole e ansiosa concretezza, barattata con le seduzioni della genialità. Come era del resto prevedibile, le lettere dei due autori sono molto diverse: le frasi di Brod sono semplici e spontanee; la sua scrittura è privata, diretta, senza alcuna pretesa di letterarietà: risulta vivace, ingenua, a tratti irritante per una mancanza di filtri che lascia intravedere una separazione ormai del tutto «inattuale» a inizio secolo tra arte e vita e una personalità, forse di metallo non pregiatissimo ma costruita con «un solo getto» – avrebbe apprezzato Hofmannsthal.

Kafka non tradisce invece neppure in queste pagine «private» l'abitudine a trascrivere tutto ciò che vive in forma letteraria: «Cerco sempre di comunicare quello che non si può comunicare, di spiegare qualcosa di inspiegabile». Così, in una lettera del 1923, ribadisce di negare ogni spontaneità: «Se scrivo è soprattutto per ragioni strategiche [...] non mi fido delle parole e delle lettere, non voglio condividere il mio cuore con le persone, con i fantasmi che giocano con le parole e leggono le lettere con la lingua di fuori».

Ma non manca qualche «ora libera» dalla compunta modellizzazione di ogni frammento di vita. Emerge così a tratti dalle lettere un personaggio inaspettato: pronto al riso, interessato a comprendere sia le situazioni che i sentimenti, capace di entusiasmi, ironico, saggio, divertente e molto generoso.

Antonio Gnoli

Il testamento innominabile di Calasso

«la Repubblica», 3 giugno 2024

Esce postumo *Opera senza nome* dell'editore di Adelphi, un libro circolare che ripercorre lo spirito dei precedenti lavori come un archivio-testamento

Negli ultimi mesi Roberto Calasso mise un punto definitivo sul senso del proprio lavoro di scrittore e lo chiamò *Opera senza nome*. Era un modo per rievocare e illuminare l'intera opera (11 volumi da *La rovina di Kasch* a *La tavoletta dei destini*) offrendola al lettore come una sorta di archivio-testamento. L'*Opera senza nome* (edito da Adelphi) apre allo stupore inconsapevole dell'autore: «Se provo a pensare a quello che ho fatto, devo dire che certamente non sapevo mai quale sarebbe stato il prossimo passo». Un'*Opera* dunque priva di intenzionalità e tuttavia inevitabile. Provvisoria ma al tempo stesso necessaria. Ignota allo stesso autore, almeno nel disegno narrativo finale. Apprendiamo così che le prime righe di *Le nozze di Cadmo e Armonia* (il libro che lo rese popolare) furono scritte al ritorno di uno dei suoi annuali viaggi in Grecia. *Ka* (il nome segreto di Prajapati) nacque su un treno in India. *K* (dedicato a Kafka) si alternava a *L'ardore*, come se un veggente vedico avesse la stessa enigmatica intensità dell'autore della *Metamorfosi*. E Alan Turing nell'*Innominabile attuale* fosse un calco di Artemide in *Il cacciatore celeste*.

Tanta disinvolta filologia su che cosa si fonda? Sul semplice fatto che *Opera senza nome* si compone dei resti di una storia segreta e infinita. Immagini raccolte in un disegno tutt'altro che preordinato;

parole che variano e si ibridano dentro un edificio permanentemente in costruzione. Qualcosa, insomma, di immobile come l'Egitto e di mutevole e nuovo come Baudelaire auspicava. Possibile tenere insieme una così anomala costruzione? Possibile che l'estrema casualità del dettaglio si incastoni nel tutto armonioso di un'avventura letteraria fuori dal tempo?

Due modi presiedono alle scelte di Calasso: la disinvoltura e la fisiologia. Entrambi definiscono la soglia del suo lavoro. La disinvoltura gli regala uno sguardo aperto e leggero, quasi un azzardo; la fisiologia controlla e realizza il respiro dell'*Opera*, senza conformarla allo stile unico, alla gabbia del genere. Il passo saggistico si alterna così a quello del racconto e del romanzo, in una varietà di profili difformi (aforismi, lettere, scene teatrali, analisi, cronache, aneddoti) in grado di influenzarsi segretamente con il linguaggio muto dell'analogia. Perché scrivere qualcosa sul già scritto? Paura di essere frainteso o piuttosto per ribadire quell'arte della connessione cui Calasso aspira? Ai suoi occhi *La rovina di Kasch* si sarebbe rivelata un vivaio per tutta l'*Opera*. Nove anni prima aveva pubblicato *L'impuro folle*, preludio in cielo e agli inferi, all'*Opera*. Con il presidente Schreber un caso memorabile di schizofrenia analizzato per primo da Freud si entra nel più sorprendente dei deliri,

quello in cui la storia e il divino sciogliendo il patto millenario lasciano che l'ordine del mondo vada in pezzi.

Quell'ordine entrò in crisi negli ultimi anni dell'ancien Régime. Cronista di quella fine poteva essere tanto Talleyrand quanto Schreber. Un accostamento impensabile. Ma la visione che Calasso ha del tempo è anamorfica. Legge la storia da una superficie sulla quale tutto si osserva in un tempo simultaneo di oggetti segnati dalla difformità. Egli respinge la visione di un passato come una linea piena e continua. Il passato, ai suoi occhi, torna a essere una successione di avvallamenti oscuri. Come oscuro ci appare il presente. Ospite inatteso compare nella *Rovina di Kasch* John von Neumann. Sorprende che nel 1983, fuori dagli ambienti informatici, spunti la parola «digitale».

Ovviamente non è lì a introdurre qualche vago discorso sui calcolatori, quanto per indicare su cosa si fondi una civiltà. La civiltà indiana, per esempio, raccontata in *L'ardore*, è la sola che abbia osato basarsi esclusivamente sul modo analogico. *L'innominabile attuale* – libro che segue di qualche anno – sonda un altro mondo (la società secolarizzata) che aspira all'esclusività digitale. Si tratta di un nuovo ideale di vita (l'American Way of Life) che Adorno analizzò in *Minima moralia*, estendendolo a tutto l'Occidente. Nella società secolarizzata il cui ultimo desiderio è la connessione totale viene escluso non il sacro ma il rito sacrificale, cioè il modo di stabilire un contatto tra visibile e invisibile. La religione perde di forza, ma restano le sue distorsioni, le sue cruenti follie, i suoi perversi fanatismi come mostra il terrorismo islamico. Anticamera della morte digitale.

Calasso è sempre stato attratto dalla possibilità di accumulare racconti e materiali di ogni sorta e di celare il pensiero fra le righe della narrazione. Attraverso il demone dell'analogia scorgiamo in ogni suo libro altri libri passati e futuri. Ogni personaggio rinvia a un suo simile o dissimile; ogni storia è un filo che si ramifica in altre storie: l'arte del cucire

e dell'ibridare sovrintende al suo gigantesco lavoro. Fino a farlo somigliare a una muraglia colorata, il cui disegno principale mostra che con la fine dell'era delle metamorfosi si sancì per sempre la separazione fra gli dèi e gli uomini.

Senza alcun progresso siamo passati dall'età dell'ansia all'età della inconsistenza, frutto maturo della disintermediazione: tutto nel nostro mondo digitalizzato è ormai istantaneo e simultaneo. Attuale e innominabile. Inscritto sotto il segno del nuovo.

Fu Baudelaire a interrogarsi su ciò che il nuovo stava imponendo e lo accostò ad altre due parole: «modernità» e «decadenza». Erano parole ultime e definitive attraverso le quali balenava un'idea di estremo, che smentiva tutto quanto era stato fatto in passato. Così l'arte, strappata dall'antico, si fece leggera e frivola (come avrebbe indicato Tiepolo) per poi diventare sempre più incomprensibile. Contaminata da quell'«innominabile» essa fornì all'attuale l'alibi della prima volta. Fu Bazlen, rammenta Calasso, a parlare di «primavoltità», di qualcosa che prima non c'era. L'ebbrezza per il nuovo non riuscì tuttavia a nascondere il carattere sinistro dell'originalità. Solo i sogni, a quanto pare, sembrano destinati a ripetersi.

L'Opera senza nome risponde per un verso alla struttura circolare: ciò che troviamo alla fine è anche ciò che vi è all'inizio; dall'altro questo «eterno ritorno» è un aperto, un unicum, una primavoltità, appunto. Verrebbe da dire «un animale nella foresta».

Viviamo in un'epoca che sfugge tenacemente alla parola essenziale. Siamo entrati in una zona senza nome, ma dal momento che l'«indicibile» si è trasformato in mostruoso, si fa molta fatica a comprendere ciò che abbiamo perso. Alla fine la più penetrante delle emozioni che si prova alla lettura dell'*Opera* è avvertire ancora la presenza dell'ineffabile. Non c'è niente di irrazionale in ciò. Resta semmai la sfida di un uomo che attraverso il confronto aspro, ironico, sferzante, ma anche dolce, tenue, pietoso, ha cercato di affrontare le diverse facce del «tremendo».

Luca Ricci

L'aspirazione del racconto non è il romanzo, è la poesia

«tuttolibri», 8 giugno 2024

Riflessioni sul senso dei generi in letteratura

Quando ci sediamo uno di fronte all'altro al tavolo un poco in disparte del ristorante pistoiese dove abbiamo appena pranzato gli dico il taglio che vorrei prendesse la nostra conversazione: «Non sarà un'intervista, piuttosto un testa a testa». Mircea Cărtărescu raccoglie la sfida, annuisce guardandomi dritto negli occhi: «Un testa a testa». A far da arbitro e interprete in mezzo a noi Bruno Mazzoni, l'uomo che è la voce italiana di Cărtărescu fin dai suoi esordi (per i tipi di Voland, a partire dagli anni Zero). Siamo a Pistoia perché allo scrittore rumeno è stato assegnato il premio internazionale Ceppo racconto con la raccolta *Melancholia*, edita nel 2019 da La nave di Teseo, che fa una perfetta rima baciata con quell'altro libro di racconti uscito nel 2012 che s'intitolava *Nostalgia*. In effetti, i titoli designano due parole che hanno molto a che fare l'una con l'altra. Potrebbero essere quasi sinonimi e ne preannunciano una terza, la solitudine. Solitudine dell'uomo di fronte a sé stesso e a un regime totalitario come quello di Ceaușescu.

«*Nostalgia* è stato pubblicato durante la dittatura comunista dell'89 ed è stato mutilato dalla censura di quasi un terzo delle pagine originarie. Non c'è da sorprendersi perché uno degli strumenti preferiti dalle dittature è proprio la censura. Perfino *Il nome della rosa* di Umberto Eco era stato mutilato di una ventina di pagine» dice Cărtărescu a un certo punto. Ma se ci troviamo qui è innanzitutto per festeggiare

il racconto come espressione creativa minoritaria. Quindi bisogna tornare al modo che va oltre il genere. L'editoria ama i generi perché sono facilmente riconducibili ad altrettante categorie merceologiche, mentre invece i modi sono espressioni formali che riguardano solo la letteratura, quindi la purezza dell'arte.

Cominciamo dall'inizio. Io sono stato un lettore tardivo. A casa mia non giravano parecchi libri. Quando ho iniziato al piacere della lettura si è aggiunto il piacere del proibito. Per te com'è andata?

Sono da sempre un grande lettore. Per tutta la vita mi sono pensato come un lettore con un libro tra le mani. Da adolescente leggevo otto ore al giorno. I miei genitori erano un po' spaventati. I miei amici andavano fuori a giocare a pallone e io me ne restavo rinchiuso in casa a leggere. Tutti si chiedevano se fossi sano di mente. Anche oggi sul mio comodino svetta una pila di libri che leggo in modo abbastanza disordinato.

Scrittori di racconti che hai amato? Non necessariamente che hanno influenzato il tuo lavoro. Che hai amato da lettore prima che come scrittore. Se penso alla mia formazione ci sono dei racconti e non dei romanzi. Penso al lavoro di Maupassant o Buzzati o Carver.

La scrittura è stata una prosecuzione della lettura, come una infiorescenza. Siccome leggevo mi è

venuto spontaneo e naturale a un certo punto mettermi a scrivere. Per un lungo periodo di tempo ho scritto soltanto poesia, poi sono passato alle prose brevi alla maniera di Jorge Luis Borges. Racconti sapienziali, temi archetipici e motivi psicanalitici, che poi sono confluiti nel mio primo libro di racconti, *Nostalgia*. Successivamente ho lavorato su un'alternanza tra romanzi e racconti seguendo quasi una ricetta alla Thomas Mann, che a un romanzo corposo faceva seguire un racconto più snello.

Capisco bene questo approccio. Per anni ho pensato a me stesso come uno specialista del racconto, poi negli ultimi anni ho scritto addirittura quattro romanzi di fila, un ciclo sulle stagioni. Visto che anche tu sei uno scrittore che frequenta liberamente entrambi i modi, il breve e il lungo, vorrei riflettere sulle peculiarità del racconto e del romanzo, provare a definire la loro differenza.

Il romanzo è complesso e diramato, il racconto è più vicino alla poesia perché è più concentrato, probabilmente aspira anche a un livello artistico superiore. Spesso i romanzi sono fatti di racconti, pensa ad esempio a James Joyce che ha costruito l'*Ulisse* paggiandosi su uno dei racconti di *Gente di Dublino*.

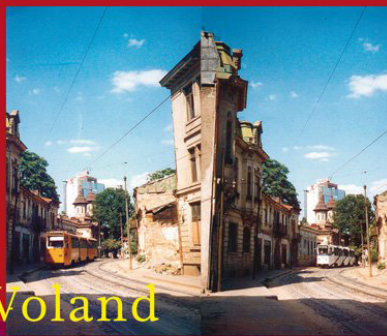
Credo che funzioni anche sommando racconti diversi. I «Promessi sposi» – che è stato e probabilmente è tutt'ora il paradigma del Grande Romanzo Italiano – è costruito con una storia principale che si somma a vari capitoli che sono altrettanti racconti autosufficienti: la peste, la monaca di Monza, la conversione di Fra Cristoforo...

Dal mio punto di vista il numero di pagine può essere una figura stilistica. Un tipo di suono lo dà il violoncello, un altro il violino, un altro ancora il contrabbasso. Che impressione avremmo avuto – che suono avremmo sentito – se *Guerra e pace* avesse avuto la dimensione di cinquanta pagine?

Lo ritengo molto vero. In mancanza di meglio – in fondo il racconto è definito un modo senza teoria – si potrebbe basarci sulla paginazione dei testi. Non ho mai letto un racconto di ottocento pagine né un romanzo di una.

Mircea Cărtărescu *Nostalgia*

A cura di Bruno Mazzoni



COLLANA INTRECCI

Noi nella letteratura rumena abbiamo un romanzo costituito da sole quattro pagine. È breve ma vuole avere tutte le caratteristiche del romanzo. È un vertice della scrittura dell'assurdo.

In Italia abbiamo avuto Giorgio Manganelli che in «Centuria» ha fatto un'operazione analoga, sottotitolando un libro di microracconti «Cento piccoli romanzi fiume».

Quando inizio a scrivere non ho idea di quale forma prenderà il testo. Per me la differenza tra scrivere un romanzo o un racconto o un saggio o una poesia sono sostanzialmente insignificanti. Sono uno scrittore spontaneo che si basa molto sull'ispirazione. Non lavorando con un piano iniziale preconstituito non so mai come si svilupperà il testo che sto scrivendo. Per me si tratta comunque

di scritture poetiche, che sia un racconto o un romanzo.

Però le scritture surreali o parodiche di cui abbiamo appena parlato indicano che una distinzione dai modi c'è, o ci dovrebbe essere. Sono quasi un allenamento alla percezione di queste peculiarità.

Più in là della forma per me c'è un approccio poetico. Io mi considero un poeta e tutto ciò che vado scrivendo penso possa essere considerato poetico. Tutti i romanzi della modernità per certi versi possono essere considerati poetici. In questo senso le distinzioni saltano.

La riflessione sulle forme può far saltare il banco anche in maniere impensabili. Ad esempio i luoghi comuni rispetto alla fruizione dei testi lunghi e brevi. In fondo il romanzo ti chiede lo sforzo di essere letto una volta sola, mentre il racconto vuole far provare nostalgia di sé, vuole essere riletto. In questo senso, il racconto dura più del romanzo. Un racconto lo incameri quasi come una canzone pop, ti ritrovi a canticchiare sotto la doccia «Il nuotatore» di Cheever o «Il cuore rivelatore» di Poe. Interessante anche quella misura ibrida che annulla qualsiasi tassonomia. Gli americani le chiamano «long short story». Quella dimensione sospesa tra romanzo e racconto. Racconto lungo o romanzo breve? Quello che fa anche Michele Mari.

È una dimensione bellissima da frequentare ma spaventa gli editori perché non ha una categoria merceologica di vendita immediatamente riconoscibile.

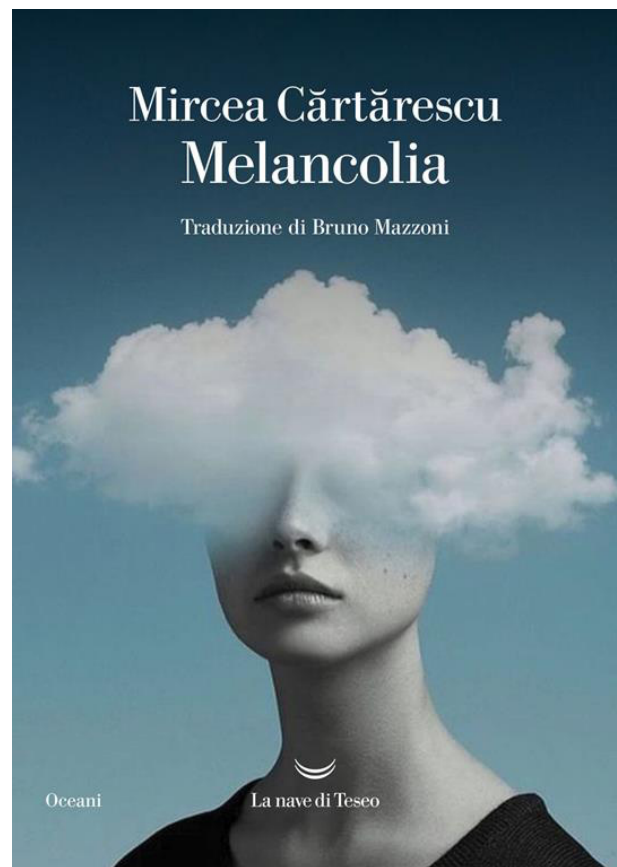
Sì, forse è la forma che preferisco. Ha il merito di conservare la parte di purezza artistica del racconto ma anche di contenere la complessità rizomatica del

«Tutti i romanzi della modernità per certi versi possono essere considerati poetici.»

romanzo. In *Melancholia* secondo me il pezzo migliore della raccolta è «Pelli» che ha una lunghezza spuria di cento pagine. Incarna proprio questa forma sospesa, carica d'ambiguità, indefinibile. «Pelli» è strutturato come un romanzo ma contemporaneamente è anche una novella perché ha un solo personaggio principale.

Sempre Giorgio Manganelli diceva: «Benedetto quel libro che non trova la sua collana», cioè che è impossibile da collocare editorialmente, che è un fuori formato. D'altronde essere scrittori normali sarebbe un controsenso.

Credo sia vero per tutta l'arte. Lo scrittore autentico sa che non può mai veramente corrispondere a nessuna tassonomia, non rientrare in delle classificazioni che sono solo critiche o commerciali.



Sara Sullam

Coventry, dove il peggio è accaduto

«Domenica», 9 giugno 2024

Rachel Cusk torna dopo la «trilogia dell'ascolto» con una raccolta di saggi sull'essere madri e figli, sul divorzio, con una rilettura del femminismo

Nel 2019, reduce dal successo della «trilogia dell'ascolto» – *Resoconto*, *Transiti*, e *Onori* (Einaudi) – Rachel Cusk dà alle stampe *Coventry*, ora finalmente disponibile per i lettori italiani nella traduzione di Anna Nadotti e Isabella Pasqualetto. Il volume raccoglie scritti di diverso genere usciti tra il 2009 e il 2019. In alcuni i lettori riconosceranno l'autrice che ha dato vita a Faye, la narratrice della trilogia, e alla sua rete di storie. Se il dono di Faye è l'ascolto attraverso cui dà forma alle vite altrui – e alla propria – quello di Cusk saggista è disinnescare i meccanismi che ci rendono prigionieri di una serie di narrazioni. Si tratta di due movimenti complementari, che permettono a Cusk di conquistare uno sguardo lucido su temi cruciali, tra cui la maternità, e la scrittura delle donne.

Il titolo della raccolta fa riferimento a un'espressione inglese, «essere mandati a Coventry», utilizzata quando qualcuno smette, «per offese reali o presunte, di parlarci». È quello che succede a Cusk con i propri genitori nel saggio omonimo: dopo una vita di andate e ritorni da Coventry, la scrittrice decide di restarci e di uscire – di liberarsi – da una narrazione in cui è prigioniera di un ruolo, quello della figlia «difficile». Rinuncia così alla sospensione dell'incredulità che, se accettata in modo acritico, compromette il nostro rapporto con la realtà, lo mistifica.

È questa la situazione che Cusk indaga con grande lucidità nei suoi saggi, il momento che potremmo definire del «trauma rivelatore». *Coventry* esplora diversi momenti tanto traumatici quanto liberatori: quello in cui decide di restare, per l'appunto, a Coventry, quello del divorzio, ma anche quello dell'adolescenza dei figli, descritto magistralmente in «Leoni al guinzaglio», in cui si infrange la narrazione pubblica e tacitamente condivisa sulla vita familiare, che, idillica o problematica che sia, è fino a un certo punto saldamente controllata dai genitori.

A essere traumatici, a mettere in discussione la normalità non sono solo momenti della vita, ma anche determinati luoghi, primo fra essi la casa. In «Mettere su casa» Cusk mostra come la domesticità sia anch'essa una narrazione di cui sono prigioniere le donne tanto quanto le persone a loro più prossime. Il saggio prende le mosse dal momento in cui Cusk si ritrova intrappolata a sorpresa nel perfezionismo domestico che tanto ha biasimato nella madre, e che ha ereditato, «al pari di innumerevoli identità perdute o fallimentari... come un insieme spesso caotico di coercizioni». È solo quando sua figlia, con una festa che le sfugge di mano, insidia la perfezione della casa – e la falsa storia che essa racchiude – che Cusk può finalmente iniziare

a condividere con lei un rapporto autentico in uno spazio realmente condiviso, non infestato dai fantasmi di una maternità e di una domesticità che non le appartengono nella forma in cui le sono stati tramandati. Il tema dell'eredità del femminismo, del «pensare attraverso le proprie madri», per citare Woolf, è al centro di «Le sorelle di Shakespeare», in cui Cusk torna dopo quasi cent'anni su *Una stanza tutta per sé* e si chiede che cosa voglia dire, oggi, scrivere da donne sulle donne. Rileggendo Woolf con Simone de Beauvoir Cusk sottopone a dura (auto)critica l'illusione di una liberazione che passa dall'abbracciare una narrazione altrettanto mistificante di quella della femminilità, ossia quella della negazione della dipendenza, dell'illusione data dall'indossare le aspirazioni maschili, come racconta in «Dopo».

Uscire dal proprio ruolo di genitori o di figli per disinnescarne gli automatismi e sperare così di cogliere il senso delle relazioni, rientrare in casa propria come ospite, chiedersi se dopo cent'anni trascorsi

«Il peggio è già **accaduto**.»

nella «stanza tutta per sé» occorra uscirne per scrivere di maternità, di vita domestica e familiare in modo nuovo, radicale, lucido: Cusk innesca sempre un movimento mirato non a portarci lontano bensì a rovesciare la nostra esperienza e la nostra percezione per permetterci di vivere la verità di un momento, di un luogo, di una condizione. È questa la prospettiva di *Coventry*, il posto dove «il peggio è già accaduto», dove si cerca «qualsivoglia verità sia reperibile fra le rovine fumanti della storia».

Cusk ci conduce con sicura leggerezza verso *Coventry*, partendo da episodi personali, quotidiani, per poi mostrarceli rigirati, defamiliarizzati. Solo così possiamo sospendere nuovamente l'incredulità per cercare di dare forma a nuove storie, come del resto fecero gli abitanti di *Coventry* quando la città fu ricostruita dopo i bombardamenti con il contributo di grandissimi artisti.



© Writers Write

Monica Zornetta

Eileen O'Shaughnessy, la donna che suggerì «1984» a Orwell

«Domani», 10 giugno 2024

Era il 1934 quando una brillante ragazza del Nord inglese scrisse una poesia su telepatia e controllo della mente. Una figura trascurata e dimenticata

Era il 1934 quando Eileen O'Shaughnessy, una sconosciuta ma brillante ragazza di ventinove anni cresciuta a South Shields, sulla fredda costa del Nord inglese, scrisse una poesia che intitolò *End of the Century. 1984*. La compose in occasione dei cinquant'anni della sua vecchia scuola femminile, nella vicina Sunderland, immaginando come sarebbe potuto diventare cinquant'anni dopo, nel 1984 appunto, il mondo che aveva conosciuto; come l'orrore dei terribili e inarrestabili eventi che stavano trasformando l'Europa avrebbe potuto cancellare la memoria dei poeti a lei cari, degli scrittori che l'avevano ispirata, di quella preziosa cultura classica che ormai veniva considerata soltanto «antiquata». Era un mondo cupo, dominato dal controllo totale ma dove, tuttavia, le arti e le libertà sarebbero un giorno riuscite a risorgere dalle proprie ceneri come un'araba fenice.

LA POESIA

L'ascesa di Hitler in Germania, il consolidamento del regime di Mussolini in Italia, i favori che in Inghilterra raccoglieva l'Unione britannica dei fascisti di Mosley, il tentativo di un colpo di stato delle Leghe antiparlamentari in Francia e l'inizio delle repressioni degli oppositori russi da parte di Stalin avevano fatto scrivere alla colta studentessa

di psicologia all'University College di Londra, già laureata in Lingua e letteratura inglese a Oxford: «Nessun libro disturba la linea lucida / Perché gli studiosi abbronzati sintonizzano il loro pensiero / Alla Stazione Telepatia 9 / Da cui sanno proprio quello che dovrebbero: / Le scienze utili, le arti / Di televendita e Spagnolo / Come registrato in parti occidentali; / Cremazione mentale / che bandirà reliquie, filosofie e raffreddori».

Due anni dopo, questa ragazza della upper middle class inglese dalle radici irlandesi e dal fisico slanciato, carina senza essere appariscente con quei capelli corti, lo sguardo vispo, uno spiccato senso dell'umorismo e un talento eccezionale per lo studio – quasi certamente irrobustito dalla vicinanza con JRR Tolkien e C.S. Lewis, i suoi tutor – e per l'ideazione di trame antiutopiche, sarebbe diventata la moglie di Eric Arthur Blair, un ex studente di Eton ed ex poliziotto nell'India britannica che una volta tornato in Inghilterra aveva pubblicato alcuni libri con lo pseudonimo di George Orwell.

Sono diversi gli studiosi convinti che sarebbe stata proprio la poesia in cui Eileen parla di telepatia, di controllo della mente, di «mondi morti perché possano vivere», insieme ai resoconti della Conferenza di Teheran, a dare allo scrittore, nel 1943, l'idea per comporre la sua opera più celebre: *1984*.

Il romanzo, considerato tra i più importanti moniti di tutti i tempi contro i totalitarismi, verrà dato alle stampe dalla Secker & Warbur (una casa editrice britannica nota al tempo per le sue posizioni antinaziste e anticomuniste) nel 1949, quattro anni dopo la morte improvvisa di Eileen e pochi mesi prima di sposare, sul letto di morte, Sonia Brownell.

LUI, LEI, LE ALTRE

Anche nel precedente *Animal Farm*, pubblicato nel 1945, pare che Orwell debba molto a Eileen: «Se *Animal Farm* è un po' satireggiante e poco orwelliano, lo si deve a lei» scrisse T.R. Fyvel, amico e biografo di Orwell. Fu infatti Pig, come la ragazza del North si firmava nelle lettere agli amici, a consigliare al marito di scrivere in una forma diversa dal saggio critico il libro contro Stalin a cui stava lavorando: in quel momento Stalin era molto popolare per via dell'aiuto che stava dando agli Alleati contro



la Germania nazista e lei, prudentemente, gli suggerì di ricorrere alla forma dell'allegoria o del racconto satirico.

Come racconta Sylvia Topp nella sua illuminante biografia del 2020 *Eileen. The Making of George Orwell*, quando Eileen e Eric si conobbero, nel 1935 a un party a Londra, per lo scrittore (al tempo commesso in una libreria) fu attrazione a prima vista. Parlarono fino a notte fonda e il giorno dopo confessò all'amico baronetto Richard Rees: «È il tipo di ragazza che vorrei sposare». Era affascinato dalla sua intelligenza viva, dalla sua passione per i giochi di parole e da quel viso particolare, «da gatto», come l'aveva descritto.

Durante i nove mesi di corteggiamento – da lui vissuti tra incontri amorosi e lettere piene di desiderio sessuale nei confronti di altre donne – nacque *Fiorirà l'aspidistra*.

Eric Bair-George Orwell era un tipo piuttosto alto di statura, aveva un volto così segnato da sembrare più vecchio dei suoi trentatré anni e una salute cagionevole. Il suo stile, rammenta Topp, era quello di un gentiluomo stravagante e un po' trasandato sebbene vestisse abiti cuciti su misura dal sarto di famiglia a Southwold, nel Suffolk. Era un tipo divertente, originale, timido; talvolta goffo e incapace di badare a sé stesso, era anche molto sensuale e affine a un ideale di virilità di stampo «colonialista». Dopo il matrimonio, avvenuto nel 1936 a Wallington, nell'Hertfordshire, Eileen rinunciò a ogni ambizione accademica per il marito, cambiò mille lavori per consentirgli di continuare a scrivere e accettò di lasciare Londra per vivere insieme in un minuscolo cottage con annesso emporio nelle campagne di Wallington. Erano divenuti autosufficienti in tutto, proprio come desiderava Orwell, ma solo grazie al duro lavoro di lei poiché dopo pochi mesi dal matrimonio lo scrittore aveva voluto partire per la Spagna per unirsi alle milizie che combattevano il fascismo. Eileen era rimasta perciò da sola a badare al negozio, agli animali e all'orto voluti dal marito, a tutte le sue faccende

editoriali e ai tanti problemi che quella casa umida e vecchia dava ogni giorno. Finché nel 1937, stanca di aspettarlo, decise di partire, anche lei, per la Catalogna.

LA RELAZIONE

Senza Eileen e la sua intraprendenza, forse per Eric Arthur Blair sarebbe stato più difficile diventare il grande George Orwell che conosciamo. Forse, non sarebbe nemmeno riuscito a tornare a casa sano e salvo dal fronte spagnolo, dove aveva riportato una ferita alla gola, né, a quel punto, avrebbe mai composto il suo *Omaggio alla Catalogna*.

La loro unione era coincisa con il suo periodo più creativo e Eileen era un punto fermo per lui: gli aveva fatto da dattilografa, correttrice di bozze, editor, portavoce e, considerata la sua conoscenza della psicologia umana, da suggeritrice dei personaggi che faceva vivere sulla carta; all'occorrenza si era improvvisata persino agente letteraria. Eileen, inoltre, gli aveva salvato più volte la vita: ancora in Spagna, evitandogli l'arresto per mano della polizia stalinista e in Inghilterra, quando rischiò di morire a causa della tubercolosi che lo stroncherà qualche anno più tardi, nel 1950. Lo aveva amato con devozione e nel giugno 1944, di fronte alle sue richieste, aveva accettato di adottare un bambino di poche settimane, Richard Horatio.

LE ACCUSE A ORWELL

Nonostante ciò, la bestsellerista Anna Funder, autrice del controverso *Wifedom: Mrs Orwell Invisible Life*, pubblicato nel 2023, osserva come Mrs Blair (così aveva sempre voluto farsi chiamare) visse giorno dopo giorno nella trascuratezza del marito e nella sua ingratitudine.

Il suo nome non compare mai nelle opere di Orwell, tanto meno nell'*Omaggio*, dove è citata soltanto con

«Cremazione mentale
che bandirà reliquie,
filosofie e raffreddori.»

la definizione «mia moglie». Dopo la sua morte, avvenuta nel marzo 1945 in un ospedale di Newcastle-Upon-Tyne, parlando con l'amico Stephen Spender lo scrittore non aveva trovato parole migliori di «non era un cattivo vecchio bastone» per ricordarla.

Anche a causa sua, perciò, Eileen è stata per molto tempo poco più che una immagine sfocata, «una sorta di buco nero nel cuore degli studi orwelliani», come ha riconosciuto D.J. Taylor, lo scrittore delle biografie *Orwell: The Life* (2003) e *Orwell: The New Life* (2023).

«È morta a 39 anni, sotto i ferri per un'isterectomia totale dopo anni di atroci dolori [...]. Suo figlio era con i parenti, suo marito a Parigi in visita a Ernest Hemingway. Le lettere che gli aveva inviato [...] rimasero senza risposta» scrive Funder, non risparmiando accuse di misoginia e di sessismo all'autore di *1984*. Nonostante le polemiche che le sue affermazioni hanno sollevato, dell'«antifemminismo» di Orwell avevano già parlato, in passato, diversi altri autori: da Daphne Patai, che dopo averne analizzato i romanzi, i saggi e alcuni articoli giornalistici, era giunta alla conclusione che lo scrittore coltivasse «una tradizionale nozione di mascolinità completata da una misoginia generalizzata» allo storico e attivista socialista John Newsinger, per il quale Orwell era uno di quei «maschi socialisti che si sono opposti a ogni tipo di oppressione, tranne a quello delle donne», fino a Christopher Hitchens, che qualche anno prima di morire aveva osservato: «Ogni personaggio femminile rappresentato nei suoi romanzi è praticamente privo della minima traccia di capacità intellettuale o riflessiva».

«Nessun libro disturba la linea lucida.»

Leonardo G. Luccone

«*La fine del mondo secondo me.*»

«la Repubblica», 12 giugno 2024

Intervista al vincitore del Booker Prize Paul Lynch che immagina la sua Irlanda travolta dall'estrema destra. Una «visione tragica del mondo»

Incontro Paul Lynch al Cork World Book Fest dove presenta *Il canto del profeta* nell'accogliente Triskel Arts Centre. Già mezz'ora prima la sala è piena e sono tutti seduti con il libro in mano; qualcuno tiene sulle ginocchia l'intera produzione di Lynch, i volumi della persona accanto a me sono smarginati da post-it. La sua recente aggiudicazione del Booker Prize – a pochi anni da quello di Anna Burns con *Milkman* – ha riempito d'orgoglio questa gente; nelle librerie si sente aria di rinascimento irlandese, e in effetti sono germogliati parecchi autori di qualità in relativamente poco tempo, merito – mi dice Daragh O'Connell, direttore del dipartimento di italiano alla University College Cork – di una fervente politica culturale che coinvolge le università e gli istituti governativi tra cui Literature Ireland, molto intraprendente nel sovvenzionare traduzioni di autori irlandesi nel mondo. Dovremmo prendere spunto. Lynch è spiritato, parla in automatico – dopo mi dirà che ancora oggi ha una media di dieci interviste al giorno; con la giornalista ripercorre le tappe di questo cambio di vita che il Booker ha determinato («non devo più preoccuparmi dei soldi»). Analizzano *Il canto del profeta* fin troppo nel dettaglio e vista la mole dei contributi usciti anche in Italia è meglio che noi parliamo d'altro. La conversazione viene interrotta dalla fin troppo solerte ufficio stampa, che dice: «Sarebbe meglio se riposassi

un po', Paul». E lui che già aveva scelto il pub! Il dialogo via mail dei giorni successivi si fa sempre più cupo e rarefatto, come se l'Europa destrificata e ululante autoritarismo dalle votazioni dell'altro giorno fosse solo l'attesa appendice del suo romanzo – in coro con la profezia di Orwell, Houellebecq e del recente *Marie Gulpin* di Marco Mantello.

Se ripensa all'intero corpo dei suoi scritti finora – i libri pubblicati, gli appunti, le bozze –, che universo creativo le sembra di aver imbastito? Di cosa le sembra di aver parlato?

Vedo emergere un modello che potrebbe essere chiamato «visione tragica del mondo». Sto cercando di rielaborare, nell'ambito del romanzo moderno, una visione dell'uomo cosmica e metafisica, un uomo solo in un universo silenzioso. Sento che la vita è impermanente. Tutto è perdita. Nessuno ti dà le risposte. Eppure siamo qui, a lottare per dare un senso alle nostre vite, per affermare un barlume di dignità in un mondo che non vuole conoscerci. Mi accorgo che i miei libri pongono spesso la stessa domanda: quanto essere umano c'è in un essere umano? Ci sono forze sconosciute che agiscono contro i personaggi. E quelli, poveretti, cercano di fare la cosa giusta, ma raccolgono l'imprevedibile, esseri razionali che fanno scelte irrazionali. La follia è ovunque.

Credo che nei miei libri si avverta il mio amore per il paradosso.

Per il paradosso e la forma...

Sì, mi sento uno scrittore di forma. Parto da uno schema elementare e lascio che il libro si accresca finché non riesco a vedere che aspetto ha. Prima di *Il canto del profeta* stavo lavorando a un altro romanzo, ma era un libro sbagliato. Per la verità ne ero abbastanza consapevole già da prima, ma speravo di sbloccarmi e di risolvere i problemi. Da un certo punto in poi ho sentito che qualcosa di nuovo stava per venire. Ho scritto per qualche altro mese finché un giorno non è arrivata quella che è ora la lunga frase finale. Il libro è stato scritto per sentire su di me gli effetti di quella frase.

Se penso all'anima del protagonista del suo libro d'esordio – Coll Coyle in «Cielo rosso al mattino» – ritrovo i suoi tratti in tutti i libri successivi. Crede ci sia qualcosa di archetipico?

Credo che ci siano due tipi di personaggio nei miei libri, e che ci siano essenzialmente due tipi di romanzo, quelli che chiamo romanzi A – *Cielo rosso al mattino*, *Grace*, *Il canto del profeta*, i libri uno, tre e cinque. Da questi emerge un'energia esplosiva che coinvolge personaggi sensibili, intuitivi, ben intenzionati, ma imperfetti, che cercano sempre di fare del bene ma si ritrovano impelagati nei loro errori. I romanzi B – *Neve nera*, *Oltremare* – hanno trame più placide e un'energia interiore e involutiva. Almeno finora, in questi libri sono finiti personaggi maschili tutt'altro che sensibili, un po' ottusi. Li metto alla prova nei modi più disparati e ne escono come eroi tragici, vulnerabili ed empatici. Sebbene siano diversissimi, mi sono accorto che i libri A tendono ad avere maggiore successo di pubblico, mentre i libri B vendono decisamente meno ma sono amati dagli scrittori.

Perché scrive fiction e non saggi?

La fiction ti dà grandi possibilità per articolare le leggi della vita. Devo mettermi in gioco, sentire le mie responsabilità di scrittore. Voglio che i lettori

avvertano l'abisso. Scrivo sempre al presente perché voglio catturare il momento; uso una prosa articolata con frasi lunghe senza andate a capo perché voglio trasmettere un senso di inevitabilità. Parlo di quello che ho davanti e voglio che lo veda anche il lettore. In fondo le storie sono cheesecake per il cervello.

Ripete spesso che lei non è interessato a dare messaggi politici. Credo invece che i suoi romanzi siano politicamente rilevanti.

Se pensa a *La zona di interesse*, non viene mai detto cosa c'è oltre il muro eppure alla fine del film ne abbiamo una coscienza accresciuta. Nemmeno io dico cos'è il totalitarismo. A me interessa connettermi con tutto ciò con cui non è possibile entrare in relazione. Per me l'apocalisse fa parte del mito.

È in questo senso che non ritiene «Il canto del profeta» un romanzo distopico?

Credo che la fine del mondo sia qualcosa di personale.

E se tutto quello che ha raccontato succedesse davvero?

A quest'ultima domanda Lynch non ha mai risposto.



Roberto Festa

Eimear McBride, una stanza d'albergo tutta per sé

«il venerdì», 14 giugno 2024

Dialogo con l'autrice irlandese in occasione dell'uscita del suo nuovo romanzo su una donna senza costruzioni sociali, senza «marchio di identità»

«Abbiamo bisogno di poco, per essere vivi. E magari, con quel poco, riusciamo a parlare meglio agli altri.» È il grado zero dell'umano, il cuore più profondo della vita, quello spogliato di ogni identità, che non si trova sui social, nella politica, nel rumore di fondo del quotidiano, che Eimear McBride racconta in *Strange Hotel* (La nave di Teseo, traduzione di Tiziana Lo Porto). Nel romanzo, una donna di mezz'età vaga di albergo in albergo, da Avignone a Praga, Oslo, Auckland, Austin. Non sappiamo chi è, cosa fa, perché visita quelle città. La vediamo sempre e solo nelle camere d'hotel. Ordina vino, aspetta qualcuno per fare sesso, ascolta la pioggia che batte sul selciato. Nel suo passato c'è un amore perduto, da cui fugge immergendosi in spazi anonimi e in un delirio di pensieri e parole che ha un unico scopo. Tenere lontano il dolore.

Irlandese, quarantotto anni, studi di teatro, due libri di grande successo alle spalle – *Una ragazza lasciata a metà* (Safarà Editore) e *Bobémien minori* (La nave di Teseo) – segnati da una prosa feroce, scoperta, immediata, McBride sceglie in *Strange Hotel* la direzione opposta: quella di una storia che dà al lettore pochissimi dettagli cui aggrapparsi, se non appunto l'essenza più intima e misteriosa di un essere umano. Spesso associata a Beckett e Joyce per la capacità di sperimentazione linguistica e narrativa, McBride dice

di credere in un'idea di letteratura che va al di là della politica, delle etichette, delle costruzioni sociali.

Com'è nata l'idea di questo romanzo?

All'inizio doveva essere un racconto. Volevo riprendermi il tempo che in questi anni ho trascorso negli hotel di mezzo mondo, dove mi sono trovata per presentare i miei libri. Sono luoghi anonimi, che non ricordiamo, che sembrano non avere significato. Eppure, ci passiamo una parte della nostra vita. Il racconto poi è diventato romanzo. Non sono brava con i racconti.

Chi è la donna di «Strange Hotel»?

È una donna che compie due viaggi. Uno riguarda il suo corpo, in giro per il mondo. L'altro è quello che si svolge dentro di lei, e che lei cerca disperatamente di evitare. La storia è scritta in terza persona, ma è una terza persona che assomiglia alla prima, è una terza persona con cui il personaggio si rivolge a sé stessa, in una lingua spesso involuta, formale, pomposa che ha come scopo proprio quello di tenere lontano il dolore. Il lettore sa solo ed esclusivamente quello che in quel momento le passa per la testa. Niente del suo passato o del suo futuro. Chi legge non è invitato a entrare nel personaggio, perché anche il personaggio non vuole entrare dentro sé stessa.

Perché ha scelto di dare così pochi dettagli su questa donna? Non sappiamo perché viaggia, cosa fa in quelle città, che rimangono sfondi indistinti.

Ho voluto toglierle ogni marchio di identità. Ho voluto eliminare gli strati sotto cui seppelliamo noi stessi, le costruzioni sociali con cui ci spieghiamo agli altri. Mi sono concentrata su un unico aspetto: cosa significa essere vivi? In quegli hotel non c'è il mondo, non c'è la storia pubblica della donna. C'è solo lei, colta in un momento preciso, con la sua umanità nuda e misteriosa. È stata anche una sfida al lettore. Di quante informazioni, di quanta realtà ha bisogno, per riuscire a sentire un personaggio?

È una scelta piuttosto controcorrente, in un momento in cui molta letteratura si concentra sulla ricerca identitaria, etnica, sessuale, di genere.

Penso che tutto questo parlare di identità sia alla fine un po' noioso, irritante. Ci fa comunicare sono con quelli simili a noi. quando scrivo, e nella vita, mi interessa l'opposto. Trovare punti di contatto, non una lista infinita di differenze. Sono una liberal vecchio stampo, mi piace pensare che tra le persone sia possibile gettare ponti. È la cosa più politica che riesco a dire. Ma forse, oggi, non è abbastanza politica, e di certo non facilita la vendita dei libri.

Altra scelta controcorrente: scrivere un romanzo con un personaggio che comunica il meno possibile, nell'epoca della comunicazione pervasiva, emotiva, urlata.

Non sono sui social e detesto tutte le forme di comunicazione in cui la gente non pensa ad altro che a dimostrare sé stessa. *Strange Hotel* nasce anche da una reazione al senso di essere travolti dalle emozioni, dai pensieri, dalle opinioni degli altri. Siamo

«Detesto tutte le forme di comunicazione in cui la gente non pensa ad altro che a **dimostrare sé stessa.**»

«C'è solo lei, con la sua umanità nuda e misteriosa. È stata una **sfida al lettore.** Di quante informazioni, di quanta realtà ha bisogno, per riuscire a sentire un personaggio?»

spesso trattati come puri contenitori. Il mio personaggio è l'esatto contrario. Non sente il bisogno di essere coinvolta, di dire al mondo chi è o cosa pensa.

Per i suoi romanzi e la sua scrittura sono stati spesso tirati in ballo James Joyce e Samuel Beckett. In «Strange Hotel» lei cita «La morte a Venezia» di Thomas Mann. Perché?

Joyce e Beckett sono scrittori fondamentali. Hanno spalancato una porta e hanno detto a tutti noi: ecco, andate, potete scrivere quello che volete. Nel mio caso, si tratta però anche di un'etichetta. Sono irlandesi, con una forte vocazione sperimentale, e quando c'è da recensirmi, o intervistarmi, saltano fuori. È però vero che in *Strange Hotel* ho pensato soprattutto a *La morte a Venezia*. Quello spaesamento, quel senso di essere fuori posto e fuori tempo, in un mondo in cui non ti senti più a casa, è stato fondamentale per costruire il personaggio.

A parte le camere d'hotel dei suoi tour letterari, c'è un viaggio in particolare che le ha suggerito quel senso di spaesamento?

Nel 2000, a San Pietroburgo. Avevo ventitré anni. Non sapevo cosa fare della mia vita. Avevo appena passato un anno ad assistere mio fratello che moriva. Ci rimasi quattro mesi. Insegnavo inglese per mantenermi. Non sapevo granché di russo. Non avevo amici. fu un'esperienza terrorizzante, ma anche liberatoria. In quei mesi, capii cosa sarebbe successo di me. In fondo anche in *Strange Hotel*, alla fine, la protagonista si chiede se sarà capace di cambiare.

Francesca Borrelli

Rachel Cusk, la lingua, arma prediletta: ma l'altro può spezzarla

«Alias», 16 giugno 2024



Un'altra riflessione su «Coventry», la pregevole opera di Rachel Cusk, elegante assemblaggio di testi tra il saggio e la finzione

A non prendere le cose come vengono, si rischia di passare per nemici del proprio tempo: di venire guardati con sufficienza, soprattutto se riluttanti a intonare il proprio lessico, e prima ancora le proprie considerazioni, alla rancorosa morale del qui e ora, indotta perlopiù dalla impossibilità di tirare fuori uno straccio di pensiero se non ci si è dati gli strumenti per costruirlo. Una sorta di introiettata paura di non ritrovarsi in sintonia con la propria epoca rende il rifugio nel senso comune la via di fuga più breve, più sicura, a prescindere dal fatto che il senso comune coincida o meno con il buonsenso; come se questa fosse la strategia necessaria a sentirsi meno soli, meno investiti da un senso di inferiorità, persino a illudersi di interpretare un ruolo nella gestione della buona vita, nella redistribuzione dei diritti negati: per esempio contribuendo allegramente a stravolgere quel bene comune che è la lingua, con la pretesa di fare giustizia dei rapporti di forza tra i generi.

Arretrato precipitosamente dietro le quinte, il cosiddetto spirito critico di novecentesca memoria è in attesa di venire archiviato in quanto oggetto desueto, in rapido isterilimento se non altro perché le cassette degli attrezzi alle quali si alimentava sono state svuotate e rese superflue prima ancora che ci si rendesse conto di cosa contenevano. Ora giacciono

accatastate in attesa di qualche artista di passaggio che le rimetta una sull'altra per farne una qualche evocativa installazione, anch'essa rappresentativa di ciò che è ormai estraneo al nostro tempo.

MATERNITÀ, CROCI E DELIZIE

In quanto oggetto desueto, tuttavia, il pensiero indisponibile a una pacificata ratifica dell'esistente è ancora rintracciabile nelle pagine di qualche libro, che inchioda con zampate di assertività qualcosa di sfuggito al già detto, già sentito, già visto; qualcosa di non ancora sublimato nel lessico comune, e che va dunque riportato a galla, reso parlante. Quando lo si trova incorniciato in un libro a stampa, spersonalizzato dalla figura dell'autore, quel lavoro di scomposizione del reale che ci si offre attuato da altri è alla giusta distanza per venire persino ammirato.

Dev'essere perciò che la singolarissima prosa di Rachel Cusk, prima ancora di avere inventato una voce narrante capace di dire Io evitando rigorosamente di mostrarsi sulla scena, è stata letta come innovatrice del genere romanzesco e al tempo stesso come una minaccia per il genere umano: ad esempio quando, lungi dall'intonarsi al lirismo che quasi sempre accompagna il resoconto delle proprie esperienze di neomadre, Cusk ha descritto le incombenze seguite alla nascita delle sue due figlie mettendo bene a

fuoco quali mortificazioni della propria femminilità e delle proprie legittime aspirazioni di essere pensante essa abbia implicato: «Per agire come una madre, dovevo sospendere il mio carattere, che si era sviluppato seguendo una dieta di valori maschili. E anche il mio habitat, il mio ambiente, si era sviluppato allo stesso modo. S'imponeva un adeguamento... Eppure quella fede – la maternità – non era un luogo dove io potessi davvero vivere. Non c'entrava nulla con me: la sua letteratura e le sue pratiche, i suoi valori e codici di comportamento, la sua estetica, non mi appartenevano».

È un passaggio tratto dall'ultimo libro di Rachel Cusk, *Coventry. Sulla vita, l'arte e la letteratura* (traduzione di Anna Nadotti e Isabella Pasqualetto, Einaudi, Stile Libero), sommatoria eterogenea e diseguale di saggi, composti via via per accompagnare svariate contingenze, editoriali e no. Sembra, tra queste pagine, che la scrittura della autrice canadese – naturalizzata inglese e attualmente residente in Francia – sia il risultato di una spoliatura preventiva di tutte le sovrastrutturali imposizioni dello spirito del tempo, nonché del logos genitoriale e non solo, finché raggiunta una ideale nudità di sguardo sulle cose, Rachel Cusk si è finalmente sentita in grado di scrivere.

Questa ricercata verginità dal senso comune è dunque il frutto di una decostruzione del *déjà vu*, *déjà entendu*, a sua volta figlia di una intelligenza ribelle a quella dittatura del *si dice* e del *si fa* che Heidegger ha eletto a forma inautentica dell'esistenza. Tanto più esigente dunque è la domanda di Rachel Cusk nei confronti della lingua, al tempo stesso esente da velleitarismi sperimentalisti e investita di pretese semantiche tali da ottenere che ogni parola si attagli precisamente alla cosa da nominare. E, alla fin fine, la sua prosa suona effettivamente percussiva quanto le immagini del reale quando vanno a sbattere sulla percezione.

TERRESTRI METAFORE

Si direbbe che Cusk si industri a rendere trasparenti, di tutte le situazioni, la crudeltà intrinseca,

«Per agire come una madre, devo **sospendere** il mio carattere.»

la spietatezza, i risvolti più ingloriosi, come a una convocazione brutale di cose e persone alla resa dei conti. Da sempre interessata alle arti figurative, Cusk possiede, probabilmente suo malgrado, quella attitudine a irrompere con la sua prosa sulla scena della rappresentazione senza velature simboliche: come se invece di essere il risultato di un processo di sublimazione, l'arte fosse la più diretta espressione di un inconscio senza maschere. Per questa precipitazione del reale sulla scena, senza mediazioni, senza trasformazioni sublimatorie, Cusk ha inventato una nuova cornice, che non è quella del saggio e non è quella della finzione; e anche quando tende all'una o all'altra forma non aderisce mai né all'una né all'altra. Mette piuttosto in campo un Io oggettivato da uno sguardo che tutto ha compreso nel suo perimetro e tutto ha metabolizzato, e che restituisce di ogni boccone, meglio se amaro, l'originario sapore, scomposto tuttavia nei suoi ingredienti, riportati ognuno al proprio peso specifico e alla sua natura.

I ragionamenti di Rachel Cusk sono pieni di terrestri metafore, tutte strettamente interne alla condizione umana, e sia che scomponga gesti e pensieri della sua persona, sia che si applichi agli altri, la scrittura che ha elaborato è profondamente introspettiva senza perciò votarsi alla psicologia. Cerca di andare all'origine, alla vera motivazione, alla causa efficiente dei suoi stessi comportamenti, deponendo una a una le varie maschere indossate, ma evitando di addentrarsi nella descrizione di eventuali traumi progressi. E se ricapitola il rapporto con la madre, una figura negativa, e con il padre, molto più amato, non è tanto per cavarne una qualche analisi delle sue difese caratteriali, quanto per marcare la distanza tra l'immagine di sé che quelle figure le hanno proiettato addosso e la faticosa costruzione di una propria personalità autonoma, che della

distanza guadagnata accetti il conflitto e il dolore, senza soccombervi: «Quando parlavo con lei» scrive a proposito della madre »mi sembrava di rivolgermi a un tiranno contro il quale la mia unica arma erano le parole. Ma le parole erano per l'appunto ciò che scatenava la sua violenza perché, al cuore della sua vita, era stata da esse separata. La fatica, il ruolo materno, il suo status erano al di fuori dell'economia del linguaggio... Non badava a quello che diceva, o meglio, traeva dalle parole i licenziosi piaceri del maltrattamento; così facendo, confiscava la mia arma e me la spezzava davanti agli occhi».

In fondo, tutta la scrittura di Cusk parte da un tentativo di scrollarsi di dosso gli abiti sociali che si è ritrovata a vestire, per rivendicarne di più adatti alla sua persona, sempre e comunque senza rinnegare la propria origine borghese, della quale mette in forse soltanto, e non potrebbe essere diversamente, i conformismi ereditati. Nelle sue apparentemente fedeli trascrizioni del parlato altrui, quando sembra riportare come un microfono passivo le frasi ascoltate quasi per caso, la sua emotività, a volte inaridita a volte esaltata dalla spietata riconduzione di ogni frase alla sua ratio, seleziona ciò che va prelevato e ciò che va lasciato cadere, con una adesione ai suoi principi di verità così puntuale e necessaria da rimandare a una sorta di necessità vitale, che distingue ciò che le funziona da segnale significativa da ciò che è, per lei, solo rumore di fondo. «Svestita, la verità può risultare vulnerabile, goffa, indecente. Troppo agghindata, diventa una menzogna. La mia maggiore difficoltà nella vita e sempre stata quella di conciliare storia e verità...».

SCENE DA UN MATRIMONIO

Sebbene siano in campo, qui, solo necessità di ordine narrativo, Cusk sembra avere antenne ricettive così sensibili al superfluo che immaginare di sacrificare a una maggiore essenzialità qualche brano della sua prosa è un esercizio fallimentare.

In questa sua ultima raccolta di saggi ha affrontato, fra l'altro, una capziosa «drammaturgia della

strada», ovvero la differenza di prospettiva tra chi si ritrova dietro automobili che gli sembrano troppo lente e chi avverte, dalle case dislocate lungo le strade, questa stessa lentezza come un eccesso di velocità: «La guida come metafora» non è, del resto, che un pretesto, «un buon esempio di come il punto di vista corrode la verità».

In altre pagine, Cusk ha descritto la crisi del suo matrimonio, offrendone una prospettiva che, nonostante la distanza, tradisce ancora l'amarezza della disillusione: «Il copione cui ci attenevamo come famiglia è stato abbandonato molto tempo fa: il palcoscenico è stato smontato, quello spettacolo non viene più rappresentato. So che non è stato sostituito da nessun nuovo copione. Ci sono stati episodi pilota, sinossi, qualche idea sparsa; ma fondamentalmente, il futuro è uno spazio bianco».

MA VATTENE A COVENTRY

In coda, alcuni saggi letterari, pregevoli e dissonanti rispetto al basso continuo che riporta insistente a vissuti di disadattamento, esemplificati nel capitolo da cui il titolo del libro, «Coventry»: non un ritratto della città che al tempo della seconda guerra subì perdite disastrose, ma – per consonanza con quel passato – la destinazione alla quale gli inglesi inviano, colloquialmente, chi vogliono mandare al diavolo: «A volte ci metto un po' ad accorgermi che i miei genitori mi hanno mandata a Coventry. Non è molto diverso da quando si rompe la caldaia del riscaldamento: nessuna esplosione, nessuna scena o schianto orribile, solo una crescente sensazione di disagio che deriva dal graduale abbassarsi della temperatura e che può essere incredibilmente arduo – dipende dalle capacità di adattamento di ognuno – attribuire a una causa specifica. Come il freddo, il silenzio avanza, facendosi notare non per presenza ma per assenza, per anomalie così impercettibili che vengono registrate solo a livello subconscio e invece aumentano, così che se ne diventa davvero consapevoli solo quando il processo è compiuto».

Gabriele Sassone

Daniel Mendelsohn, scrivo dunque critico

«Rivista Studio», 19 giugno 2024

Dialogo con lo scrittore, critico e docente di letteratura al Bard College, in occasione dell'uscita del suo nuovo volume di saggi e recensioni

Di persona Daniel Mendelsohn incarna perfettamente lo stile della sua scrittura: severa ed elegante, erudita e profondamente ironica, ma soprattutto capace di eccellere sia nella prosa sia nella critica senza trascurare la chiarezza. Il suo ultimo libro, *Estasi e terrore* (Einaudi, 2024), è una raccolta di saggi e recensioni che spaziano dai classici greci fino ai miti della cultura popolare contemporanea. Lungo le quasi 400 pagine di cui è composto, s'incontrano Saffo, Pedro Almodóvar, Ovidio, il Titanic, Costantino Kavafis, Erodoto e tanto altro ancora. Nonostante la complessità della struttura e la quantità dei riferimenti, *Estasi e terrore* si distingue per la versatilità con cui può essere letto: per il piacere di imparare o di rispolverare nozioni spesso legate agli anni di formazione scolastica, per le imprevedibili connessioni tra epoche lontanissime, per sorridere di una critica negativa o di un giudizio fulminante; o, più semplicemente, come un involontario manuale sull'arte di scrivere recensioni. [...].

Nell'introduzione, lei descrive come gli articoli di critica culturale abbiano costituito il pilastro della sua vita da scrittore. Dopo tanti anni di carriera, che motivazione o piacere trova nello scrivere ancora delle recensioni?

Di certo posso dire che la motivazione nel corso degli anni sia cambiata. Quando si esordisce come

critici si è pieni di ambizioni, si sente di aver dentro tante cose da dire e di volerle dire tutte. La critica è ancora oggi una passione per me, anche se mi rendo conto del rischio di riscrivere un articolo o una recensione che ho già scritto. C'è stato un periodo in cui i direttori di giornali e di riviste sapevano della mia formazione in filologia classica: quando si trattava di recensire un film, come per esempio quello su Alessandro Magno, chiamavano me di default. La cosa mi divertiva allora, adesso forse non è più così.

Perché?

Nella professione del critico è davvero difficile cercare continuamente delle nuove sfide, altrimenti è probabile incastrarsi in un solco e toccare sempre gli stessi temi. Ultimamente mi hanno chiamato per recensire un volume di letteratura classica, ritenendo che avrei potuto farlo a occhi chiusi, e io ho rifiutato perché è proprio ciò che non voglio più fare. Arrivato a questo punto della carriera, ho bisogno di essere costantemente stimolato, provocato; dopo tanti anni, mi sono accorto che è cambiato anche un certo mio modo di scrivere: ora i pezzi sono più brevi e più personali rispetto a prima. Comunque sia, bisogna sempre trovare il modo di esporsi a qualcosa che ti solleciti davvero.

«Ci sono stati alcuni miei libri che non hanno entusiasmato qualcuno, però direi che il tipo di cose che scrivo, in fondo, non si presta per essere il bersaglio di stroncature feroci. Sarà forse per il timore che io, in quanto critico, **stronchi a mia volta** il lavoro di chi mi ha recensito.»

Per esempio?

Di recente ho scritto diversi saggi e recensioni sulle arti figurative: un testo sul Bronzino, commissionato dalla Frick Collection, un importante museo di New York, e un contributo al catalogo della pittrice contemporanea Elizabeth Peyton. È stato molto stimolante per me, come se avessi pensato con un cervello diverso, una cosa sana.

Spesso la critica è vista come un atto di distruzione anziché di creazione, soprattutto quando si critica negativamente. In questo senso, come si è evoluto il ruolo del critico, considerando la proliferazione dei social media?

Innanzitutto credo sia importante stabilire una chiara distinzione tra una recensione negativa e una recensione distruttiva, tra la critica negativa, severa, implacabile, e quella distruttiva – lo so per esperienza, perché come scrittore, oltre a recensire, anch'io vengo recensito. Una recensione negativa, una stroncatura intelligente, è una fra le cose più utili che possano capitare a chi scrive: si ha molto più da imparare da una recensione negativa intelligente anziché da una che ti sbavi dietro. Io stesso ne ho scritte di molto severe, perché prendo sul serio il mio lavoro, e gli standard che pongo a me e agli altri sono altissimi. Mentre se si è in cerca di elogi, di encomi, ci sono sempre i genitori [ride]. La stroncatura crudele funziona in modo diverso e, sebbene oggi si tenda a confonderla con la critica negativa, va assolutamente distinta.

In che modo?

Nella prima raccolta di saggi critici, *Bellezza e fragilità* (Neri Pozza, 2009), ho recensito il lavoro di un collega, Dale Peck, che aveva scritto un libro dal

titolo *Hatchet Jobs*, traducibile come «lavoro d'acchetta». Da sempre Peck è famoso negli Stati Uniti perché scrive delle stroncature brutali, eppure divertenti; tuttavia, scrivendo così, non sei più un recensore severo, bensì qualcuno che mette un piede in una specie di spettacolo gladiatorio, dove la gente accorre perché sa che lì vedrà scorrere del sangue, e quindi finisci per essere inascoltato. Per questo motivo dico che non è utile la recensione distruttiva. Io conosco Peck, è un uomo intelligente, e ogni tanto mi chiedo perché sprechi la sua carriera quando potrebbe scrivere recensioni negative, sì, ma allo stesso tempo costruttive.

C'è una critica distruttiva che l'ha ferita?

Non posso dire che mi sia mai accaduto nulla di così selvaggiamente demolitorio. Ci sono stati alcuni miei libri che non hanno entusiasmato qualcuno, però direi che il tipo di cose che scrivo, in fondo, non si presta per essere il bersaglio di stroncature feroci. Sarà forse per il timore che io, in quanto critico, stronchi a mia volta il lavoro di chi mi ha recensito [ride]. Ovviamente, su quanto ho scritto ci sono stati vari commenti poco lusinghieri, soprattutto sui blog, di persone che si sono arrabbiate leggendomi. Fare lo scrittore è una carriera strampalata, si svolge sempre di fronte agli occhi del pubblico: se tu lavori in banca, e fai un errore, il capo ti chiama in ufficio per farti una lavata di capo, ma nessuno lo viene a sapere; se invece, da scrittore, fai un errore, lo vengono a sapere tutti.

La sezione Miti di oggi si apre con un saggio dal titolo «Ma ora basta parlare di me: la voga del memoir».

Davvero pensa che il memoir sia un genere in via d'estinzione o è possibile che invece si stia soltanto trasformando in qualcos'altro?

Quel saggio ha almeno dieci anni, se non di più, quindi è in un certo senso datato. All'inizio degli anni Duemila c'è stata una specie di ondata inarrestabile del memoir, tutti scrivevano memoir, tutti ne parlavano, e il mio saggio si può considerare una risposta a quel momento. A ogni modo, da quando ho cominciato a scrivere, questo genere ha iniziato a subire vari cambiamenti: ora, per esempio, non si parla più tanto di memoir quanto di autofiction – negli anni Novanta, invece, all'interno dei circoli letterari del mio paese, il memoir era uscito dalla voga corrente e non se ne poteva più.

Quindi, credo che la domanda giusta da porsi sia: perché scrivere dei memoir?

Questo dovrebbero chiedersi i critici. Anziché lagnarsi, sarebbe meglio chiedersi il perché delle cose.

Nel saggio sul Titanic, lei parla di come la tragedia del naufragio richiami un archetipo greco. Quest'attrazione per il concetto di disastro cosa ci dice della società di oggi?

La fascinazione che abbiamo nei confronti del disastro è ciò che sta al cuore della tragedia greca. Tutte le tragedie greche invariabilmente sono dei momenti in cui guardiamo cadere o sbagliare qualcuno che è arrivato molto in alto. Si tratta della bellezza della distruzione. A mio modo di vedere è qualcosa che soddisfa un'esigenza culturale profonda, che è quasi apotropaica: se hai molto successo, se fai troppo affidamento sulle macchine, prima o poi verrai castigato. È una convinzione radicata in noi esseri umani. Credo sia specifico del rapporto con la natura e con il mondo questo sapere d'essere sempre minacciati

«Fare lo scrittore è una **carriera strampalata**, si svolge sempre di fronte agli occhi del pubblico.»

da un pericolo, sempre a rischio. Quando succede qualcosa di tremendo, resta confermata e dimostrata l'idea che avere una vita perfettamente felice sia pura e semplice fortuna. Il nostro fascino per il disastro è un riflesso dell'ambiguità con cui guardiamo al nostro successo in quanto specie.

Nella sua carriera ha avuto numerosi riconoscimenti. Che rapporto ha con il successo? Ritiene che cambi la responsabilità nello scrivere o il modo di farlo?

Ti rispondo citando mia madre, che, quando vinco un premio, mi chiede: quand'è che vincerai anche un po' di soldi dato che la gloria non serve a pagare l'affitto? Il successo di chi scrive è molto importante per gli editori, ma personalmente non credo che mi motivi. È chiaro, sono un essere umano come tutti e mi fa piacere essere riconosciuto, però per i premi vale quanto detto per le recensioni: sono significativi soltanto se provengono da un'istituzione o da qualcuno che abbia valore per noi.

Nel 2022 ha vinto il premio Malaparte.

Ecco, quel premio è stato tanto significativo per me. Ha contato perché rinnovava il mio legame di lunghissima data con la letteratura italiana. Il successo può essere una motivazione valida per tante altre carriere, ma rimane invariabilmente sbagliata per chi scrive. Kavafis, il grande poeta greco, diceva che quando ti sforzi di compiacere il pubblico è inevitabile che tu tradisca te stesso.

«La fascinazione che abbiamo nei confronti del **disastro** è ciò che sta al cuore della tragedia greca.»

Beppe Cottafavi

Ferocia e timidezza, come si diventa Altan

«Domani», 21 giugno 2024

Intervista al venerato maestro della satira italiana, capace di costruire un mondo per noi possibile. «Portai i miei disegni a Eco, li perse in un trasloco.»

Dice di leggere ogni giorno «la Repubblica», per cui ancora lavora, disegnando due vignette alla settimana, una per il quotidiano e una per «il venerdì», e il «manifesto», di cui apprezza il disegnatore in prima pagina, quello bravissimo delle vignette rosse: Mai-col & Mirco.

È Altan, da mezzo secolo il venerato maestro della satira italiana – la prima vignetta di Cipputi apparve nel maggio del 1976 su «l'uno», inserto di «linus» [...]. Da lettore ho sempre pensato che Altan fosse il più bravo di tutti, il maggiore autore satirico italiano, perché capace di costruire un mondo per noi possibile, in cui rispecchiarci, in cui farci ridere e farci piangere, un luogo di segni e di parole di una grande commedia dell'arte dove trovare le chiavi della nostra felicità e della nostra disperazione.

Un mondo in cui spesso lo prendiamo nel didietro, come disegnerebbe lui.

Altan è Altan. Attraverso le sue parole e i suoi disegni si capisce benissimo che il disegnatore Altan, l'eccelso battutista Altan, il fine politologo Altan, il critico del costume Altan (eccetera eccetera: bisognerebbe aggiungere il filosofo, lo psicologo, l'editorialista, il sociologo, il semiologo, l'antropologo, no quello era suo padre, Carlo Tullio Altan, il più importante antropologo italiano, e ancora altro), insomma, che Altan è Altan e ci siamo capiti.

Poi tutti sanno che Altan è timido, che non gli piace parlare e lo fa pochissimo, che se ne sta in pace in campagna in Friuli da dove si esprime con sintesi perfetta attraverso poche icastiche parole sempre micidialmente esatte vestite di segni tondi e contorti meravigliosi.

«Un tipo misteriosamente fuori moda, Altan, che però riesce a essere perfettamente puntuale, praticamente medianico, con tutto ciò che è moderno, con il famoso nuovo che avanza, riesce a intuirlo, a fissarlo con gli spilli del sarcasmo, e tuttavia a comprenderlo sino in fondo» lo fotografò Edmondo Berselli introducendo una raccolta di vignette di Cipputi per gli Oscar Mondadori.

Qual è il colore della timidezza?

Sono timido, e se tu hai paura di parlare, se decidi di farlo, devi dire qualcosa di cui sei molto sicuro. Non c'avevo mai pensato, forse da lì nascono le mie battute.

Appunto, ne sei il venerato maestro, che ne è della satira politica?

Penso che sia un'illusione pensare che la satira politica possa essere efficace per attaccare i potenti o per farli cadere. Non l'ho mai fatta per fare male. Penso al contrario sia consolatoria, nel senso che ci si può

ritrovare davanti a una vignetta satirica in sintonia con qualcun altro. Insomma non sei solo al mondo. È un gesto di conforto. Per quelli che la pensano in un certo modo e così non si sentono soli a pensarla in quel modo. Insomma, fa bene, non male.

È un'attività di conforto per noi che ti leggiamo da una vita...

E per me sapere che mi leggete.

Ci hai fatto ridere, hai sfottuto i potenti e pure noi, facendo da specchio spesso anche alle nostre miserie. Qualcuno dei potenti si è mai incazzato?

Nessuna roba seria, queste cose passano sopra loro come l'acqua fresca. Semmai qualcuno mi ha chiesto la vignetta. Ho avuto una sola querela perché ho confuso Mediaset con Fininvest in una vignetta. Siamo andati a processo ma è finita bene.

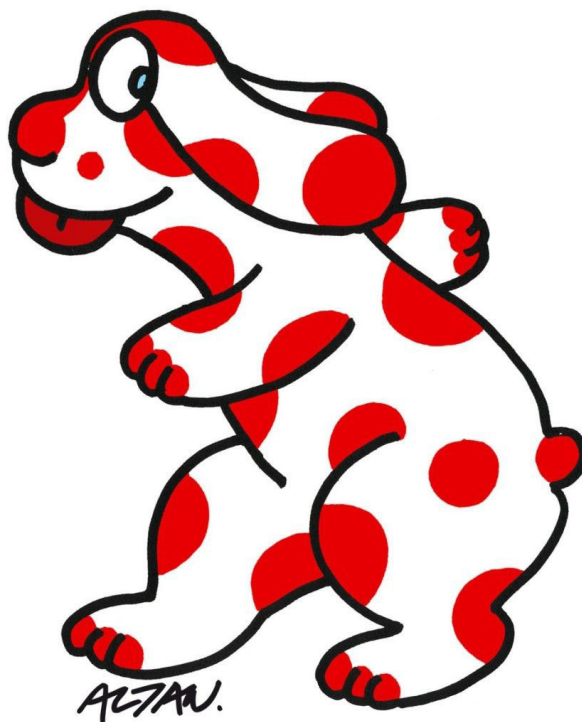
A proposito del Banana, dobbiamo averne nostalgia?
Assolutamente no.

Hai disegnato Berlusconi ritratto con in mano una banana oppure più spesso nell'atto di puntare un ombrello contro il sedere di un uomo, gesto quest'ultimo che hai ripreso molte volte. Ti piacevano anche Spadolini, Andreotti e Craxi.

Mi sono occupato ogni tanto di qualche politico perché era talmente ingombrante che non se poteva fare a meno. Anche alcuni dei contemporanei sono molto ingombranti. Meloni certamente, forse non ha ancora la statura del Banana o di Craxi, ma si fa sentire. Anche Salvini è un bel tipo da rappresentare, l'ho fatto spesso. È inevitabile disegnare quelli ingombranti. Non si può far finta di niente. Conte l'ho fatto qualche volta, all'inizio, il Conte 1, quel governo lì.

Schlein?

Non l'ho mai disegnata. Ci sono personaggi che sembrano pronti per essere ritratti, altri no, lei no, non è ancora a fuoco. Per me naturalmente.



La politica?

Vedo grande confusione, grande incompetenza, grandi egoismi, grande narcisismo. Brutta. È difficile orientarsi, è difficile capire la gerarchia dei fatti.

Sfogliando il catalogo del tuo smisurato lavoro qual è il tuo personaggio preferito?

Sono due, Cipputi per i grandi e la Pimpa per i piccoli.

Come hai inventato la cagnolina a pois rossi?

Facevo disegni per divertire mia figlia di due anni, forse anche meno. La tenevo sulle ginocchia. Ho disegnato la Pimpa. Ho fatto una piccola storiella. L'ho mostrata a Marcelo Ravoni, un argentino che aveva allora inventato un'agenzia per disegnatori, rappresentava anche Quino e Mordillo, che l'ha portata al «Corriere dei piccoli» e da lì è partita l'avventura della Pimpa. Non era prevista come personaggio da pubblicare. È nata per caso. È lì

da cinquant'anni. La disegno ogni settimana. Quel mondo si è costruito un po' da solo. Basta un piccolo spunto, un personaggio da mettere lì e tutto succede per una logica interna, quel mondo colorato si autogenera, quasi non dipende più da me.

Come è stata la tua infanzia?

Felice, anche se il rapporto con mio padre non è durato tanto perché i miei si sono separati che io avevo sette anni. Una volta le separazioni erano più rigide di quelle che esistono oggi. Ho saltato il rapporto con lui dai sette ai sedici anni. Vivevo con mia madre e vedevo mio padre durante le vacanze. Ha cominciato a farmi viaggiare, vedere delle cose, era molto bravo a spiegarmi tutto, perché il suo mestiere era quello, e la sua passione era insegnare. Da lì ho imparato alcune cose importanti per me. Era un padre severo, se prendevo nove a scuola, mi diceva, beh si può fare di più. Però, la prima volta che sono andato dal dentista mi ha regalato *I misteri della giungla nera* di Salgari. L'ho finito leggendolo per tutta la notte. Poi Verne, poi a pacchi mio padre mi ha regalato tutta la Bur.

Era un grande antropologo, che pensava del tuo lavoro così diverso dal suo?

Non era capace di leggere i fumetti, era un mondo in cui i professori erano per formazione disegnati così. Seguiva invece le mie vignette. E apprezzava, abbastanza. Disegnavo da quando ero piccolissimo, era il mio passatempo preferito. Ho cominciato a disegnare per i miei compagni di scuola, delle storie di cow boy e indiani soprattutto, mi piacevano molto. Poi ho cominciato a vedere le cose fatte dai professionisti e ho scoperto Jules Feiffer, il grande cartoonist e vignettista americano, che faceva nelle strisce un vero e proprio campionario delle nevrosi dell'uomo contemporaneo. Sono una sequenza

di immagini, ripetute con minime variazioni, cui si associano, nella parte verbale, i monologhi di anonimi personaggi alle prese con i loro insolubili problemi. Erano raccolte pubblicate da Bompiani negli anni Sessanta, credo da Umberto Eco. Lì è scattata una cosa, l'idea del disegno col testo e soprattutto di questi personaggi di Feiffer che parlavano col lettore più che tra di loro, ti guardavano in faccia, mi piaceva moltissimo. E ho provato anch'io a fare qualcosa di quel genere. Guardavo molto anche Jacovitti. Era alla fine del liceo, i primi anni di università di architettura a Venezia, lì ho cominciato a farle circolare tra i miei amici. Mio padre conosceva Eco e me lo fece incontrare, gli ho portato degli album che facevo con questo tipo di vignette, un po' surreali e un po' esistenziali, non politiche, e lui voleva pubblicarle su «Marcatrè», una rivista che faceva. Li perse in un trasloco. Ravoni allora li portò a «linus» a Oreste del Buono. Credevano fossi brasiliano, ero stato a Rio cinque anni dove pubblicavo, avevo un po' di accento. Lì nacque Trino, la storia della creazione del mondo. E poi i romanzi a fumetti: Casanova, Colombo, Franz cioè San Francesco. «linus» mi ha fatto scoprire il racconto per immagini che non conoscevo.

Per chiudere, che direbbe Cipputi, grande eroe della saga operaia e della lotta di classe, della politica contemporanea?

Preferirei non riferire le sue parole. Cipputi è nato a Milano nello stesso anno della Pimpa, ero appena tornato dal Brasile, l'ho incontrato in tram o in giro per la strada, in una fabbrica non c'ero mai stato. È stato riconosciuto come vero. Ho fatto forse un migliaio di vignette. Ora è in pensione. Vittorio Foa scrisse che Cipputi non era l'emblema dell'operaio metalmeccanico, della classe operaia ma il rappresentante di chi fa bene il proprio lavoro, sa di farlo bene, è fiero di farlo bene. Credo che ce siano ancora.

«Disegnavo da quando ero piccolissimo, era il mio passatempo preferito.»

Renzo Paris

Pro e contro Elsa Morante nell'infuocata estate del 1974

«il venerdì», 21 giugno 2024

Non appena *La Storia* venne pubblicato negli Struzzi di Einaudi, si scatenò il dibattito, sui giornali, ma anche nei circoli degli intellettuali

La Storia di Elsa Morante uscì direttamente in edizione economica nella primavera del 1974, mezzo secolo fa. Sul fondo della copertina, dove campeggiava in rosso sangue una delle tante cavie della *Storia*, la scritta: UNO SCANDALO CHE DURA DA DIECIMILA ANNI. Nel retro si leggeva: «A questo nuovo romanzo – pensato e scritto in tre anni (dal 1971 al 1974) e preceduto immediatamente da *Il mondo salvato dai ragazzini* che in qualche modo ne rappresentava l'“apertura” – Elsa Morante consegna la massima esperienza della sua vita “dentro la *Storia*” quasi a spiegamento totale di tutte le sue precedenti esperienze narrative... *La Storia*, che si svolge a Roma durante e dopo l'ultima guerra (1941-1947) vorrebbe parlare a tutti, in un linguaggio comune e accessibile a tutti».

Il romanzo contava seicentosessantuno pagine, a duemila lire. Lo comperai alla Feltrinelli romana di via del Babuino. Finalmente un romanzo per tutti, non per pochi come quelli della neoavanguardia.

COME UNA ZINGARA

Avevo incontrato la prima volta Elsa Morante nella primavera del 1966. Vestita come una zingara, davanti al fioraio accanto alla sua casa di via dell'Oca, esclamò con la sua fiabesca voce: «Ma tu sei già famoso, sei un personaggio!». Aveva letto il mio primo

racconto apparso su «Nuovi Argomenti». Mi disse che potevo telefonarle di tanto in tanto. E scomparve dentro il suo portone, che aveva come battenti due ali dorate.

Con quel mattoncino in mano andai a sedermi sugli scalini della Tomba d'Augusto e iniziai a leggerlo. A metà libro s'era fatta sera. Mi alzai e, eccitato dalla lettura, entrai da un tabaccaio chiedendo busta e foglio. In quella letterina che infilai nella sua cassetta, scrissi che *La Storia* era un capolavoro, che finalmente si poteva riparlare di romanzo anche in Italia. Il giorno dopo le telefonai e lei mi riferì che aveva appena letto la mia missiva ai suoi amici, senza però rivelare il mio nome. I suoi amici allora, tra gli altri, erano Goffredo Fofi e Alfonso Berardinelli. Scrissi sul giornale «il manifesto», che aveva pubblicato una serie d'interventi di compagni che puntavano al «romanzo rivoluzionario», che non ero d'accordo. In una nuova edizione di *La Storia* Cesare Garboli riassunse da par suo anche quel dibattito. Quando le telefonai per informarla, Morante mi disse che i suoi amici consideravano quell'intervento una «stroncatura».

Di quel romanzo si parlava dovunque. A scanso di equivoci su «Paese sera» Elsa aveva proplatato con ironia di considerarsi la più grande scrittrice d'avanguardia. Ricordo la prima recensione di Natalia

Ginzburg: la scrittrice confessava addirittura di aver pianto. Ma una letterina firmata da Nanni Balestrini, Nadia Fusini e altri, e pubblicata dal «manifesto», sosteneva che si trattasse, tout court, di un romanzo reazionario. Poi venne la duplice recensione di Pier Paolo Pasolini. Il 26 luglio 1974 firmò la prima stroncatura di *La Storia*. Scriveva quel grande: «La Morante avrebbe forse dovuto lavorarci ancora un anno o due... tutti i personaggi sono declamati, improbabili, irreali, quindi manieristici. Puro manierismo è l'infanzia di Useppe; puro manierismo è la giovinezza di Nino; puro manierismo la grinta di Davide, senza tuttavia, a mio parere, aver meditato abbastanza su tale ideologizzazione e di conseguenza sul proprio progetto narrativo». Il 2 agosto dello stesso anno ci tornò sopra: «L'estrema bellezza delle prime centocinquanta pagine non è più raggiunta... tutta la prima parte del romanzo è dominata dall'elemento autobiografico del terrore della mezza ebrea all'inizio delle persecuzioni razziali». Dunque non era lui a misconoscere le leggi dell'amore, come lei gli rimproverava nella vicenda di Ninetto, non condividendo affatto il dolore di Pier Paolo per il loro distacco. Pasolini aveva un'altra idea di Storia. In *Petrolio* c'è un ritratto di Elsa Morante in Sicilia, del tutto indifferente al dossier «esplosivo», con il quale Carlo, il protagonista, avrebbe voluto convincerla a riscrivere il suo romanzo. Pasolini aveva scoperto la doppiezza del potere nel dopoguerra, quel servirsi ora della sinistra ora della destra per fini golpisti. Morante era dunque ingenua in quel suo patetico lagnarsi, impietosirsi, dinanzi al dolore del popolo-cavia.

MORAVIA CADE DALLA SEDIA

Durante l'estate del 1974 fui invitato da Moravia all'Abetone. Sdraiato su una chaise-longue

in giardino mi tempestò di domande sul romanzo di sua moglie: e quante copie aveva venduto, duecentomila? e se ero riuscito a finire di leggerlo? e che cosa avevo scritto sul «manifesto»? Finché non mi chiese a bruciapelo: «Ma tu, come vedi la Morante nel panorama letterario del Novecento?». Risposi che per me era «la più grande scrittrice del Novecento». Mi fissò: «Ma la più grande scrittrice o lo scrittore più grande?». Restai muto per qualche secondo e per non deluderlo dissi: «Scrittrice».

La Storia era per lui un romanzo irrimediabilmente datato. Non capiva l'entusiasmo di giovani che avevano letto solo saggi politici. «Ma io non ho scritto *La ciociara?*» Cosa ci trovavano in un romanzo *larmoyant* del nostro dopoguerra? Agitandosi bruscamente si rovesciò sul prato. Tornato sulla chaise volle sapere anche cosa pensavo delle stroncature di Pasolini. Gli dissi che le aveva scritte in seguito al litigio su Ninetto Davoli, ma anche per una sua idea di Storia molto diversa.

IL TEMPO DEI MALUMORI

La Storia della Morante quell'estate provocò innumerevoli litigi tra le giovani coppie aperte, in odore di femminismo. Ammalati d'invidia, critici e letterati trascorsero la più brutta estate della loro vita. Mentre io, che in quella primavera avevo pubblicato *Frecce avvelenate*, ero strabiliato dal successo di colei che scoprii, molto più tardi, non essere figlia del biondo siciliano impiegato alle poste romane che considerava suo padre. Al comune di Roma l'arrivo dei suoi genitori era registrato nel febbraio: Elsa non poteva essere nata dopo solo sei mesi di gravidanza. Se lo avesse saputo chi sa quali altri splendidi romanzi avrebbe scritto.

Pasolini: «La Morante avrebbe forse dovuto lavorarci ancora un anno o due... L'estrema bellezza delle prime centocinquanta pagine non è più raggiunta...».

Emanuele Trevi

Calasso, autoesegesi di undici libri

«La Lettura», 23 giugno 2024

Lo scrittore e editore di Adelphi definisce i contorni e i nodi più significativi del corpus delle sue opere. Un metodo, nient'affatto un capriccio

«Ci sono mille buone ragioni per non fare quello che sto facendo» conviene Roberto Calasso all'inizio di *Opera senza nome*. E in effetti, il genere di scrittura praticato in questo libro postumo giustifica pienamente l'ammissione. Può suscitare un legittimo sospetto l'intenzione dell'autore, così com'è formulata: «Dire con la massima precisione certe cose su alcuni libri che ho scritto. Tra tutti i tipi possibili di critica e interpretazione, l'autoesegesi è sicuramente il più spinoso e inaffidabile. Non associamo l'idea stessa di un giudizio attendibile alla neutralità, alla distanza dello sguardo dall'oggetto osservato? A quale modalità del sapere corrisponde questo smaccato conflitto d'interessi? C'è da dire che Calasso può vantare illustrissimi precedenti su questo terreno tanto scivoloso che Benedetto Croce, in un titolo memorabile, definì «critica di me stesso». Non escludo che Calasso abbia pensato direttamente al grande filosofo, dal momento che, quando negli anni Ottanta accolse nel catalogo Adelphi le opere di Benedetto Croce, iniziò proprio dal *Contributo alla critica di me stesso*.

Senza arrivare a scomodare esempi inarrivabili della tradizione occidentale come la *Vita nuova* di Dante e il *Cantico spirituale* di Juan de la Cruz, bisogna aggiungere che molti moderni hanno praticato con finezza e genialità varie forme di «critica di sé stessi», come le formidabili *Prefazioni* di Henry James,

gli scritti di Umberto Saba sul *Canzoniere*, o ancora la folle e sterminata *Esegesi* di Philip K. Dick.

Per venire a Calasso, il suo proposito è quello di definire i contorni ed enucleare i nodi più significativi di un'«opera senza nome» che ha occupato una gran parte della sua vita, e che consiste in una serie di undici libri contrassegnati da un numero romano. Il primo, *La rovina di Kasch*, venne pubblicato nel 1983, quando Calasso aveva superato da poco i quarant'anni; l'ultimo, *La Tavoleta dei Destini*, è datato 2020, l'anno prima della morte. In questo lungo arco di tempo, trentasette anni, il mondo che ci circonda, e ciò che definiamo «cultura» o «letteratura» sono cambiati così radicalmente e irreversibilmente da rendere anche più problematica l'affermazione dell'unità di un'opera cresciuta nel tempo come un organismo mai osservato in precedenza, e dunque refrattario alle classificazioni. Oltre a non avere un titolo complessivo, quest'opera è formata da undici opere collegate sì da temi e nuclei narrativi variamente riemergenti, ma leggibili e pienamente godibili nella loro singolarità. Raramente, nelle librerie e nelle biblioteche private dotate di qualche criterio di ordinamento, si troveranno questi libri uno accanto all'altro. Perché dovrebbero stare vicini un libro sui miti greci come *Le nozze di Cadmo e Armonia*, un altro sulla pittura e su alcune indecifrabili opere

«Il punto centrale dell'estetica di Calasso è un'idea di **Letteratura** che non solo pretende di annullare i confini tra i generi ma modella i suoi materiali imprimendovi il **sigillo di una forma.**»

grafiche di Giambattista Tiepolo, e ancora altri due dedicati rispettivamente a Franz Kafka e a Charles Baudelaire, e poi uno sui rituali vedici, e così via?

Circola da tempo memorabile un'idea che non so attribuire a nessuno in particolare: che ogni scrittore non faccia che scrivere lo stesso libro, così come ogni regista gira lo stesso film eccetera eccetera. Calasso non intende minimamente declinare questo luogo comune un po' stucchevole e insensato. Ha scritto molto altro che non ha incluso nella sua «opera senza nome». E intende mostrare ai lettori disposti al gioco che la sua preoccupazione di stabilire e rendere visibile l'unità di quegli undici libri non è una sorta di capriccio narcisistico, ma il manifestarsi concreto di un metodo che fa dell'unità e della varietà non i poli inconciliabili di un'opposizione, ma una specie di ritmo, come la sistole e la diastole di un cuore pulsante. Quando uscì *La rovina di Kasch*, che contiene in nuce molte delle caratteristiche formali e dei nuclei tematici dei dieci libri successivi, Italo Calvino scrisse che Calasso aveva affrontato due argomenti: il primo era Talleyrand, il secondo «tutto il resto». Poteva sembrare una semplice battuta, e come tutte le battute efficaci forse conteneva anche un po' di veleno, ma in realtà era una profezia. Ma «tutto il resto» non equivale a un catalogo del mondo, a un'enciclopedia, o peggio ancora un coacervo di dati attraversabile solo con il discutibile ausilio di un motore di ricerca. Il punto centrale dell'estetica di Calasso è un'idea di «letteratura» (o «letteratura assoluta») che non solo pretende di annullare i confini tra i generi (saggistica, narrativa...) ma modella i suoi materiali imprimendovi il sigillo di una forma. E la vera differenza tra le ideologie e le forme è che solo le seconde sono capaci di rendere manifeste delle forme credibili del mondo in grado

di durare nel tempo. Lo scrittore non è – o è solo incidentalmente – colui che «scrive bene», cosa di cui sono capaci notai e giornalisti, pubblicitari e fisici atomici. Un vero scrittore scriverà anche bene, ma è soprattutto una mente che sa bilanciare la forza centrifuga che la varietà dei suoi argomenti infligge all'opera con la forza centripeta di una prospettiva capace di generare una sensazione di coerenza ed unità del molteplice.

Rubando un'immagine a Cristina Campo (non a caso un'altra gemma preziosa del catalogo Adelphi) potremmo dire che gli undici libri dell'«opera senza nome» di Calasso sono come altrettante statue di un giardino, che pur distanti tra loro e autonome l'una dall'altra guardano tutte nella stessa direzione, e in questo modo creano uno spazio nell'informe estensione del mondo. Ebbene, i libri di Calasso sono come fasci di linee che convergono in un solo punto di fuga. Potremmo definire questo luogo di convergenza della varietà come l'uomo, ovvero l'unico animale che ha mutato il suo destino, come è spiegato in alcune mirabili pagine del *Cacciatore celeste* (ottavo volume dell'«opera»), da preda di grandi carnivori a carnivoro lui stesso.

È da questo prodigioso e drammatico coup de théâtre evolutivo che ha origine la storia del sacrificio, che è una storia visibile e insieme invisibile, che permette di tenere insieme, eventualmente nella stessa pagina, le prescrizioni ossessive di un rituale vedico e un frammento terminale di Kafka, un dettaglio di un affresco di Tiepolo e una preghiera di uno sciamano siberiano. Non si può certo dire che sia mancata a Calasso una grande dose di ambizione, a partire dal desiderio di fare qualcosa di talmente originale da apparire inaudito. Ma non è l'ambizione il cemento stesso delle grandi imprese?

Michele Mari

Ode a Jim l'Everyman che volle farsi Lord

«Robinson», 23 giugno 2024

Il protagonista del romanzo di Conrad è un'allegoria della condizione umana, segnato com'è dal destino, dal senso di colpa, dalla voglia di riscatto

«È uno di noi», «era uno di noi»: Conrad lo ripete più volte, a partire dalla proemiale Nota dell'autore: e anche se nella sua visione l'appartenenza e l'identificazione si giustificano con il fatto che Jim [il protagonista del romanzo *Lord Jim* di Joseph Conrad, Ndr] non solo è un bianco, non solo un occidentale, ma un inglese degnamente educato, l'afflato ne fa comunque un'allegoria dell'uomo, un «everyman» (che come tale non ha e non deve avere un cognome). Come Adamo, Jim nasce puro e innocente: fin dalla primissima descrizione viene connotato nel segno del candore: «Era di eleganza immacolata; dalle scarpe al cappello era attillato in un bianco candido»; la sua innocenza è tutt'uno con la sua ingenuità (che per via di testardaggine rasenta in alcuni momenti l'ottusità, come nel *Michael Kohlhaas* di Kleist). Su questa ingenuità riposa un senso di incolumità che è forse quanto più somigli in lui a una *hybris*: «Sentiva di non doversi più preoccupare di nulla che potesse accadergli fino alla fine dei suoi giorni», e non per mancanza di immaginazione, ma al contrario per un suo eccesso, suscitato dai racconti orali e scritti di avventure marinare: «Dimentico di sé, conduceva già in mente sua la vita di mare intravista nei romanzetti. Si vedeva salvare le persone da navi che affondavano, abbattere pennoni durante un uragano, nuotare fra la schiuma con un salvagente [...],

esempio costante di dedizione al dovere, indomito come l'eroe di un libro».

In realtà, e nel sottolinearlo Conrad è spietato, il destino di Jim è già scritto, così come la delusione è fisiologicamente insita nell'illusione. Questo destino è tutto alle spalle di Jim, è l'atto fondativo della sua vita: un peccato veniale che, ingigantito dalla sua coscienza e dal suo masochismo, lo inseguirà per tutta la vita, costringendolo ogni volta a spostarsi per centinaia di miglia, a cambiare attività e a rinunciare a quel po' di quiete che era riuscito a procurarsi. Scottato dal connubio con gli uomini, Jim vuole uscire dall'umanità, rendersi anonimo e invisibile, e da questo punto di vista il suo primo tormentatore è proprio Marlow, che pur stimandolo e cercando di aiutarlo con ogni mezzo lo insegue a propria volta riportandolo all'episodio fatale. La curiosità di Marlow è effettivamente «malsana», come egli stesso sembra ammettere («se volete, potete chiamarla una malsana curiosità»), ma ciò che più conta è che anche il lettore viene trascinato in questa temperie voyeuristica.

Jim un po' c'è e un po' non c'è; un po' parla direttamente, un po' parla attraverso il racconto di Marlow, un po' è l'oggetto delle congetture di Marlow o dei commenti della gente; è sfuggente, indecifrabile, magnetico, ma il sospetto è che possa essere anche un mero contenitore del pensiero di Marlow, che

incessantemente lo interpreta come potrebbe fare un cartomante o un ventriloquo.

Il «fatto», allora. Il fatto dura appena ventisette minuti, durante i quali Jim è preda di una strana passività (cui però, orgogliosamente, non vorrà appellarsi). Nell'ultimo di questi ventisette minuti, il salto fatale che crea il suo destino (tale episodio, scrive Conrad nella citata *Nota*, «era inoltre un evento che in un personaggio semplice e sensibile poteva a buon titolo dar colore al “sentimento dell’esistenza”»), ma per circa cento pagine il lettore non ne viene informato, perché il romanzo procede per programmatiche dilazioni, con un lento avvvitamento dall'esterno all'interno, verso il suo nucleo di senso. Dopo l'agnizione, la parte centrale del romanzo è dedicata alle conseguenze quasi meccaniche del disonore e della vergogna, che Jim potrebbe obliare e al contrario enfatizza retroattivamente; nella terza parte si celebra invece il riscatto, così luminoso da sembrare esemplato, a sua volta, sulle gesta eroiche e romantiche che tanto avevano acceso l'immaginazione del protagonista, ma ascendere a tanta altezza si rivelerà funzionale alla catastrofe delle ultimissime pagine, dominate dal *diabolus ex machina* Brown e caratterizzate dal passaggio di Marlow dal racconto orale al racconto scritto.

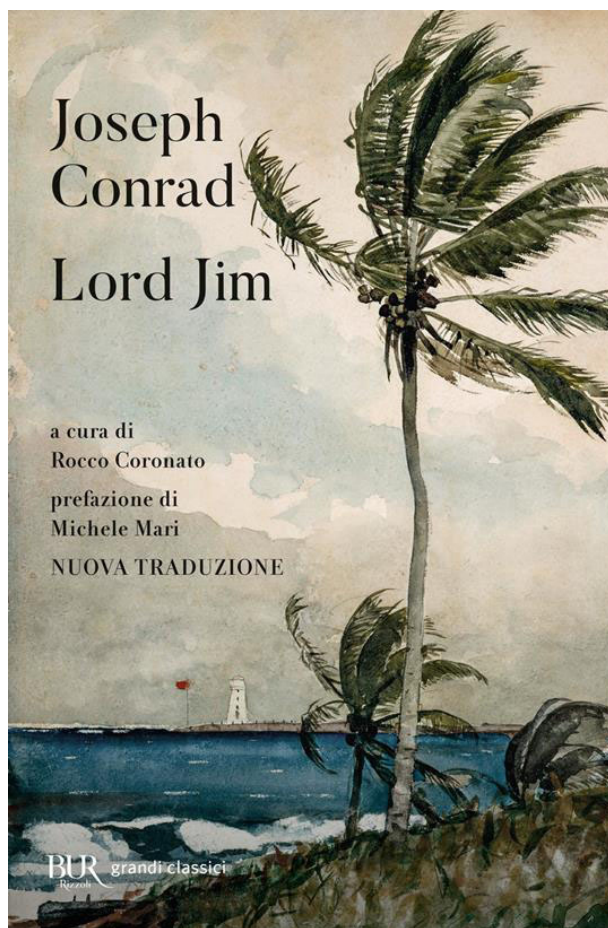
Rinato nel protettivo esilio di Patusan, Jim è assunto a leggenda vivente, e infatti non ha più passato, non è più Jim: è Tuan Jim, che circondato dalla stima e dalla fiducia degli abitanti di questo Nuovo Mondo «sembrava finalmente vicinissimo a dominare il suo destino». Ancora una volta l'illusione tradirà, ma se la vocazione di Jim è immolarsi come l'agnello sacrificale (atteggiamento già chiaro nelle scene processuali dei primi capitoli), il coronamento paradossalmente trionfale del proprio destino è nella morte:

«Nemmeno nelle sue visioni giovanili più violente avrebbe potuto immaginare la seducente forma di un successo così straordinario! Potrebbe infatti benissimo essere che, nell'attimo breve di quel suo ultimo sguardo fiero e impavido, avesse scorto il volto di quell'opportunità che, come una sposa orientale, velata era sopraggiunta al suo fianco». *Lord Jim* appartiene a quella ristretta lista di libri che colpiscono, oltre che per la loro bellezza, per la loro grandezza. Ed è grande non perché sia il libro più complesso e ambizioso di Conrad, ma perché è un libro disperato con la pretesa di essere moralmente esemplare, perché è un libro impietoso animato da una straordinaria pietà, perché pur costituendo una gigantesca requisitoria contro le illusioni non si rassegna a perderle, perché come un giocoliere Conrad lo ha tenuto in equilibrio sull'unico punto in cui viltà ed eroismo si intersecano; finalmente, perché come i libri possenti e di profondo respiro ammette in sé il saggio e la biografia, il documento e l'avventura, tutti omogenei e continui a quest'ultima.

Al pari di quasi tutti i protagonisti dei libri di Conrad, Jim è un reietto devastato dal senso di colpa: ma, diversamente da tutti, ha nei confronti della colpa un rapporto conflittuale e contraddittorio. Morbosamente egli rivive in continuazione quel famoso salto dal Patna [*la nave di cui era primo ufficiale e che abbandonò temendo che affondasse*, Ndr] e fobicamente lo fugge, cambiando lavoro e scomparendo ogni volta che la sua persona è messa in relazione a quell'incidente; teme che il passato lo raggiunga e fa di tutto per restarvi ancorato; e in questo dibattimento non osa nemmeno immaginare un riscatto, al quale, pure, tutte le sue fibre tendono ciecamente. Così quando incontrerà il riscatto non lo riconoscerà:

«Dimentico di sé, conduceva già in mente sua la **vita di mare intravista nei romanzetti**. Si vedeva salvare le persone da navi che affondavano, abbattere pennoni durante un uragano, nuotare fra la schiuma con un salvagente.»

sarà diventato il leggendario Tuan Jim, e ancora si permetterà l'indolenza e il fatalismo di Jim, ciò che lo condurrà all'ultima rovina (perché la contrapposizione non è fra Lord Jim e Tuan Jim, ma fra Jim e Lord-Tuan Jim, fra il giovane titubante che trema e il grand'uomo cresciuto sopra e contro e nonostante e per quella debolezza). Segno di tanta irresoluzione è il continuo variare e intersecarsi dei piani narrativi e dei punti di vista, dato che la narrazione è per lunghi tratti demandata a quel Conrad personaggio che è Marlow, e dato che lo stesso Marlow incarna differenti stati di conoscenza dei fatti (perlopiù la sua funzione è quella di congetturare e spargere dubbi, avvolgendo il racconto nelle spire di un criticismo ancora più morboso del carattere di Jim).



«Nemmeno nelle sue visioni giovanili più violente avrebbe potuto immaginare la seducente forma di un successo così straordinario!»

È stato scritto più volte che Conrad scaricava le proprie pulsioni suicide inferendo sui propri personaggi, tutti traditori di qualcosa come lui avrebbe tradito la Polonia per l'Inghilterra. In questo caso però Jim è già «morto», e fin dall'inizio e per sempre un ex uomo di mare: tutto il romanzo si svolge infatti lontano dal mare, che pure, per la centralità dell'episodio del Patna, sembra essere lo sfondo costante. Ogni cosa detta di Jim e su Jim, così, ha il crisma del commento: un punto solo, quel salto! decide di una vita, consegnandola al tormento e all'elucubrazione. Eppure, grazie a un amore dell'avventura esotica più forte di quanto l'autore ammettesse, la seconda parte del romanzo è anche una parte epica: c'è uno scenario salgariano, c'è un popolo in lotta, un regno, un amico indigeno ucciso dal bieco aggressore. Senonché l'errore, vissuto per coazione come colpa, trasforma immediatamente l'epica in tragedia, anzi in sacra rappresentazione: Tuan Jim si immola come Cristo, cioè come una figura assolutamente non romanzesca. In quella morte trova la pubblicità e il riconoscimento che nel suo cuore di ragazzo erano l'inseparabile corteo della gloria: ma a regalarglieli non è la gloria, è ancora una volta l'onta, come se egli non potesse liberarsi della sua colpa se non celebrandola come una divinità. Assumono allora un più cupo significato le parole di Marlow che aprono il capitolo XVI: «Si stava avvicinando il tempo in cui l'avrei visto amato, creduto, ammirato, in quella leggenda colma di vigore e coraggio che si andò creando attorno al suo nome come se avesse stoffa da eroe». Come se: un'ipotetica che solo il volto tormentato di Peter O'Toole poteva esprimere.

Maurizio Crosetti

La formidabile arma letteraria dell'antiretorica

«Robinson», 23 giugno 2024

Luca Rastello è stato un fine scrittore, capace di parlare di dubbi e aneliti umani, ma è stato anche un grande giornalista, coraggioso, un cane sciolto

La potenza oscura dell'adolescenza e dei sogni, la forza dirompente degli errori, il disegno della città che riposa nel silenzio, a ritroso, mentre si prova a rispondere alla domanda cruciale: io dov'ero, mentre il genere umano cambiava? Luca Rastello ci ha lasciato da ormai nove anni, ma insieme al dolore della perdita ci ha consegnato la luce delle sue parole e le visioni su un futuro remoto che lui sapeva scorgere vicinissimo. Altrimenti, non avrebbe scritto indimenticabili reportage per «Diario» e «la Repubblica», e neppure libri come *La guerra in casa* (Einaudi) – trovate voi un titolo più attuale, sebbene la prima edizione risalgia al 1998 – o *I Buoni* (Chiarelettere), che tratta le ipocrisie di una certa ideologia umanitaria e che tante grane causò all'autore e alle sue asprezze, alla sua sincerità, a quel modo di tenere sempre la schiena dritta. Soprattutto, non gli sarebbe fiorito tra le dita questo miracolo di romanzo, *Piove all'insù* (Bollati Boringhieri), uscito nel 2006 e fortunatamente mai fuori catalogo e ancora ristampato, com'è giusto accada ai grandi classici. Luca Rastello lo è. Ed è stato un formidabile, coraggioso giornalista libero, un cane sciolto che salvò profughi nei Balcani e aiutò nel concreto tanta gente. Anche per questo non va dimenticato.

Nel romanzo c'è un protagonista, Pietro Miasco, che durante il movimento giovanile del '77 era

liceale a Torino, e che molti anni dopo racconta quell'epoca a una donna. Lo fa scrivendo mail dove il tempo circolare del «romance» si alterna a un procedere spiraliforme, nel quale i ricordi di bambino, le figure cruciali dei genitori, «approssimazioni d'uomini, come noi», i paesaggi non solo urbani (ma Torino è protagonista della trama) sono le sincopi di una scrittura memorabile, lirica e asciutta nello stesso tempo. Assemblee, picchetti, occupazioni, cortei, fughe, manganelli. Si è detto che *Piove all'insù* è il miglior romanzo sugli anni Settanta italiani. Forse, invece, è molto di più. Uno splendido romanzo e basta, indimenticabile e necessario.

«Dove si è decisa, la guerra dei vivi e dei morti?» La rivoluzione ha un corpo molle, scappa via dappertutto. La città è un reticolo di vento, la proverbiale scacchiera di strade ortogonali dove, però, contano soprattutto i percorsi laterali e sghembi, le curve improvvisate. I corsi d'asfalto e pietra, larghi e lunghi, sfiorano il ventre della Fiat, la cui mortale immanenza scandisce il racconto, la lotta reale e immaginata, il fallimento di molte intenzioni, se possibile con un residuo di dignità. La sfasatura temporale è anche fisica, cominciando dagli acquazzoni che si abbattono da un cielo color calce con una furia che fa rimbalzare al contrario le

«Dove si è decisa, la guerra dei vivi e dei morti?»

gocce di pioggia, un diluvio appunto all'insù, non solo metafora ma agente meccanico attorno a corpi in tumulto.

Un romanzo di formazione, «lungo questa lenta uscita dalla certezza», con il rapporto tra figlio ribelle e padre carabiniere a far da cardine alle asimmetrie. Luca Rastello aveva immaginato di scrivere una fiction sul golpe Borghese, ma subito si accorse che l'incandescenza del materiale a disposizione gli avrebbe spalancato universi. Non a caso, quattro sezioni vengono chiuse da trame di romanzi Urania, quella fantascienza che i ragazzi leggevano per avere conferma che un altro mondo è possibile, quasi uno scarto psichedelico per chi voleva essere allucinante, irritante e ribelle pur nello smarrimento. Bambini dentro corpi adulti scoprono amori strambi, triangolazioni di cui sfugge il senso ma non la percezione: altre tempeste in senso inverso.

Rastello ci dice che «gli anni di piombo» (definizione che detestava) non sono da rigettare, perché contenevano utopia e felicità e rafforzarono le impalcature dei cantieri interiori verso un diverso orizzonte. La notte profonda ci chiama, ci fa ciao da un tempo lontanissimo e nostro, è «il senso inutile di una sconfitta onorevole», ma anche il riflesso lucente sull'orlo delle pozzanghere. Nella lettura si schiudono spazi di vertigine procedendo, come

«Un dirigente ti avrà detto che gli dispiace. Che deve fare scelte dolorose. Un virtuoso della particella impersonale, dispiaciuto per il tuo futuro, persino affettuoso.»

quelle gocce da diluvio universale, dall'alto verso il basso e poi ancora su. «Un silenzio selvatico nel mezzo d'un mattino di furia, nel mezzo d'una città velenosa.» La corsa a ritroso ci riporta al primo ottobre 1977, quando una molotov uccise lo studente Roberto Crescenzo nel bar Angelo Azzurro, a Torino: lo misero, carbonizzato, su una sedia in via Po, stava morendo e piangeva, e il protagonista del romanzo lo scambia per una vecchia vestita di nero, seduta tra la folla. E poi la fine terribile della madre e del padre, entrambi per cancro, come purtroppo Luca troppo presto, con una stella blasfema che rifulge del cielo turchese dopo che Pietro Miasco ha accompagnato il cadavere della mamma attraverso i sotterranei dell'ospedale. Il magma della vita precedente si deve in qualche modo raffreddare, e cristallizzare: anche di questo si occupa la letteratura, quando rende vivo e dinamico il flusso immobile del passato. Rastello ha saputo tener desta la rabbia, come nel patto stretto già nella prima pagina con la sua donna, e non ha smesso di sentire e trasmetterci «quella curiosità indulgente che hai per te stesso giovane: un tipo che non capisci più, che t'imbarazza, ma che ogni tanto sarebbe bello rincontrare per fare quattro chiacchiere».



Anna Maniscalco

Un giardino ci cambia la vita. I nostri paradisi perduti e riacquistati

«Domani», 25 giugno 2024

Olivia Laing, critica e giornalista, ha inseguito fin dall'infanzia i giardini. Di utopie, soprusi e sogni possibili parla il suo ultimo libro

I giardini sono dei paradisi, ma ogni paradiso è un luogo da cui qualcuno viene cacciato. Questo assunto è molto chiaro a Olivia Laing, critica e giornalista. Lei ha inseguito giardini fin dall'infanzia, desiderando di averne uno più di una casa vera.

La sua vita prima del matrimonio con il poeta Ian Patterson è stata itinerante, e i lettori più affezionati sono abituati a ritrovare all'interno dei suoi libri questa o quell'altra fase: la studente di erboristeria, l'attivista ambientale. La ragazzina con i genitori separati, che vive con la madre e la nuova compagna della madre nell'Inghilterra post Thatcher di John Major, intrisa di omofobia. Quella stessa ragazzina che quando alla madre viene fatto outing dal vicinato lascia insieme alla famiglia il paese in cui abita, di cui ricorderà sempre il magnifico giardino dietro la scuola delle suore.

Di questo e di tanti altri soprusi, ma anche di utopie e di paradisi possibili parla il suo ultimo libro, *Il giardino contro il tempo*, pubblicato dal Saggiatore nella traduzione di Katia Bagnoli. Un titolo che risuona particolarmente oggi, con l'urgenza di contrastare il tempo mentre la crisi climatica avanza inesorabile. E un giardino è il punto da cui partire per riflettere su questo: come scrive Laing, piantare qualcosa è pensare al futuro. È suggellare un patto su come il mondo dovrebbe ricominciare a essere.

Il libro comincia quando, a più di quarant'anni, Laing compra una casa con il marito, nel Suffolk: l'edificio ha uno splendido giardino in rovina, progettato negli anni Sessanta da un giardiniere pluripremiato, Mark Rumary. Il suo obiettivo diventa restaurarlo, scoprire cosa è ancora vivo sotto i rami morti dei rampicanti, o cosa non è marcito all'ombra di siepi cresciute troppo. Quello che capita, nello stesso periodo, è la pandemia di Covid 19. Nel momento in cui avere la disponibilità di uno spazio verde come valvola di sfogo fa la differenza in una situazione di isolamento totale, Laing si ricorda molto presto che i giardini non sono solo sogni, ma una questione di classe.

Come nelle sue opere precedenti, Laing si collega alle storie altrui partendo dalla sua esperienza diretta. Dalle sue giornate che cominciano prima dell'alba, a studiare i germogli, a rivangare, a strappare stalci di edera defunta, allarga lo sguardo e abbraccia tutti i paradisi perduti che le vengono in mente, da John Milton in avanti, passando per il regista Derek Jarman, che realizzò un giardino «impossibile» di sole piante autoctone vicino a una spiaggia di sassi, a cui lavorò fino alla morte avvenuta per Aids nel 1994. In un'intervista a AnotherMag Laing ha detto, da persona non binaria cresciuta in una famiglia queer all'epoca delegittimata dalla clausola

«Ciò che amavo del giardinaggio, oltre alla parte creativa, era l'oblio di sé che il lavoro manuale comporta.»

28 (un emendamento thatcheriano che proibiva la «promozione» dell'omosessualità), di condividere l'urgenza di Jarman di giardino che sia un luogo sicuro, ma anche di piacere e divertimento, senza confini e collaborativo.

Nella sua ricostruzione ci sono poi i terreni inglesi, privatizzati tra Settecento e Ottocento attraverso il sistema delle *enclosure*: diversi contadini, la cui sopravvivenza dipendeva dalla terra che lavoravano, avevano dovuto reinventarsi operai. Ma ci sono anche le splendide tenute immerse in ettari e ettari di verde (privato) che sono parte integrante dell'immaginario britannico: non molto lontano dalla casa della stessa Laing sorge Shrubland Hall, il cui parco fu portato ai massimi splendori dalla famiglia Middleton di Crowford, che si era arricchita con il commercio di schiavi in America. In giardini come questo, Laing indovina l'ombra del colonialismo occidentale: non solo per il trasferimento forzato di piante esotiche da ecosistemi diversi, ma anche per il costo umano che c'è dietro.

Sempre nell'intervista a *AnotherMag*, Laing ha osservato che i Middleton (del baronetto William Fowle Middleton) le ricordano la famiglia Sackler, proprietaria di Purdue Pharma, la società che brevettò l'OxyContin (cioè l'ossicodone) e lo spinse sul mercato nonostante provocasse dipendenza. Oggi si parla di un'epidemia degli oppiacei, per quanto è alto il numero di morti legate alla dipendenza da ossicodone e fentanyl.

«Ero una bambina ansiosa e non particolarmente felice, e mi era gradito l'oblio di sé che si può sperimentare in un parco.»

Il documentario *Tutta la bellezza e il dolore* di Laura Poitras, vincitore del Leone d'Oro a Venezia nel 2022, segue proprio le proteste organizzate dalla fotografa Nan Goldin e dal suo gruppo di attivisti perché le istituzioni culturali finanziate dai Sackler tagliassero i loro legami con la famiglia.

Donare soldi ai musei e all'arte è come il parco di Shrubland Hall: la bellezza viene utilizzata per nascondere un orrore. E qui Laing mette in discussione lo stesso concetto di bellezza: «Non è una virtù che si può coltivare a costo zero» scrive nel suo libro. *La zona d'interesse* di Jonathan Glazer mostra lo stesso meccanismo: non ha trovato spazio nel libro, ma Laing lo cita alla «Lettura». Accanto al campo di concentramento di Auschwitz, il personaggio interpretato da Sandra Hüller coltiva un giardino con una varietà di fiori e piante impressionante. Sullo sfondo del suo gazebo nel verde, il fumo giallo che esce dai forni crematori. Di nuovo, la terra è un paradiso da cui le persone vengono cacciate.

Quindi cosa può essere bello? Ai giardini degli sfruttatori si oppongono i giardini degli ideali. L'artista William Morris ha riempito le case inglesi con le sue stampe e le sue tappezzerie: fiori che si intrecciano, mondi fiabeschi che si affacciano dalle pareti di casa. È considerato uno dei padri del design industriale, anche se lui personalmente rifuggiva il concetto di industriale, e costruì anche dei giardini.

Tra i primi socialisti, nella sua concezione questi spazi «costituivano il centro della sua visione su una possibile trasformazione della società». Una bellezza che è condivisa e accessibile a tutti. Per Laing quello che progettava Morris era una sorta di Stato-giardino: «Un'ecologia fatta di incontri di specie diverse di stupefacente bellezza e completezza, mai statica, sempre in movimento, graduale e prolifica». Una visione che non si è ancora realizzata, e per cui il tempo a disposizione potrebbe essere troppo poco.

Per tutta la durata della pandemia, Laing si è chiesta se stesse lavorando in una bolla. Accanto ai progressi del suo lavoro arrivavano le notizie dal mondo: il numero dei morti, poi le elezioni statunitensi, l'assalto al Campidoglio. Ma un giardino per quanto delimitato non è uno spazio chiuso: è sempre in connessione con l'esterno, con cui avviene uno scambio. È un luogo che può essere ribelle, come il parco di La Foce in Val d'Orcia, che in tempo di guerra ospitò bambini sfollati e nascose prigionieri inglesi agli occhi dei tedeschi.

La storia della proprietaria di La Foce è esemplare in questo perché, a differenza di Morris, Iris Origo non era una socialista, non aveva rivoluzioni da portare avanti: era una ricca signora, con una visione, figlia del tempo e della sua educazione, un po' paternalista delle classi a lei inferiori. Laing si limita a indicare questi dettagli: non è alla ricerca di una purezza ideologica.

Laing ha più volte detto che *Il giardino contro il tempo* è l'ultimo capitolo di un'ideale trilogia che comprende due dei suoi testi precedenti, *Città sola* e *Everybody*. Il primo traccia una mappa della solitudine unendo le vite degli artisti che hanno vissuto l'isolamento e lo stigma dell'Aids a New York, tra cui David Wojnarowicz, che fu amico anche della già citata Nan Goldin (le connessioni sotterranee si moltiplicano, quando ci si avvicina al lavoro di Laing). Il secondo parla dei corpi: di chi ci si è sentito intrappolato dentro, di chi ha raccontato la malattia, come Susan Sontag, di chi ha usato il corpo come strumento di rivendicazione, come la stessa Laing, che nei suoi anni da attivista ambientale si arrampicava sugli alberi per protesta.

Città sola è uscito per primo, e si pone idealmente agli opposti del *Giardino*: un dedalo di strade urbane e grattacieli da una parte, la natura dall'altra. La ricerca di connessioni umane contro la sensazione, nel

«Il tempo si fermava, o per meglio dire **mi rapiva.**»

«Dopo la partenza dei traslocatori ci sedemmo sull'erba a mangiare **ciliegie.**»

giardino, di non essere mai sola. Questo libro è un punto di arrivo, una liberazione: alla domanda che la corsa contro il tempo pone, arriva la risposta che in un giardino il tempo è diverso. È sempre presente, e mantiene la vita e la morte nello stesso istante. Non ha più senso per lei cercare l'Eden. Quello che ha imparato negli anni più precari della sua vita è che ovunque vada vale sempre la pena di costruirsi un giardino temporaneo.



Ena Marchi

Perché di Simenon non ci si stanca mai

«il venerdì», 28 giugno 2024

Ena Marchi cura per Adelphi il catalogo dello scrittore belga. «Ogni volta che ne comincio uno mi basta scorrere la prima pagina per non riuscire più a smettere.»

I «libri di Delly»: così li chiamavano le nostre madri. E quelli ci permettevano di leggere, nelle famiglie della borghesia cattolica napoletana, nei primi anni Sessanta. Avevano titoli come *Schiava... o regina?*, *Lei: il mio sogno*, *Incanto spezzato*, *Verrà quel giorno*: oltre che bella, l'eroina era sempre rigorosamente illibata, e quando, dopo dolorose peripezie, il maschio eroe riusciva infine a conquistarla, il massimo dell'audacia consentito era «sfiorarle con le labbra le palpebre frementi». Romanzi rosa, li chiamavano pure (e se quelli che oggi vengono definiti «romance» hanno magari scene più ardite, sospetto che l'immaginario a cui fanno riferimento non sia poi molto diverso). Altri libri ci toccava procurarceli di nascosto. La mia fortuna era l'amica del terzo piano, la cui madre leggeva anche libri decisamente scabrosi (non c'era da stupirsi, del resto: era milanese!): *La noia*, *L'amante di Lady Chatterley*. E Simenon. Il motivo per cui le inchieste di Maigret, che Mondadori raccoglieva in grossi volumi tali da assicurare lunghe ore di piacere, erano considerate inadatte a una dodicenne quale io ero, credo risiedesse nel coté vagamente torbido delle vicende e delle atmosfere simenoniane, che non sfuggiva alle sensibili antenne di mia madre – e che ovviamente mi attirava moltissimo.

Quando, una decina di anni dopo (allorché frequentavo l'università, avevo smesso di fare la rivoluzione,

e l'*argent de poche* scarseggiava), un amico che lavorava nella gloriosa sede della Rai di Napoli riuscì a inserirmi nell'elenco delle giovinette di bella presenza che venivano convocate per fare le figuranti in quelli che si chiamavano ancora «sceneggiati», e mi ritrovai a comparire in uno degli ultimi episodi della lunga serie interpretata da Gino Cervi, ero lungi dall'immaginare che il commissario avrebbe avuto un ruolo non secondario nel mio futuro.

Ricordo poi con commossa nostalgia il periodo in cui, a Parigi, ero riuscita a procurarmi un televisore che, per quanto scalcinato, mi permetteva di godermi i Maigret interpretati dal formidabile Bruno Cremer (che ogni tanto mi capita ancora di rivedere). Mai però mi venne voglia di riprendere in mano i libri; e all'epoca ignoravo che il loro autore avesse scritto anche altri romanzi.

LA SCELTA DI CALASSO

Cominciai a scoprirli una volta arrivata a Milano, all'inizio degli anni Novanta, quando, tra varie altre incombenze, Roberto Calasso me ne affidò la cura editoriale: che significava (e significa tuttora) individuare i romanzi da pubblicare, assegnare la traduzione, seguirne la revisione, preparare una scheda di presentazione, scrivere il risvolto. Adelphi aveva rilevato i diritti di Simenon nel 1985 e i primi titoli li

aveva scelti, tra i suoi preferiti, lo stesso Calasso, che ne era da sempre un fervido lettore. Dopo è toccato a me il compito di proporgli ogni anno due o tre romanzi da mettere in programma. E ne abbiamo fatte di scoperte: *Il primogenito dei Ferchaux*, *I fantasmi del cappellaio*, *Il fidanzamento del signor Hire*, *Pioggia nera*, *La camera azzurra*... A oggi ne sono apparsi quasi cento. E quando mi viene chiesto qual è il mio, di preferito, non posso che aprire le braccia: ne ho almeno venti, di preferiti – o forse trenta – o cinquanta!

Non li ho ancora letti tutti, lo confesso. Ma ogni volta che ne comincio uno mi basta scorrere la prima pagina per non riuscire più a smettere: tanto diabolica è l'abilità di Simenon nell'«acchiapparti» e non mollarti più. Simenon chiamava «romanzi duri» quelli che oggi definiamo «noir», perché, diceva, erano duri da scrivere: il suo metodo di lavoro, infatti, consisteva nell'immedesimarsi totalmente nel protagonista e rimanere in una sorta di trance per tutto il tempo che gli ci voleva ad arrivare alla fine (procedeva al ritmo di un capitolo al giorno); i Maigret, invece, lo rilassavano: li batteva a macchina fischiando, tanto il personaggio lo conosceva a memoria, ed era un tipo rassicurante e quasi infallibile, fornito di una brava moglie che gli preparava *blanquette de veau e coq au vin* e di almeno un paio di tratti in comune con il suo autore, dato che era freddoloso e iperosmico (fateci caso: una delle prime cose che il commissario nota quando entra in una casa sono gli odori). Va detto però che, nel quindicennio in cui Giorgio Pinotti e io abbiamo curato la pubblicazione delle inchieste di Maigret (i romanzi come i racconti), ci siamo resi conto che era molto meno agevole di quanto potesse sembrare a prima

vista «far suonare» in italiano quella lingua solo apparentemente piana, limpida e scorrevole.

UN HAPPY END

Da un *romanzo duro* Simenon usciva invece stremato anche fisicamente, et pour cause, visto che si trattava ogni volta di portare un uomo (in rarissimi casi una donna) laddove per tutta la vita aveva evitato di andare: in fondo al proprio destino – e alla propria verità più profonda ed essenziale. I lettori di Simenon lo sanno bene: gli happy end sono rari, molto più frequenti sono gli epiloghi drammatici, se non addirittura tragici. Ma proprio per questo hanno quello che non esiterei a definire un effetto catartico.

Di *La porta*, il romanzo che abbiamo appena mandato in libreria, non posso certo raccontarvi la fine: vi farei un dispetto. In compenso posso dirvi che, ancora una volta, con un'acutezza micidiale, Simenon ci accompagna in una vertiginosa esplorazione della mente di un uomo dominato dalle sue ossessioni, la più atroce delle quali, in questo caso, è la gelosia nei confronti della moglie: una moglie che pure lo ama con trasporto, e che non lo ha lasciato nemmeno quando lui, vent'anni prima, ha perso entrambe le mani saltando su una mina; una moglie che però ha un lavoro, una vita fuori da quella casa dove lui passa il tempo ad aspettarla... Una moglie che, da qualche tempo, diventa ogni giorno più bella, anzi, emana quella luce speciale che fa splendere il volto di una donna innamorata. Ma di chi? Di un povero invalido come lui?

Lasciatevelo dire da una che lo frequenta quotidianamente da quasi trentacinque anni: di Simenon non ci si stanca mai.

«I Maigret lo rilassavano: **li batteva a macchina fischiando**, tanto il personaggio lo conosceva a memoria, ed era un tipo rassicurante e quasi infallibile, fornito di una brava moglie che gli preparava *blanquette de veau e coq au vin*.»

Laura Fortini

Alba de Céspedes, quella relazione per scoprire il mondo

«il manifesto», 28 giugno 2024

Da l 2022 la casa editrice Cliquot riedita alcuni notevoli testi brevi dell'autrice. La costellazione di sfondo e riferimento va da Deledda e Serao a Bellonci

Vi è una particolare capacità di interlocuzione con la tradizione letteraria che le scrittrici italiane nel corso del tempo hanno esercitato, in particolare nella forma del narrar breve: definizione sotto cui si collocano scritti diversi, che vanno dai racconti alle prose giornalistiche, fino ad arrivare a forme saggistiche essenziali e perciò tanto più folgoranti, come nel caso di Anna Maria Ortese. Tutte, scrittrici e testi, accomunate dalla singolarità dell'esperienza di ognuna, dalla originalità della loro espressività letteraria, scarsamente compresa e quindi tanto meno apprezzata dalla critica, nonostante la forma breve sia attualmente sotto i riflettori della critica letteraria proprio per la sua aderenza alla contemporaneità. E nonostante il posizionamento interlocutorio nei confronti di una tradizione letteraria precedente come mostrano i racconti di Alba de Céspedes, curiosamente non opzionati per la riedizione da Mondadori, impegnata nella riproposizione di tutte le opere della scrittrice tranne che per i racconti, riproposti invece da una casa editrice piccola ma capace di guardare con attenzione non superficiale alle scrittrici italiane quale si configura la romana Cliquot, che ha osato la nuova edizione di raccolte ormai scomparse dalle librerie e non più rintracciabili, neanche in quelle antiquarie. Raccolte importanti e preziose per la capacità che mostrano ognuna di tratteggiare le varie fasi del

vivere di donne e uomini dall'infanzia all'età avanzata, tessere di mosaici di cui ogni protagonista, ogni personaggio e personaggio costituiscono sguardo intenso che dipana ombre e luci a partire da quel singolo istante, da quella precisa e fine capacità di racconto che si ha fin dalla raccolta di esordio di de Céspedes, *L'anima degli altri*, del 1935, riproposta nel 2022 da Cliquot con una prefazione di Loredana Lipperini, a *Invito a pranzo*, del 1955, in questi giorni in libreria con introduzione di Nadia Terranova. La costellazione dei racconti a firma di scrittrici e ovviamente non solo italiane – il riferimento fra tutti è ai racconti di Virginia Woolf e di Katherine Mansfield – è infatti di notevole spessore e ha molte volute, fin dalle antesignane Deledda e Serao: ad essa Alba de Céspedes, insieme a Anna Banti, Elsa Morante, Gianna Manzini, Maria Bellonci e molte altre, dà un contributo di notevole rilievo, anche per la sua capacità di interlocuzione evidente con i racconti di scrittori coevi o di poco precedenti. Infatti, evidente fin dai racconti incipitari di entrambe le raccolte, e quindi così scelti nella loro architettura compositiva dalla scrittrice, lo sguardo attento alle opere di scrittori come Pirandello e la variazione se vogliamo anche parodica dei pirandelliani *Colloqui con i personaggi*, preludio nel 1915 dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: ricordiamo tutti i racconti pirandelliani

in cui i personaggi insistono per avere vita propria ed essere accolti nelle novelle dell'autore, presenti anche nei programmi scolastici delle superiori. Nel racconto decespeditano che apre *L'anima degli altri*, intitolato «Un ladro», uno scrittore famoso riceve la visita di un uomo che si è riconosciuto nel protagonista di un romanzo a puntate pubblicato su di un quotidiano e che per questo motivo lo scongiura di cambiare la fine del suo romanzo ancora in corso di pubblicazione, per non costringerlo a diventare un ladro come invece la storia fa presupporre. Lo scrittore non prenderà sul serio la richiesta del suo lettore e quando quest'ultimo verrà arrestato per furto egli stesso si sentirà colpevole. Difficile dire chi sia ladro in questo racconto, se il lettore o lo scrittore e la questione per alcuni versi è surreale, come nota Loredana Lipperini nell'introduzione. Non a caso Gabriele Pedullà ha posto i pirandelliani *Colloqui con i personaggi* nell'onda lunga del fantastico ottonovecentesco, ma nel caso di de Céspedes è interessante l'accento sulla responsabilità di chi scrive e della relazione con

chi legge: de Céspedes riprende sì un tema pirandelliano, ovvero quello dall'autonomia della letteratura e dei suoi personaggi anche in relazione all'autorialità – la morte dell'autore, barthesianamente parlando –, ma opzionandolo sulla relazione non poi così solitaria e geniale dell'autore con i suoi personaggi e soprattutto con lettori e lettrici.

Facendo perno così sull'importanza e la centralità della lettrice di cui la scrittrice è stata sempre consapevole, anticipando quanto poi la critica letteraria femminista secondonovecentesca ha messo in rilievo e sottolineato a più riprese – fra tutti a titolo esemplificativo gli studi di Anna Santoro – e che arriva fino alla centralità relazionale così spesso evidenziata dalla Elena Ferrante di *La frantumaglia*, nelle sue numerose riedizioni e aggiornamenti. Con medesima postura il racconto d'inizio della raccolta *Invito a pranzo*, intitolato «La sposa», interloquisce in modo sapiente con un racconto di Beppe Fenoglio, «Fenagosto», pubblicato anch'esso nel 1955. In entrambi i racconti vi sono una donna e un uomo che si



recano, dalla città in cui si sono incontrati, al paese di provenienza dell'uomo: in quello di Fenoglio, vi è solo il fratello di lui nella casa di famiglia di cui vorrebbe la sua parte e il fratello gli ha già detto che non vuole la donna nella sua casa, perché prima è stata una prostituta. Il racconto si conclude in modo tragico e la costruzione, magistrale, di Fenoglio, a quello tende in forma di precipitato drammatico. Nel racconto di Alba de Céspedes la casa di famiglia in cui entra la sposa ha molti fratelli e un padre, che muore nella notte stessa del loro ritorno: il racconto descrive con cura attenta il senso di solitudine e isolamento della donna in una famiglia di uomini in cui solo il padre sembrava averla accolta pure se in modo misurato, ma la cui morte le restituisce l'estraneità a un mondo maschile a cui anche il marito, ormai tornato a casa, appartiene interamente, apparendole altro e alieno da sé. Diversamente da Fenoglio il racconto di de Céspedes, però, si conclude con una nascita, con un corpo «ricco di carne» che rende la sposa protagonista forte di sé e del suo sentire e così anche gli altri racconti della raccolta tessono forza femminile fatta di parole, relazioni e corpi, come ricordato nella introduzione da Nadia Terranova.

Se i racconti di *Invito a pranzo*, che costituiscono ripresa e variazione matura a livello narrativo di un mondo che le donne abitano con una forza maggiore, va detto, delle protagoniste dei racconti d'esordio, avrebbero potuto essere raccolti in un unico volume insieme a quelli di *Fuga*, del 1940, occorre però ritagliare uno spazio a sé per il romanzo breve o altrimenti racconto lungo *Prima e dopo*, pubblicato nel 1955, lo stesso anno della raccolta *Invito a pranzo*, e riedito sempre da Cliquot nel 2023. Protagonista e voce narrante Irene, una donna di trentacinque anni, che grazie alla relazione con Erminia, la giovane donna che assume per occuparsi della sua casa di donna che lavora come giornalista tutto il giorno, si interroga su che cosa significhi essere emancipata nell'Italia del dopoguerra e quale il sogno di felicità che ha spinto lei e molti come lei, tra cui il suo compagno Pietro, a vivere vite che confidano nel cambiamento e nella

rivoluzione anche nei rapporti tra donne e uomini. Breve ma non per questo meno intenso, anzi: sia per la messa in rilievo dei molti e complessi aspetti della relazione di cura che intercorre tra la donna datrice di lavoro e chi svolge il lavoro domestico, su cui ha scritto Laura Marzi in un bel libro dedicato a *Raccontare la cura* (Futura editrice); sia per la riflessione che de Céspedes ha modo di mettere a fuoco sui dieci anni seguiti alla fine della guerra e un noi collettivo deluso da quanto la resistenza aveva promesso e che sarà poi argomento del successivo romanzo *Il rimorso* del 1963: incompreso dalla critica e dal pubblico, fu motivo di grande delusione per la scrittrice al punto di lasciare l'Italia per Parigi, dove poi incontrò con sua grande gioia le ragazze del maggio francese. La riflessione su quel noi collettivo che anticipa e prefigura come solo la letteratura sa fare la difficile vita oggi di un noi collettivo meritava un posto a sé, che giustamente Cliquot le ha restituito.



Simona Siri

Il book club delle ragazze

«Il Foglio Review», 29 giugno 2024

Oprah Winfrey, Reese Witherspoon e le altre. Come le celebrity hanno trasformato l'editoria americana. I consigli, le vendite, l'insinuarsi della pigrizia

In principio fu Oprah. Correva l'anno 1996 quando la donna di spettacolo più famosa d'America ebbe un'idea: inserire all'interno della sua trasmissione *Oprah Winfrey Show* – in onda dal 1986 al 2011 e ancora oggi il talk show diurno con gli ascolti più alti nella storia della televisione americana – un segmento in cui parlare di letteratura. Funzionava così: Oprah selezionava un libro, per la stragrande maggioranza un romanzo o un memoir, lo annunciava in diretta, lasciava al pubblico qualche settimana per comprarlo e leggerlo e poi invitava in studio l'autore per discuterne. Inutile dire che fu un successo. Durante i venticinque anni di vita (con una pausa nel 2002) dello show, Oprah ha selezionato una media di dieci titoli all'anno per i primi anni – poi scesi a tre, quattro – per un giro di vendite stimabile intorno ai 55 milioni di copie, tanto da diventare «l'arbitro del gusto letterario di milioni di americani», secondo la descrizione data da «Business Week» nel 2005. «Ricordo i primi tempi, non primissimi appena cominciato, ma dopo uno o due anni, quando il book club si era ben stabilizzato: il giorno dopo l'annuncio del titolo prescelto – e si sapeva quando lo avrebbe annunciato – potevi effettivamente vedere le vendite aumentare in modo quantificabile. Era davvero impressionante. Adesso accade con TikTok, ma a quei tempi in cui il tracciamento non era così sofisticato,

era impressionante», mi racconta al telefono Lorraine Shanley, ex direttore editoriale di HarperCollins e oggi presidente di Market Partners International, azienda focalizzata sulla consulenza e sul reclutamento per gli editori. «In quegli anni Amazon aveva appena iniziato a vendere libri. La maggior parte delle vendite passava ancora dalle librerie e il fatto che il suo book club avesse un impatto così immediato era molto, molto significativo.» L'altra cosa di cui Oprah è responsabile è aver portato segmenti di ascoltatori che mai si sarebbero avvicinati a certi titoli a leggere quei libri così impegnativi, in una specie di allargamento e democratizzazione della letteratura. È infatti un errore pensare che le sue scelte fossero facili o pop, tutt'altro. Nell'Oprah book club compaiono titoli come *La casa di sabbia e nebbia* di Andre Dubus III, *A Map of the World* di Jane Hamilton, *Il lettore* di Bernhard Schlink, *Le correzioni* di Jonathan Franzen, *Middlesex* di Jeffrey Eugenides, *La strada* di Cormac McCarthy con cui lei realizzerà una delle rare interviste mai concesse dall'autore. Da Toni Morrison a Maya Angelou passando per Gabriel García Márquez e William Faulkner, «la qualità delle sue scelte, ancora oggi, penso sia più alta di quella di chiunque altro» continua Shanley. «Una telefonata di Oprah ti cambia la vita» mi ha raccontato di recente la scrittrice Ann Napolitano.

A lei è successo con il suo ultimo romanzo, in Italia appena pubblicato da Mondadori e selezionato da Winfrey l'anno scorso per la sua nuova versione del club. «È scioccante, surreale. Il mio agente e il mio editore sapevano che il libro era stato scelto e che lei mi avrebbe chiamata, ma non potevano dirmelo. Quando è squillato il cellulare e ho visto che era una chiamata da Chicago ho pensato fosse mio zio, invece... Stavo portando fuori la spazzatura, avevo il sacchetto in mano, ho risposto e questa voce ha detto «ciao Ann, sono Oprah Winfrey». Siamo state al telefono mezz'ora, con lei che mi faceva domande puntuali e io che facevo fatica a concentrarmi, ancora sotto shock». *Tutto è meraviglia* ha venduto negli Stati Uniti oltre un milione di copie e non c'è dubbio che a spingerlo in cima alla classifica del «New York Times» sia stato l'effetto «O».

Terminato nel 2011 con la fine della sua trasmissione, il book club 2.0 di Oprah è rinato nel 2012 con un progetto congiunto tra Own: The Oprah Winfrey Network e «O, The Oprah Magazine» dove i media digitali sono il nuovo focus e dove l'uso di varie piattaforme social e di ereader consentono, tra le altre funzionalità, di citare e caricare passaggi e note per la discussione. Il 25 marzo 2019, Apple e Oprah hanno annunciato il revival di una versione video del book club che va oggi in onda su Apple TV+. Nel frattempo, sono nati altri celebrity book club. Uno dei più longevi, attivi e di successo è quello di Reese Witherspoon. Avviato nel 2017 come costola della casa di produzione da lei fondata, la Hello Sunshine, e con l'obiettivo di mettere in luce storie scritte da donne per le donne, oggi ha oltre un milione di follower su Instagram. Tramite esso, Witherspoon è stata in grado di acquisire per prima i diritti di una serie di opere che poi ha appunto prodotto Moriarty da cui la serie con Nicole Kidman e la stessa Witherspoon; *Little Fires Everywhere* di Celeste Ng da cui la serie con Kerry Washington e sempre Witherspoon e *L'ultima cosa che mi hai detto* di Laura Dave da cui la serie con Jennifer Garner – in un sistema circolare ed efficiente che l'ha resa una delle donne più

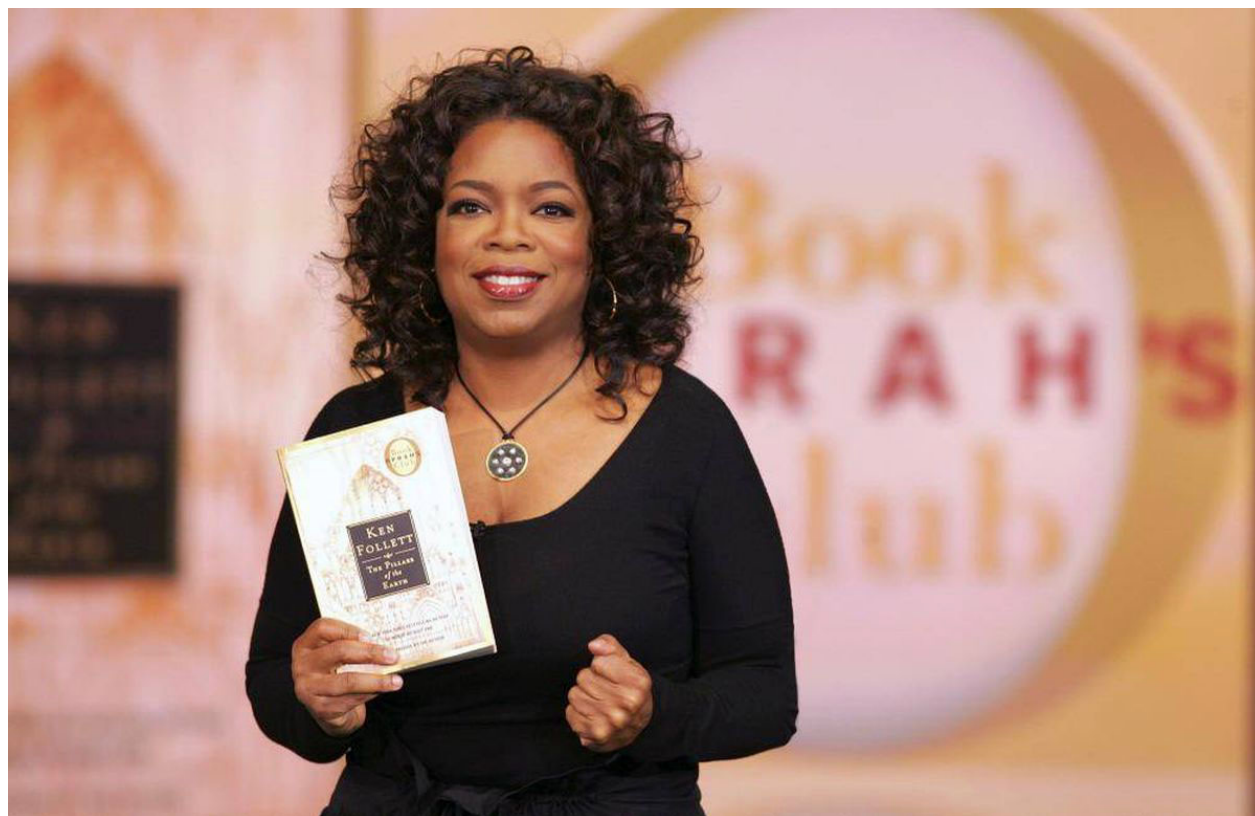
«Voglio storie ottimiste e condivisibili. Libri che li chiudi e pensi: so esattamente a chi voglio regalarlo.»

potenti di Hollywood. «Le sue scelte restano saldamente nell'elenco dei best seller per settimane, mesi o anni come nel caso di *La ragazza della palude* di Delia Owens» ha scritto di recente «The New York Times» che ha anche definito quello dell'attrice un «impero letterario». «Voglio storie ottimiste e condivisibili» ha raccontato lei al quotidiano. «Libri che li chiudi e pensi: so esattamente a chi voglio regalarlo.» Caitlin Davies sul magazine on line di settore «The Publishing Post» ha scritto che quello di Witherspoon è una specie di fenomeno e che «data la sua già consolidata reputazione nello sviluppo di storie avvincenti, non deve sorprendere la sua capacità di lanciare qualsiasi titolo in cima alle classifiche dei best seller. Il romanzo *Still Lives* di Maria Hummel dopo essere stato scelto da lei ha registrato un aumento del 103 per cento delle vendite. Sia gli autori esordienti sia i romanzieri consolidati hanno descritto l'essere scelti come una vincita alla lotteria». Nel 2023, secondo Circana Bookscan, le vendite dei titoli entrati nel suo book club hanno superato sia quelle di Oprah sia quelle dei titoli di Read with Jenna, per un totale di 2,3 milioni di copie vendute. La Jenna in questione è Jenna Bush – figlia dell'ex presidente George W. e di Laura che all'interno del *Today Show* – storico programma quotidiano di intrattenimento e informazione in onda su Nbc dalle sette del mattino – ha uno spazio mensile in cui parla di libri. Avviato nel 2019, a giugno 2024 il suo elenco conta 67 titoli e dopo quello di Oprah e di Reese è quello che può cambiare la vita a qualsiasi scrittore esordiente.

L'avvento dei social media ha sicuramente contribuito al moltiplicarsi dei celebrity book club. Nel

2020, durante la pandemia, la modella Kaia Gerber – figlia di Cindy Crawford – ha aperto il suo Instagram dove può fare affidamento su 7,2 milioni di follower. Il primo titolo selezionato è stato *Persone normali* di Sally Rooney. Non particolarmente originale, visto che il libro era già un successo, ma Kaia ha potuto arricchire la discussione con la presenza di Paul Mescal, protagonista maschile della serie tv tratta dal romanzo che avrebbe debuttato su Amazon Prime di lì a poco. Tra le celebrity Emma Roberts – nipote di Julia – è una delle più esperte, nonostante sia tra le più giovani. Ha fondato il suo club letterario Belletrist nel 2017 con la migliore amica Karah Preiss e da allora la coppia ha consigliato più di 75 libri da discutere su Instagram, Tiktok e sulla loro newsletter. Altre celebrity che hanno un book club: Dua Lipa, la regina Camilla d'Inghilterra, Florence Welch meglio conosciuta come Florence and the Machine (si chiama

Between Two Books, fondato nel 2012), Sarah Michelle Geller, Shonda Rhimes (tramite il suo sito Shondaland dove c'è una sezione sui libri consigliati), Dakota Johnson (tramite TeaTime Pictures, la società di intrattenimento che ha cofondato con il produttore Ro Donnelly nel 2019) e Sarah Jessica Parker che però non ha un vero book club, ma posta spesso consigli letterari ed è a tutti gli effetti un editore, nel senso che pubblica libri sotto l'etichetta Sjs Lit. Menzione a parte per chi ci ha provato e poi si è resa conto che non è cosa per lei: Kim Kardashian e Christy Tiegen, che hanno ammesso di essere troppo pigre per leggere un libro al mese. C'è anche da dire che il mercato è molto diverso da quello degli anni Novanta e che oggi nessuno ha la forza che poteva avere Oprah. «Oggi non ci sono più le stesse condizioni, il mercato è più frammentato. È più difficile raggiungere un pubblico della



«Non penso che i consigli delle celebrity abbiano l'impatto che avevano prima. Lo vediamo con il fenomeno booktok su TikTok dove i ragazzi si affidano a **consigli peer to peer più autentici.**»

stessa dimensione. Anche i mezzi sono diversi, c'è internet, abbiamo Tik Tok, Instagram. Quello che voglio dire è che il book club di Jenna Bush raggiunge probabilmente un pubblico diverso rispetto a quello di Reese Witherspoon che a sua volta raggiunge un pubblico diverso rispetto a qualsiasi altro book club» mi dice al telefono Jane Friedman, cofondatrice e editrice di The Hot Sheet, una newsletter a pagamento sull'editoria libraria. «Oltre a ciò penso che i giovani non prestino molta attenzione a ciò che questi grandi marchi mediatici mettono loro di fronte. Non penso che i consigli delle celebrity abbiano l'impatto che avevano prima. Lo vediamo con il fenomeno booktok su TikTok dove i ragazzi si affidano a consigli peer to peer più autentici, basati sulle emozioni più che sulle recensioni di possibili "esperti". Che è poi quello che, con altre modalità, faceva in realtà Oprah quando, invece di una recensione dettagliata o cerebrale, semplicemente riempiva di complimenti incondizionati l'autore e urlava: «Leggete questo libro!». Sono davvero tempi diversi perché all'epoca, sempre grazie a lei, i libri diventavano argomento di discussione, scandalo, momento popolare, evento televisivo di cui si parlava per mesi. Il book club aveva il potere non solo di creare star della letteratura, ma anche di sollevare scalpore a livello nazionale, come accadde nel 2006 quando si scoprì che la scelta dell'autunno 2005, il libro di memorie di James Frey *A Million Little Pieces* (in Italia pubblicato da Tea con il titolo *In un milione di piccoli pezzi*) su un ventitreenne alcolista e consumatore di crack e sul suo percorso di disintossicazione, era più finzione che realtà. Inizialmente, Frey cercò di difendersi nel talk show della Cnn di Larry King, durante il quale Winfrey telefonò per esprimere il suo sostegno. Più tardi, dopo un'inchiesta del sito The Smoking Gun,

una Winfrey visibilmente irritata invitò di nuovo Frey nel suo show. «È difficile per me parlare con te perché mi sento davvero ingannata» disse con tutta la drammaticità del caso. La cosa finì poi bene nel senso che anni dopo, nel 2009, la presentatrice invitò di nuovo Frey nel suo programma per una riconciliazione e per offrirgli redenzione, una cosa molto da Oprah, ma anche la testimonianza di come all'epoca si potessero fare ascolti parlando di un libro. quando *Le correzioni* fu scelto nel 2001, Jonathan Franzen espresse ambivalenza rispetto all'idea che il suo libro finisse nelle mani delle signore che seguivano lo show, ancor più di sedersi sul divano della più famosa e popolare – intesa come pop, non certo elitaria – conduttrice americana a parlare della sua opera. Dopo aver dato diverse interviste in cui esprimeva il proprio disagio, la sua ospitata fu cancellata, con Oprah stessa che attraverso un comunicato disinvitò pubblicamente lo scrittore. Da lì in avanti, Winfrey abbassò la sua selezione a un minimo di due titoli all'anno e cominciò a ignorare la narrativa contemporanea per i classici di Steinbeck e Tolstoj, autori morti da tempo che almeno non facevano polemica. Gli editori si resero conto che una forza letteraria vitale per le vendite li aveva abbandonati. Come Frey, anche Franzen fu riaccolto nell'ovile del club di Oprah. Nel settembre 2010, la conduttrice annunciò in pompa magna che il suo nuovo romanzo *Libertà* – il primo dopo *Le correzioni* – avrebbe dato il via al club della sua ultima stagione di trasmissione. Franzen – con cautela e scusandosi – accettò di andare ospite nello show di dicembre. «Dirò questo: è un onore averti qui, finalmente» disse Oprah munificamente, siglando un grande momento di televisione, uno di quei momenti in cui a vincere alla fine sono tutti: lei, lui, il pubblico, e soprattutto il libro.

Tommaso Pincio

William Gaddis, Mr Difficult dà inizio al postmoderno

«Alias», 30 giugno 2024

Torna il romanzo che diede il via a un'era letteraria.
un pittore accetta dal suo mefistofelico mercante di
realizzare falsi di maestri fiamminghi

Fosse solo perché è il capostipite di una genia di scrittori noti per i loro libri ostici al lettore comune, William Gaddis si merita senz'altro il soprannome che si è visto presto affibbiare negli anni. Quel nomignolo si attagliava però così bene anche alla persona, al suo carattere per nulla facile, che Mr Difficult – così veniva chiamato – sarebbe un titolo perfetto per una sua eventuale biografia. Un'impresa del genere l'ha in effetti tentata Jonathan Franzen sulle pagine del «New Yorker» una ventina di anni fa. Malgrado si trattasse soltanto di un lungo articolo, il tentativo aspirava al ritratto dando un'immagine di Gaddis in fin dei conti non dissimile da quella che Julian Schnabel aveva già dipinto nel 1987, un anno prima che Mr Difficult morisse. In quel quadro, il volto dell'uomo prendeva forma sopra una superficie anomala: un caotico mosaico di piatti rotti. Non era una soluzione pensata ad hoc per il soggetto, bensì la cifra di un artista conosciuto all'epoca come «quello dei piatti rotti». E tuttavia quel tempestoso mare di frammenti in cui spigoli taglienti e forme tonde convivevano come ordine e disordine in un attimo di precaria e pietrificata armonia era l'epitome ideale del postmoderno e dunque un fondale esemplare per William Gaddis, che di quella temperie è stato l'iniziatore, almeno negli Stati Uniti. Caso vuole peraltro – sebbene non sia affatto un caso – che il Big Bang del postmoderno ovvero il

romanzo d'esordio dello scrittore parli proprio di pittura. *Le perizie* (traduzione di Vincenzo Mantovani, Il Saggiatore) racconta appunto la storia di un artista, Wyatt Gwyon, che, dopo aver rinunciato a affermarsi con la sua opera, accetta la proposta di Rectkall Brown, mefistofelico mercante privo di scrupoli: usare la sua abilità tecnica per realizzare falsi dipinti dei maestri fiamminghi. Il mercante, il cui nome sembra evocare il filo freudiano che lega il denaro agli escrementi, prova a minare la fiducia che Wyatt ripone nel potere redentivo dell'arte affermando che «il denaro conferisce significato a qualunque cosa», anche all'arte.

Gaddis giocava sul doppio significato della parola «redenzione» – riscatto morale e religioso da un lato, estinzione di un debito finanziario dall'altro – per sottintendere che un mondo in cui solo il denaro ha potere di riscatto è un mondo senza redenzione. Concepito come rifacimento in chiave parodistica del Faust, il romanzo ebbe una lunga gestazione, poi risoltasi in una labirintica disamina dei guasti morali della società contemporanea, una satira intrisa di amara nostalgia per il perduto mondo del passato in cui gli uomini vedevano ovunque tracce di Dio e di feroce sarcasmo per un presente dominato invece da grettezza e mancanza di autenticità. Dopo poche pagine, nonostante un impianto all'apparenza tradizionale, *Le perizie* si

rivela complesso da seguire, perché la figura centrale di Gwyon si perde in una moltitudine di personaggi, falliti e tirapiedi, gran parte dei quali ispirati a figure reali della variegata bohème che popolava allora le strade del Greenwich Village. Gaddis evita inoltre di chiamare per nome il protagonista e si abbandona a pagine e pagine di soli dialoghi senza curarsi di specificare chi stia parlando, anticipando così gli effetti ancor più disorientanti del suo romanzo successivo, *JR*. Se a tutto questo aggiungiamo uno spiccato gusto per il pastiche, un'abbondanza di citazioni e riferimenti colti, un folto numero di lunghi periodi di non immediata comprensione e una narrazione naturalistica nello stile ma assai meno nei contenuti, è facile intuire che *Le perizie* non era il libro ideale per scalare le classifiche. Ciò non impedì a Gaddis di restare fermamente convinto del suo valore.

Anni dopo ammise persino che non sarebbe rimasto troppo sorpreso se gli avessero dato il Nobel e aveva tutte le ragioni per peccare di immodestia. Klaus Benesch ritiene che *Le perizie* sia stato «il primo romanzo americano a confrontarsi su larga scala con la difficoltà di determinare cosa sia l'originalità in un contesto culturale fondato sulla proliferazione di copie, la rappresentazione e i simulacri». Dalla seconda metà degli anni Sessanta, certe questioni sarebbero diventate pane quotidiano, ma il romanzo uscì nel 1955, prima ancora di libri come *Sulla strada* di Kerouac e *Lolita* di Nabokov. Troppo presto. Le vendite furono infatti modeste e anche la critica lo accolse con freddezza, mostrandosi smarrita e in alcuni casi dichiaratamente ostile. Il tempo fu comunque galantuomo. Nel 1962 *Le perizie* venne ristampato con risultati significativamente migliori. Si guadagnò schiere sempre più ampie di ammiratori, per vedersi infine assegnare un posto di prima fila nell'olimpo della letteratura americana. Il mancato successo, seppure momentaneo, lasciò comunque segni profondi. Andati in fumo i sogni di gloria, Gaddis fu costretto a seguire le orme del suo personaggio. Come Wyatt Gwyon, vendette il proprio talento. Scrisse sceneggiature per film dell'esercito, testi aziendali e pubblicitari per conto di

varie ditte, discorsi per dirigenti. Lavorò anche per la Fondazione Ford a un libro sulla televisione nelle scuole. Non mancò di mettere in cantiere nuovi progetti letterari che restarono puntualmente incompiuti. Soltanto sul finire degli anni Sessanta rimise mano a una vecchia idea, un romanzo sul mondo degli affari. Lo diede alle stampe a vent'anni esatti di distanza da *Le perizie*. L'America era molto cambiata e gli riservò un'accoglienza diversa. *JR* vinse il National Book Award, ricevette recensioni entusiastiche eccetto un paio di note stonate. Ma anche stavolta Gaddis aveva qualcosa da recriminare. «La promessa non è stata mantenuta come io speravo» ebbe a dichiarare in seguito. E qui entra in scena Franzen. Nel suo articolo si figura un William Gaddis ancora giovane che ripone ogni fede e speranza nella stesura di una maestosa enciclopedia narrativa della falsità. Quando il mondo mancò di tributargli il riconoscimento che egli riteneva di meritare rivolse il proprio talento a un lavoro che è la falsità per antonomasia, le pubbliche relazioni aziendali. Il lavoro era abietto ma almeno lo rendeva consapevole della propria spregevolezza. L'essenza del postmodernismo consisterebbe dunque nella paura adolescenziale di essere raggirati da una società falsa e truffaldina. Dare al mondo dell'imbroglione può essere affascinante ma è un'ottima ricetta per rodersi il fegato e il percorso di William Gaddis – secondo Franzen – lo dimostrerebbe in pieno. Teoria affascinante. Risolve molti problemi di interpretazione riducendo tutto a una banale e umanissima faccenda di rancore personale. Implica il principio, non sempre condivisibile, che alla resa dei conti è più saggio giudicare con l'acquiescenza della maturità, ovvero accettando le cose per come sono, forse finanche amarle per le loro storture. È stato spesso rimproverato a Gaddis di avere una visione troppo pessimista del mondo, visione che Franzen condensa in una sentenza priva di spiragli: «L'America fa schifo». *Le perizie* si chiude in effetti in maniera cupa, con un compositore che muore nel crollo di una vecchia chiesa pericolante mentre, seduto all'organo, suona la sua musica.

Cristina Taglietti

Le pagelle di Pontiggia

«La Lettura», 30 giugno 2024

Pontiggia redasse schede per Mondadori e Adelphi che si rivelano come microrecensioni e aforismi, testimonianze di vivaci simpatie e furiose avversioni

Come suggerire a un editore la pubblicazione di un *Dossier sul lupo in Lombardia*? Sembra inverosimile, ma a Giuseppe Pontiggia piace: «Un libro che, tanto per stare in argomento, io divorerei». Romanziere, saggista, critico letterario, premio Strega nel 1989 con il romanzo *La grande sera*, autore di quel capolavoro che è *Nati due volte*, Pontiggia è stato un maestro di scrittura (celebri i corsi che teneva al Teatro Verdi di Milano), ma anche di lettura.

Affabile ed esigente, graffiante all'occasione, soprattutto quando vedeva maltrattata la lingua, animato da un'idea di scrittura fatta di artigianato e ispirazione, il Peppo, come veniva chiamato familiarmente, era un lettore onnivoro in varie lingue. Sotto i suoi occhi passavano testi di letteratura, poesia, saggistica, filosofia, antropologia, critica letteraria, in inglese, francese e spagnolo oltre che in italiano. Ora un assaggio di quel lavoro di consulente editoriale, di servizio ma non secondario, si può gustare in questa raccolta che il 5 luglio esce per Palingenia, editore veneziano-milanese che ha appena debuttato in libreria con la direzione di Giancarlo Maggiulli.

Nelle mani di Daniela Marcheschi, collaboratrice di Pontiggia e curatrice del Meridiano Mondadori dedicato allo scrittore, *Un libro che divorerei* si struttura come un'ampia selezione degli oltre quattromila pareri di lettura conservati nelle carte dello

scrittore alla Fondazione Beic di Milano. Pontiggia li scrisse tra gli anni Settanta e i primi Duemila per due case milanesi molto diverse tra loro per progetto e tradizione come Adelphi e Mondadori, in un regime di conclamata e accettata bigamia. Ne esce una lezione di stile e, insieme, il racconto di un pezzo di storia della nostra editoria, da cui si possono ricavare, tra l'altro, i sommersi e i salvati dal canone. I testi sono firmati quando la lettura era affidata a più consulenti (specialmente in Mondadori), non firmati nella maggior parte dei casi in Adelphi. Nella casa di Segrate i destinatari sono di solito Marco Forti per la collana di poesia *Lo specchio* e il periodico «Almanacco dello Specchio» e Alcide Paolini per la narrativa; Luciano Foà e Roberto Calasso in Adelphi.

Le schede di Pontiggia vanno lette insieme alle note finali che ricostruiscono una piccola mappa editoriale e soddisfano la curiosità del lettore su quante e quali indicazioni sono state accolte dagli editori. I testi sono a tutti gli effetti un genere letterario che prevede, come nota Marcheschi, anche sottogeneri, dal saggio breve al pensiero criticoletterario, dalla scheda «strutturata analogamente a quella dei cataloghi degli editori, in particolare del catalogo Adelphi del 1985, interamente redatto da lui», all'aforisma. Nel complesso rivelano molto del Pontiggia privato, dei

«Confesso non senza imbarazzo una mia deplorable simpatia per un'opera come questa e provo una irresistibile tentazione a proporla per la Piccola, ma mi aspetto Roberto al varco.»

gusti, delle idiosincrasie, delle passioni, delle delusioni che, scrive Marcheschi, «riconosce con una certa amarezza, come potrebbe capitare a un amante tradito».

Ci sono pareri su classici, repêchage, novità di quegli anni, testi destinati all'estinzione, altri che avranno una seconda o terza vita negli anni successivi.

Entusiasmo e disappunto si alternano in giudizi a volte dubbiosi, ma più spesso chiari e netti, dispensati con onestà intellettuale e una libertà di giudizio nutrita da un sapere enciclopedico che permette a Pontiggia di fare collegamenti, di individuare ascendenze, calchi, scimmiettature e, naturalmente, di cogliere la scintilla dell'originalità. Con un occhio al lettore e uno alla critica («Temo che il libro incontrerebbe non poche resistenze nella critica e nei lettori e sarebbe difficile, anche idealmente, controbatterle») Pontiggia non si limita a promuovere o bocciare, ma offre suggerimenti oltre che sul valore del testo, anche su quale collana potrebbe accoglierlo, quale cura editoriale richieda, magari in rapporto ad altri titoli dello stesso autore. «Mi sembra che, per la convergenza fortunata di molti fattori (compresa l'iconografia) sia un libro, da un punto di vista editoriale, entusiasmante» scrive, per esempio, di *L'arte magica* di André Breton che Adelphi pubblicherà nel 1991.

Pontiggia mette sempre le carte in tavola con confidenziali ammissioni: «Confesso non senza imbarazzo una mia deplorable simpatia per un'opera come questa e provo una irresistibile tentazione a proporla per la Piccola [collana Adelphi, Ndr], ma mi aspetto Roberto [Calasso, Ndr] al varco» conclude nel 1985 la scheda di *Il punto nullo* di Anna Valeria Borsari che Adelphi non pubblicherà (il libro uscirà

anni dopo da Campanotto). Devoto possessore di una biblioteca sterminata che occupava ogni angolo della casa milanese, tutto ciò che ha a che fare con l'oggetto libro lo entusiasmava. Marcheschi la definisce una «brama», uno straordinario, incalzante desiderio, un fuoco che lo anima, sia che si tratti della lettura o della ricerca di un volume. Lo ribadisce in più occasioni nei vari pareri di lettura. «Il tema esercita su di me una seduzione erotica cui mi è difficile resistere e non mi sento sicuro nel giudizio» scrive a proposito di *Frixura* di Giulio Cattaneo, «escursione negli scaffali di una biblioteca borghese anni Trenta» (il parere è per Adelphi, il libro uscirà con il titolo Biblioteca domestica da Longanesi). Di *Édition et sédition* di Robert Darnton confessa che è un libro che vorrebbe comperare due volte, «una di quelle opere che ho sognato che ci fossero, ma che ho sempre dubitato potessero esserci».

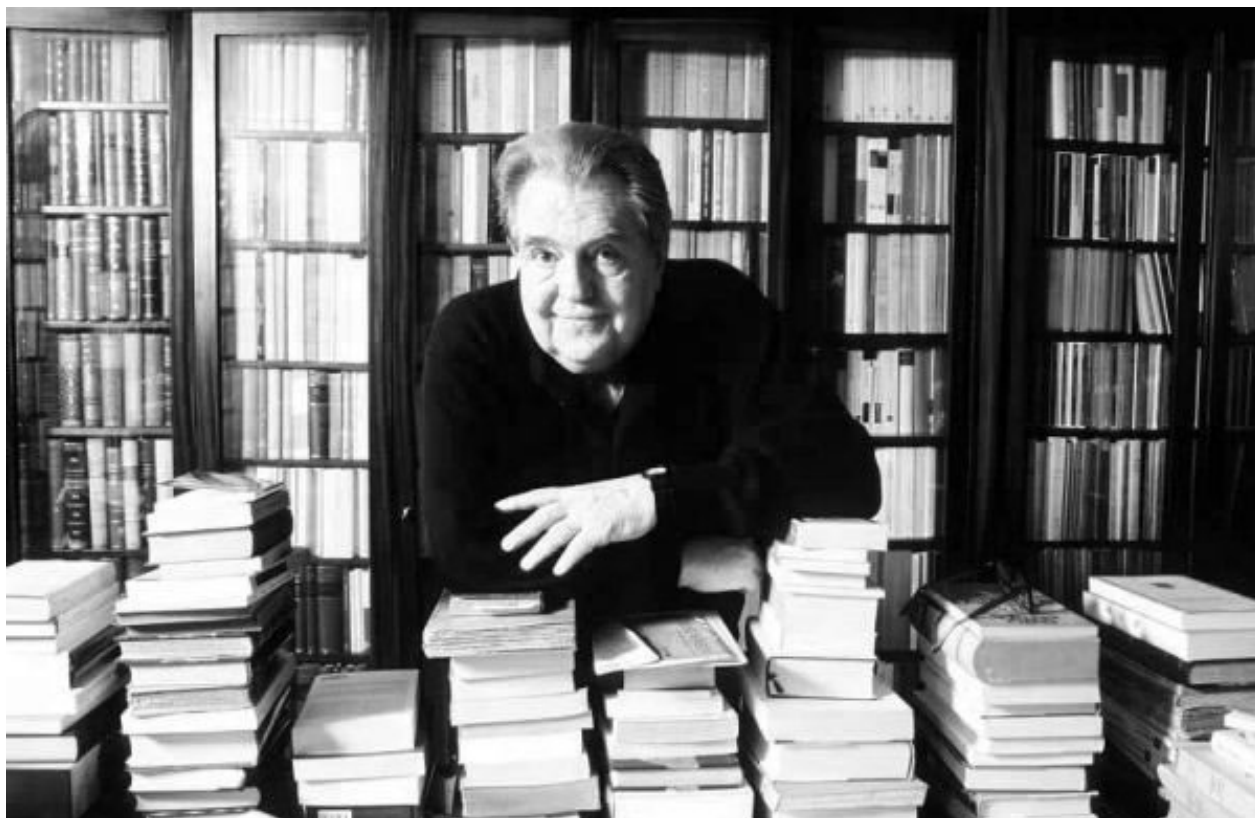
Le sentenze sono sapide e gustose, non c'è ricerca della battuta fine a sé stessa, ma una sintesi che arriva dopo un'analisi accurata del testo e che in poche parole dà il senso del rifiuto e dell'accoglimento. Definizioni come «Ectoplasma di Broch o, più probabilmente di D'Annunzio, questo Monte di Pietà da cui gli scrittori italiani non riescono mai a riscattare i pegni»; «Tentazioni di un arbasinismo loquace quanto dispersivo»; «È un De Amicis che ha letto Gide» sono forma e sostanza, non puri giochi linguistici. Cadono sotto la tagliola della sua penna autori che poi avranno i massimi riconoscimenti, come Nadine Gordimer (il suo *Storia di mio figlio* «non è un libro importante»), J.M. Coetzee (*La vita e il tempo di Michael K* «non mi sembra di interesse straordinario»), V.S. Naipaul («È un buon professionista medio, ma non direi di rilievo»), Orhan Pamuk

(su *La casa del silenzio* scrive: «Lascerei»), tutti premiati con il Nobel negli anni successivi. Nel 1986 boccherà per Adelphi *Baffi* di Emmanuel Carrère ora diventato autore di culto («Riuscito nei suoi limiti, non riesce che raramente ad oltrepassarli»): il libro uscirà da Theoria nel 1987 e alla casa editrice di Calasso arriverà soltanto nel 2020, dopo essere passato da Bompiani.

Ci sono schede che potrebbero essere una recensione, ma con un occhio, sempre, al mercato editoriale, come quella dedicata a uno scrittore negli anni Ottanta e Novanta molto popolare come Alberto Bevilacqua. Sulla scrivania di Pontiggia arriva *Il curioso delle donne*, «un testo scritto con una disinvoltura un po' fatua, con una scioltezza discontinua, ma con un mestiere che si rivela sia nella varietà dei registri e dei toni sia nella serietà salottiera con cui vengono affrontati i temi psicologici: molto narcisismo, ma

anche molta capacità di incuriosire le donne, e soprattutto le lettrici, con la curiosità dedicata a loro... Potrebbe avere un certo successo, sia per i temi sia per il professionismo agile del trattamento».

L'ultima sezione del volume è dedicata alle risposte agli autori, franche e garbate, ma prima c'è una parte dedicata all'aforisma critico, usato soprattutto per gli aspiranti scrittori quasi sempre senz'arte e perciò mai pubblicati (qui senza nome): romanzi che divertono che li scrivesse e annoiano chi li legge, poesie petulanti, favole allegoriche con tutti gli arredi giusti tranne un po' di vero talento, idilli eccitanti come una Coca-Cola annacquata, testi decorosamente inutili, giovani viziati da rifiuti editoriali troppo eufemistici. Come quello che dice di non avere imparato niente dal «signor Hemingway». Pontiggia lo trafigge: «Bisognerebbe rispondergli che, dopo averlo letto, nessuno ne dubita».



K.E. Semmel

Want to Write Better Fiction? Become a Translator

«The Million», 22 maggio 2024



Around the world, it's common for fiction writers to moonlight as translators. Even in places where there's a robust network of governmental support for writers, translation work provides, at least in theory, a welcome injection of income. Since it's difficult to make a living writing novels or stories, collecting an extra source of funding is important. What better way to do that than by plying the same medium – language, storytelling – as you do in your art?

In Denmark, Pia Juul (*The Murder of Halland*; tr. Martin Aitken), Harald Voetmann (*Sublunar, Awake*; tr. Johanne Sorgenfri Ottesen), Olga Ravn (*The Employees*; tr. Martin Aitken), and Simon Fruelund, whose work I've translated, most recently *The World and Varvara*, have all translated books into Danish while also developing their craft as writers. Brazilian Paulo Henriques Britto (*The Clean Shirt of It*; tr. Idra Novey) and Argentine Federico Falco (*A Perfect Cemetery*, tr. Jenny Croft) have done the same. Jhumpa Lahiri was a prominent novelist and short story writer in English, of course, before she moved to Italy and began publishing in –and translating from – Italian. This is by no means an exhaustive list.

Unlike many of their counterparts elsewhere, most American novelists don't translate books. Here in the United States, with its constellation of Mfa programs, many teach creative writing. Those who don't teach work full- or part-time jobs, sometimes more than one; unless you're independently wealthy, it's nearly impossible to make art and provide a decent life for yourself and your family. Like freelance

writers, independent (non-academic) translators are part of the gig economy – a perilous balancing act between employment and under-employment. For translators whose primary income is derived from translation, it's a constant hustle. Even if you're signed to translate two books, say, you're always thinking about landing a third, because you can't let the well run dry. You want to know you've got a reliable income stream ahead of you. And with **many translators increasingly losing jobs to generative Ai**, the hustle is even more acute today.

If you aspire to write fiction as well as translate it, as many translators do, then you have to steal time from some other part of your life. When I was translating my second book, Jussi Adler-Olsen's *The Absent One*, I would wake up at 4 a.m. to work on my own novel for one hour before shifting, between 5 to 7 a.m., to the translation. Then I'd have breakfast with my wife and son and head out to my full-time job as the communications director for a nonprofit. Though I cherished the one hour I got to spend on my novel – a book that took 10 years to write and would ultimately find no publisher despite my then agent's best efforts – it came at the cost of extreme exhaustion. It was a crushing schedule I could not maintain.

Though the novel I slowly pieced together in those wee morning hours was never published, nor were two of the manuscripts I wrote after that, the crucible of translation was a vitally important training ground that taught me how to read, and write, better – however much I lamented being pulled away

from my own fiction and however many rejections I got. By immersing myself in novels at the most minute level, like a biologist studying spores in a Petri dish, I learned how to develop the backbone of stories, economize, and shape language. You might ask, isn't that what all novelists do who regularly read and study fiction? To a degree, yes. But there's a fundamental difference: reading fiction, even close reading, is not the same thing as recreating it via translation. Or, as Jenny Croft puts it, «translation is the closest and most active form of reading».

We've recently witnessed a flowering of new fiction by translators. In March of this year, Bloomsbury published *The Extinction of Irena Rey* by Croft, whose first book, *Homesick*, was originally written in Spanish as a novel but later published as a memoir in English. Last year, Penguin Random House published *Take What You Need*, the third novel by Idra Novey following *Those Who Knew and Ways to Disappear*. In July, HarperCollins will publish Korean translator Anton Hur's debut novel *Toward Eternity*, while recent National Book Award for Translation winner Bruna Dantas Lobato's *Blue Light Hours*, also her debut, will be published by Grove Atlantic in October. That same month, Sfwf will publish my own debut novel, *The Book of Losman*. This, too, is no exhaustive list.

It's hardly surprising that translators write fiction. The question is: How does each writer's background as a translator impact their work as fiction writers? I asked Croft, Novey, and Dantas Lobato this question.

«I think the most important thing my translation work has done for my fiction has been to de-center standardized Us storytelling, which is difficult to do because Us storytelling is typically held so firmly in place by marketing, Mfa programs, etc.» Croft says. Croft, widely known as the translator of Nobel laureate Olga Tokarczuk's *Flights* and *The Books of Jacob* and for her prominent role in the #namethe-translator movement, translates from Argentinian Spanish, Polish, and Ukrainian. She won the 2018

«My translation work makes me hyper-aware of the linguistic structures a writer might otherwise take for granted, such as syntax and etymologies.»

International Booker Prize for her work on *Flights* and teaches at the University of Tulsa. «My translation work makes me hyper-aware of the linguistic structures a writer might otherwise take for granted, such as syntax and etymologies» she added. «My years as a translator have taught me to judge all works on their own terms. And as a writer, to try and understand the terms of the work I'm embarking on.» This de-centering is clearly visible in *The Extinction of Irena Rey*, which Croft uses as a metafictional vehicle to explore, among other things, the act of translation as a creative endeavor. In it, a Spanish-speaking translator joins seven other translators at the home of a famous Polish novelist, the eponymous Irena Rey, to simultaneously translate Rey's masterpiece into eight different languages. It is a novel – Decameron-like in its framing – that very deliberately, and playfully, employs elements linked to Croft's work as a translator. Though this novel involves translation, she points out, her next will not. This is an obvious but important distinction to make: translators don't have to write about translation.

Like most translators, including the ones here, Idra Novey had literary aspirations from an early age. «I started writing poems and stories in elementary school and have never stopped» she says. «Writing is my way of processing the world, and translation has become integral to my writing process. I was drawn to translate writers I admired and whose work I wanted to share with others, who couldn't read it in the original.»

For Novey, who teaches at Princeton and who as a translator is perhaps best known for her work on

Clarice Lispector's *The Passion According to G.H.*, «the questions that guide my word choices when recreating the sensibility of another writer in English have become integral to the questions that guide my word choices for each character in [a] novel.» She doesn't shy away from incorporating questions of translation in her fiction. Her first novel, *Ways to Disappear*, is about an American translator who flies to Brazil to search for a famous novelist who has gone missing. Much like *The Extinction of Irena Rey*, *Ways to Disappear* reads like a novel conceived and developed outside the confines of an Mfa workshop. Novey's experience as a translator enriches her narratives at the most fundamental level of storytelling: language. «I think about how to convey the sensibility of a speaker through the syntax, how the character's idiosyncrasies will manifest in the cadence and length of the sentences» she says. «In *Take What You Need*, one protagonist speaks Spanish in the car with her family and I wrote their lines in Spanish first, then translated them into English. I did that for many scenes in *Ways to Disappear* as well, as almost the entirety of that novel takes place while the translator from the Us is in Brazil and I wanted the innuendos in the dialogue, and the humor, to evoke a sense of characters speaking to each other in Portuguese.»

This kind of creativity, deeply embedded in culture and language, is paramount to the work of a translator. For translators who also write fiction, it offers another layer of possibility not available to writers who think and write solely in English. The best instruction for any writer – besides reading deeply and widely – is to become immersed, at the granular level, in another language. Bruna Dantas Lobato,

«Writing is my way of processing the world, and translation has become integral to my writing process.»

originally from Brazil, is perhaps best known for her translation of Stênio Gardel's *The Words That Remain*, which won the 2023 National Book Award for Translated Literature. She has a slew of forthcoming translations in the pipeline, and will begin teaching at Grinnell College in the fall. Her debut novel, *Blue Light Hours*, follows the lives of two women who live 4,000 miles apart – one (a mother) in Brazil and one (her daughter) in Vermont, where she's a student. Though it's a relatively slim book, *Blue Light Hours* took her 10 years to write – and she started writing it, in English, before she began to translate. Ever since she moved to the United States as a student, she says, she has been drawn to writing in English. «It was like tapping into my subconscious, a dreamland» she says. «Fiction happens to me in English, not Portuguese.»

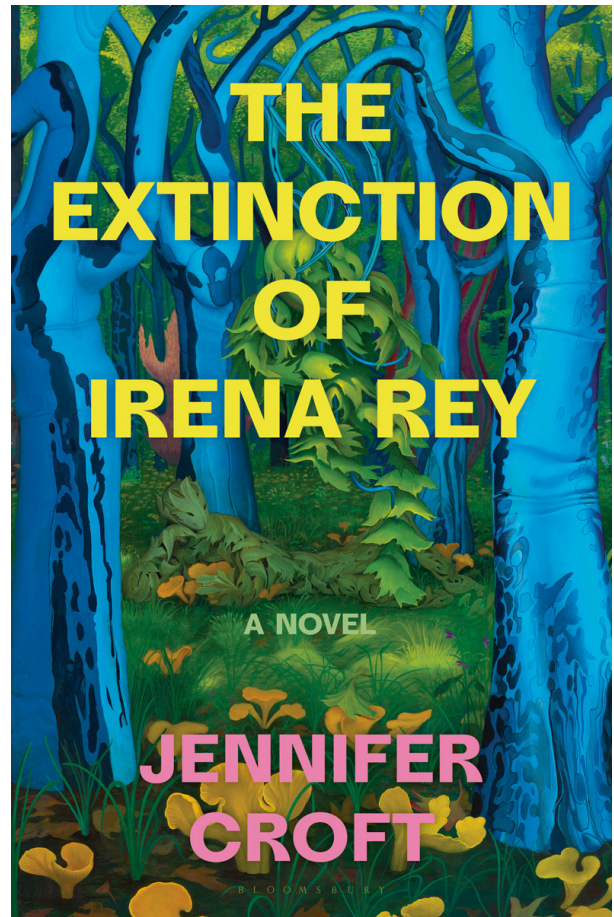
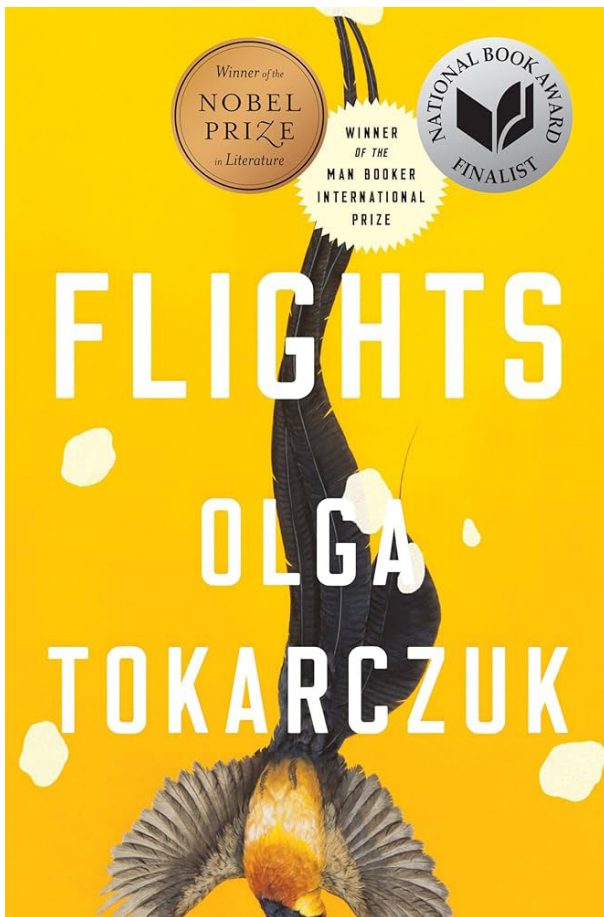
What brought Dantas Lobato to translation was a keen desire to return to her roots; she missed her native language. «My life was fragmented» she recalls. «There was this one person I was before, and there was this one person I was. There was cognitive dissonance, and I wanted to bridge the gap. I brought a lot of what I knew about writing to my work as a translator.»

The main thing translation has given her, she says, is «an expansive writer's toolkit». When she began putting stories to paper, she felt limited as a writer. As a translator, however, she was working with different voices and styles – from third person to first person – and this experience opened up new vistas in her fiction and boosted her confidence: «Because I've translated all these books, I don't feel intimidated at all. I got my chance to try out different things. And I feel I can embody any voice I want».

My own debut, *The Book of Losman*, is set in Copenhagen. Like *Irena Rey* and *Ways to Disappear*, questions of translation play a key role in the novel. The protagonist, Losman, is a literary translator with Tourette Syndrome who becomes involved in an experimental drug trial that allows him to relive childhood memories in a dubious attempt to find

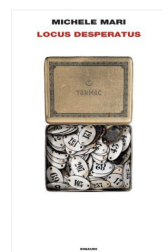
the cause of his condition. It incorporates elements pulled directly from my experience as an expat in Denmark and as a translator – the latter quite literally. The opening scene, for example, is a reimagining of Simon Fruelund’s short story «Kramer» from his collection *Milk & Other Stories*, which I translated. I insert Losman directly in the story, and that allows him to interact with the characters Fruelund created. And there are other deliberate echoes from each of Simon’s books reverberating throughout the novel. Part of this is thematic, but another part is something deeper: When you spend months, even years, translating a writer’s books, you become immersed in that world and you want to explore it further. Although the book was written in

English, I imagined my characters speaking Danish and that impacted the cadence of their voices. Like Dantas Lobato, who views her work – translation and fiction alike – as in dialogue with one another, *The World and Varvara* and *The Book of Losman* are thematically entwined. Over the years, my translation work often diverted attention from my writing, and that used to bother me. But I couldn’t have written *The Book of Losman* had I not first delved deeply, minutely, into Danish fiction and culture. The two elements are imprinted in the book’s pages like a colophon. Being able to translate is a privilege; it’s also an education that has made me a stronger writer. This, I am certain, is true for any writer-translator with a desire to tell stories.



Esordienti/confirmati

a cura di Lavinia Bleve



Tu sei tu, il giglio è il giglio, ma il giglio, a differenza tua, non ha paura. Non pensa ininterrottamente al momento in cui qualcuno lo calpesterà, non si difende dalla possibilità di questo pericolo costruendo attorno a sé una barriera che, proteggendolo, lo soffocherebbe privandolo del sole e della pioggia. Il giglio ospita la Realtà, le dice Sì essendo egli stesso quel Sì; il giglio è pienamente giglio, è libero di essere ciò che è e non ha alienato la sua Potenza per seguire il suo potere. Il giglio è indifferente.

Assomiglia a un mistico neoplatonico che, diceva il più grande allievo di Plotino, Porfirio, sa che *la vita di un sapiente è una vita sbadata*.

Rivolgendosi al lettore e indirizzandogli il più universale dei tu, in *Introduzione alla realtà* Edoardo Camurri gli chiede sospensione – di giudizio, di pensiero, di ragionamento inteso come operazione costruttivista iniziata ancora prima di venire al mondo – e gli offre un esempio di arte retorica onesta; l'autore non vuole convincere chi legge né persuaderlo con l'abile dialettica che il discepolo si aspetta dal maestro – quella spocchiosa che sembra dire «Eccomi qui, lettore ignorante, è ora che io sfoggi la mia cultura; so cose che tu, tapino, non conosci e ti concedo il lusso della mia spiegazione perché sono un presuntuoso caritatevole, ma non temere: farò in modo che tu non mi capisca» –; Camurri domanda quello che meno va di moda fra chi scrive: l'ascolto di chi legge.

Il lettore segue la scrittura dell'autore e si stupisce di un titolo che vuole introdurre alla realtà e non trasformarla in sterile trattato, degli occhi grandi di un gatto in copertina che preannunciano un modo di vedere nuovo e quindi diverso a lettura finita, dell'immediatezza di un colloquiale che Camurri maneggia con grazia e stratifica con incisi, di ogni capitolo saldamente legato a quello successivo dalla conclusione che diventa punto di partenza, della realtà che è osservata come «Realtà» – quella che «ci sembra di conoscere e con cui abbiamo dolorosa familiarità; è il mondo della misurazione, dell'intelligenza, dell'organizzazione, dell'oppressione, della sofferenza e del potere» –, come Realtà – «della meraviglia e dello splendore, della

generosità e della potenza che, radici in cielo, prova a sintonizzarsi con la «Realtà» per liberarla dalla fame di sé stessa» e come quella «che, da qui in avanti, scriveremo con entusiasmo in stampatello maiuscolo, e cioè la REALTÀ».

Introdursi alla Realtà significa nascere – inteso come «comparsa nel mondo» – e ha una chiave di lettura attiva – «Siamo il soggetto che finalmente può agire in un mondo di oggetti, disponendone» – e passiva – «è un esordio che è anche la denuncia di una mancanza, di una fame di Realtà, di uno scontro tra la realtà che siamo (la bambina, il bambino) e la realtà che è fuori di noi (il mondo)»; in questa dimensione l'incontro con la Realtà è «una forma di resistenza» e «l'esordio è già una resa»: respiriamo «una forma di non corrispondenza tra ciò che sentiamo, desideriamo e vogliamo, rispetto a tutto ciò che c'è» e «prima di ogni cosa, siamo obbligati ad accettare ciò che ci sta davanti come un dato di fatto, dobbiamo prenderne atto con obbedienza» – «Alla Realtà si obbedisce, perché la Realtà comanda». Il lettore annuisce alle parole di Camurri, che comincia un interessante gioco in cui ogni affermazione non viene negata da quella successiva ma abilmente capovolta: «La disubbidienza non è contemplata», «Ma fai attenzione. E guardati dentro: nonostante tutto, tu sei un disubbidiente», «ogni volta che ti lamenti, ogni volta che senti il bisogno di cambiare la Realtà in cui vivi» – «non ci sono due cose distinte, tu da una parte e la Realtà dall'altra. *Si parla sempre dentro alla Realtà*»: compreso questo, l'introduzione diventa una reintroduzione che trova nel *Thauma* aristotelico la sua rinascita: subisci la vita, hai paura – e Camurri lascia il tu per abbracciare il noi ma poi lo riprende: «Siamo ancora nella paura, stiamo per decidere la nostra risposta a questo orrore spettacolare»; «Sei tu la misura di tutte le cose» e sei «la *dismisura* di tutte le cose. Non dimenticarlo. Non si rifiuta uno Straniero. La soglia che attraversi e che deciderà il tuo destino è questa tua *dismisura* di accogliere l'altro»; il «giovane eroe delle fiabe» potrà imboccare la strada giusta – della «legge dell'ospitalità» – o quella sbagliata, che invece l'ha respinta.

A questo punto della lettura il lettore è catturato dalla chiarezza del ragionamento di Camurri, ma sa che la sua pratica è difficile – l'autore sembra accorgersi del suo turbamento: «Non è il caso di stare nella "Realtà" con quel muso, come vedi. Il tuo pessimismo è comprensibile, ma pericoloso. La tua tristezza e il tuo perdersi d'animo sono soprattutto una difficoltà ad ascoltare l'appello della REALTÀ che ti chiede invece di aprirti a essa, provando a sintonizzarti su una frequenza diversa da quelle che fino a ora hai interettato»: davanti all'attacco di un lupo possiamo sparare o scappare e «la Storia inventata dal "realismo" è la cronaca di questa reazione secca» – «È il rito feroce in cui si sacrifica la REALTÀ alla "Realtà" per impedire o sottomettere ogni manifestazione possibile di Realtà».

Sottrarsi a questa regola è concepibile attraverso l'esperienza – non quella ordinaria ma quella «possibile, invece, nella resa, nell'abbandono di sé, nell'accoglienza, nella sbadataggine» che porta al «REALISMO sperimentale»; quella della psichedelia – «La mia salvezza passa solo se io salvo te, non è più un insegnamento astratto da anime belle, ma è lo sconvolgente che hai esperito e che si sta facendo largo in tutto il corpo. Stai diventando un comunista acido»: «Se tutto va bene e riuscirai a tenere a bada ogni misura e ragionevolezza, riemergerai che sarai un idiota. Ma un idiota simpatico»; quella dell'immaginazione, il cui suono «è quel *Mmmm* che fanno i bambini quando mangiano un gelato».

La soluzione è la più semplice di tutte, quella che il lettore non avrebbe mai pensato di trovare in questo libro quando ne ha cominciato la lettura: l'amore.

Quando ci si innamora, si perde la testa. E vale la pena prendere questa espressione in senso letterale. Si muore a chi si era prima, per diventare altro. Un io solido, stabile, riconoscibile

e padrone di sé se n'è andato per lasciare spazio a una metamorfosi che ha la forza di cambiare tutto.

Qui l'intelligenza calcolante della «Realtà» si arrende per far entrare in gioco il cuore. Ed è il cuore a compiere la rivoluzione della Realtà.

Ogni istante della Realtà trova nell'amore il suo fondamento e, uscita dall'unica visione reale perché la sola giusta, muore per sempre la seconda persona singolare ed «eravamo scomparsi tutti, ogni differenza era annullata, ogni guerra e ogni violenza erano rese inconcepibili».

Si perde il controllo e ci si apre alla potenza da una posizione di debolezza. Il cuore ha cambiato sintonizzazione.

Con il cuore, si va a fare la Realtà.

Edoardo Camurri, *Introduzione alla realtà*, Timeo

ALTRI PARERI

«Contrariamente a quanto il titolo lascerebbe pensare *Introduzione alla realtà* non è una lezione, ma un meraviglioso esercizio di straniamento – un'uscita dagli automatismi della percezione.»

«Il Fatto Quotidiano»

«Camurri scrive un testo di filosofia in un modo cui siamo disabituati. Niente note, niente eccessiva erudizione, molta chiarezza ma nessuna concessione al pacato stile analitico anglosassone. Il testo piega ogni genere al suo scopo e mescola senza imbarazzo l'autobiografico al sapienziale, il religioso al beat, la poesia con l'analisi.»
Francesco D'Isa, «L'Indiscreto»

«Camurri [...] accompagna lettrici e lettori in un percorso filosofico-psichedelico, per riscoprire aspetti dell'esistenza ancora inediti, nascosti in piena vista solo dal sottile velo della quotidianità.»

Enrico Montanari, «Il Libraio»



«E no! E no! Ve la siete cercata, voi! Vedete!», riprese dopo una pausa, «anche se non lo sapete, voi siete uno straordinario personaggio, e per questo non siete più una persona! A furia di circondarvi di cose, amandole, collezionandole, vi ci siete a poco a poco trasferito, regalando loro quote sempre più consistenti della vostra personalità. Le avete personificate, giusto? E nel contempo vi siete spersonalizzato. Credevate di possedere, e sarà stato pur vero: solo, vi siete spossessato. Sicché noi – noi – io o il buffone di prima o certi altri che non oso nemmeno nominare, per prendervi l'anima non dobbiamo fare altro che prendere le vostre cose, lasciandovi al vostro destino come una foglia secca. In fondo, se pensate alla vecchia scuola, ai patti siglati col sangue, c'è della magnanimità in questo, perfino, sì, qualcosa di angelico».

Locus desperatus racconta in prima persona la storia di un uomo – il lettore non ne conoscerà il nome –, collezionista metodico e proprietario di molti oggetti di cui è innamorato, che un mattino, uscendo dal suo appartamento e girata «la chiave secondo l'immutabile rito, quattro mandate a destra, una indietro, un'altra a destra, poi tre conati di spinta a saggiare l'avvenuta chiusura, per un totale di nove operazioni: undici con l'inserimento e il disinserimento», si accorge di «una cosa strana. Sulla porta, subito sopra lo spioncino, un segno fatto con il gesso: una croce, cm. 10 x 10 all'incirca. Non una X: una croce, ciò che rendeva quel segno, già di per sé inquietante nel suo abuso vigliacco, ancora più spiacevole. Non infatti un segno, ma IL segno: e che segno!»; la reazione del protagonista è di inquieta curiosità: la croce non è presente sulle porte dei vicini e indica quindi una designazione precisa sulla sua – «Così ero io, il prescelto, ma prescelto per cosa?» – e, cancellata, ritorna minacciosa il giorno successivo. L'agitazione dell'uomo cresce quando incontra per strada uno sconosciuto e Michele Mari introduce uno dei tanti dialoghi presenti nel libro, tutti assolutamente verosimili anche quando a parlare saranno gli oggetti – e il lettore li segue divertito:

«Mi presento: sono colui».

«Colui chi?»

«Colui il quale».

«Colui il quale quidam quibusdam quollo quollo quo quo», perché nel dubbio non bisognava scoprirsi. E infatti incominciò a scoprirsi quell'altro.

«Mi potete chiamare Asfragisto».

«Asfra...»

«Perlappunto vi stavo dicendo che sono colui».

«Il quale...»

«...ha tentato di avvertirvi: indarno».

Il lettore scopre così cosa indica la croce: il proprietario della casa prescelta dovrà abbandonarla con ogni oggetto presente al suo interno, consentire il subentro del nuovo padrone Asfragisto che, appropriandosi delle cose, prenderà possesso anche della vita dello scacciato – «E certo! Cosa vi credevate! Tutte le vostre cose belle, le vostre collezioni, i vostri quadri, la vostra tana-museo, come potrei godermele se non fossi voi? Dunque lo vedete anche voi, che dovete andarvene».

La casa intesa come spazio da abitare, proteggere e da cui essere protetti è il tema principale di *Locus desperatus*, che Mari racconta come contenitore di oggetti legati a chi li possiede perché sono cose vive e animate – «Eh sì, l'avete detto, perché anche da lontano voi continuate a pensarle, ed esse, sapendosi pensate, rimangono tranquille ed uguali a s stesse» – e il loro proprietario ne riconosce la forza identitaria – «ero re: delle mie cose, delle mie collezioni, dunque di me, che in quelle collezioni avevo sistematicamente trasferito ogni mia più intima particola, fino a ricomporvi un'analitica e dissociata entelechia» – e pianifica di proteggere nascondendole nella casa in campagna e in quella al piano di sotto alla sua. Gli oggetti parlano perché provano dei sentimenti: le targhette di ferro smaltato si nascondono in un'intercapedine della parete perché «Innanzitutto nel muro siamo ignorate, e non è poco, Nessuno ci può prendere in mano o in artiglio, nessuno dividerci, incollarci, inchiodarci, spaccarci; nessuno farsi belle di noi, che abbiamo avuto un senso da te, quel giorno e nei giorni, e vogliamo tenercelo stretto»; i libri, presuntuosi perché si ritengono i più preziosi fra gli oggetti, chiedono assoluta priorità nell'elenco delle cose da salvare perché a «noi,

i tuoi libri, devi le tue prime e ultime cure. Il resto, per quanto dolor comporti, devi lasciarlo al suo fato: lo prendano e ne sian paghi». L'autore attribuisce ai libri un ruolo importante in questa narrazione e osanna la lettura come mezzo che ha ogni individuo per costruirsi: il protagonista si dispera quando si accorge che qualcuno – un fantomatico lettore notturno o lui stesso, sdoppiatosi senza accorgersene – non vuole limitarsi ad appropriarsi delle cose ma anche della memoria di chi le possiede legittimamente; insetti misteriosi zampettano fra le pagine dei libri della sua biblioteca domestica cancellando dalla pagina frasi intere che si perdono anche dai ricordi di chi le ha lette:

Arrivato al *Processo* stavo per tirare avanti in modo meccanico, quando una fitta allo sterno mi immobilizzò. *Il processo*, ma certo! Chi non conosce *Il processo*! Quasi mi offendevo da me. Ma... l'avevo letto? Che domanda, certo! E più di una volta! Sicuro? Mi concentrai: Joseph K., accusato non si sa perché, una storia kafkiana per antonomasia, sì, ma ricordavo qualcosa? L'inizio, la fine? Altri personaggi? Niente! Con il gelo nelle vene dovevo ammettere che di quel libro non ricordavo assolutamente nulla! L'unica alternativa alla vergogna era l'angoscia: l'angoscia di sapere di essere stato derubato di un bene prezioso, e di chissà quanti altri...

Lo smemorato è sempre più allarmato: non riconosce in foto i volti degli ex compagni di scuola, che incontra a funerali di vecchie conoscenze che sono morte vive a seconda della realtà in cui si trova ogni volta; si guarda sdoppiato ma alla fine si riconosce: se perde identità privato delle sue cose, anche queste non ne hanno senza di lui e «avevano creato un mio simulacro, che in mia assenza avrebbe dato loro l'illusione di essere sempre con me...» – «io ero la Madonnina delle mie cose e dei miei libri, che si aspettavano da me protezione».

Anticipare a chi non ha letto *Locus desperatus* come il protagonista preserverà i vasi comunicanti di significato suo e degli oggetti sensibili e quali bizzarri personaggi incontrerà sarebbe un reato grave – Mari scioglierà la *crux desperationis* con la sua scrittura riconoscibile che sa spezzare la frase e poi allungarla esasperando la punteggiatura col garbo chirurgico che il lettore pretende dallo scrittore, con pagine bagnate di cultura che non è mai esibita ma usata per creare legami fra distanze, come il «potere di Zeus che è *Ious* cioè *jus* che è ancora la legge e norma tremenda del giusto. Ma da *jus* anche *jugum*, ch'affratella le bestie all'aratro, e *coniugium*, ch'unisce gli umani ed è la famiglia».

Conclusa la lettura, il lettore guarda alle cose che ha intorno – se il possesso non è avidità, allora non c'è dominazione nel rapporto tra persona e oggetto perché lo scambio è fra pari, allora l'antico «Roba mia, vientene con me» era ragionevole – allora quella vecchia prima edizione di un libro che ti è caro e che hai cercato per anni e che sei felice di possedere trascorre le sue giornate pensando con nostalgia al suo primo proprietario e alla casa in cui hanno abitato insieme.

Dunque, era finita. O forse no. Ma adesso le mie cose sapevano di avere in me un generale capace di guidarle, e io sapevo che mi avrebbero seguito per tutte le strade del mondo, fra le cose del mondo, fra gli umani e i non umani del mondo, fra tutte le croci del mondo fino alla fine del nostro piccolissimo mondo.

Michele Mari, *Locus desperatus*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Dopo i racconti delle *Maestose rovine di Sferopoli*, il nuovo sontuoso romanzo di Michele Mari, *Locus desperatus*, trascina il lettore in un viaggio destabilizzante, che mette in gioco l'idea stessa di Io, la persistenza mutevole delle memorie, il rapporto con gli oggetti materiali in cui la vita si incapsula e dura.»

Matteo Palumbo, «Alias»

«Il nuovo romanzo di Michele Mari è fitto di avvertimenti e di messaggeri. [...] è un libro di oggetti venerati, inno alla loro accumulazione, moltiplicazione e suggestione; alla loro struggente umanità [...]. Il testo abbonda di riferimenti letterari, artistici, cinematografici e musicali, che sono a loro volta primari oggetti di culto della narrativa e della poetica di Mari.»

Gino Ruozi, «Domenica»

«L'impresa compiuta da Mari in questo romanzo ricchissimo di echi letterari è quella di raccontare il terrore della perdita di sé con fine umorismo: leggendolo si sorride e si rabbrivisce.»

Rai Cultura

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Debbie ha diciotto anni ed è «allergica alla realtà»; abita in una fattoria nella contea di Kildare con la squinternata madre Maeve (che passa buona parte delle giornate a dormire e a trascrivere i suoi sogni e a ballare nuda tra i cespugli d'ortica) e ha appena iniziato a studiare al Trinity College di Dublino dove si ripropone di «imparare a nascondere» la sua famiglia. Dietro la loro casa, in una roulotte, vive lo zio Billy, appassionato di whiskey, di miti greci e cieli stellati. Ad accomunare madre e figlia ci sono i sogni ansiogeni – con le loro immediate funeste conseguenze – e un bisogno selvatico di essere apprezzate; a legare nipote e zio, l'amore per i racconti e la ricerca di una cura per il proprio buio interiore.

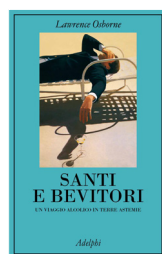
Malattia mentale e divinazione, intimità rurale e disagio metropolitano, intrepidezza e vulnerabilità coesistono in questo stratificato romanzo di Louise Nealon, miglior esordio irlandese del 2021.

Louise Nealon

Fiocco di neve

Bompiani

traduzione di Veronica Buonagiunto



Allegra cronaca di pellegrinaggi per terre astemie: un bevitore (*wet*) – un impuro –, tra i santi (*dry*), che poi sono spesso santi a modo loro: in Egitto la birra è bevanda nazionale – «l'abbiamo inventata noi» –, non è alcol.

A Londra, quando Osborne era ragazzo, «l'alcol impregnava l'aria come una presenza a sé». A Milano bere «è un rito collettivo, giocoso, esibito. [...] Nessuno sta in piedi, nessuno stramazza a terra»; in Libano è «l'avanguardia della libertà in una terra infestata da men in black della religione»; a Dubai bere è concesso, ma è solo necessità di Occidente. E se è vero che la Absolut è ora il drink dei giovani, per Osborne rimane la vodka del suocero polacco morto di cirrosi nel 1986. Osborne pattina sulle frasi, è una prosa in «hangover galoppante» la sua, appigliata ai confini della narrativa, in un'ebbrezza sobria che gli fa dire: «Un alcolista musulmano mi fa sperare che la razza umana possa salvarsi».

Lawrence Osborne

Santi e bevitori

Adelphi

traduzione di Mariagrazia Gini

Le nostre call attive

- «retabloid», sempre attiva;
- 8x8, scade il 12 luglio;
- Atomi, #17, scade l'8 agosto;
- Scouting Night Live, scade il 14 settembre.

Oblique

8x8 si sente la voce

2024

Festa del Racconto
just one night

Oblique



CIRCOLO MATTATOYO
CARPI (MO)

4.10.2024
20.30

Poetry
Slam
Open
Call

Ospiti in gara:
Martina Lauretta
Maria Oppo
Gabriele Ratano

FESTA DEL RACCONTO CANDIDATI SU
UNIPOSKA.POETISCATENATI@GMAIL.COM



SCOUTING
NIGHT LIVE

Festa del Racconto
5 ottobre 2024, 20,30
Carpi

Regolamento su oblique.it.

Oblique

