

# retabloid

maggio 2024



**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
maggio 2024

«Lo scrivere è una dolce meravigliosa ricompensa,  
ma di che cosa?»

Franz Kafka

Il copyright degli Atomi, degli articoli e delle foto  
appartiene agli autori. L'illustrazione di copertina  
e quelle degli Atomi sono di Elena Miele.

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](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)



## Gli Atomi della call #16 – L'insolenza del taccuino

Lea Ferrari, <i>Al di là della spiaggia</i>	5
Marco Giovenale, <i>Come si comporta</i>	7
Annachiara Magazzeno, <i>Il ponte</i>	9
Alberto Mineo, <i>Santalucia</i>	11

## Gli articoli

### # Germania esoterica

Roberto Gilodi, «Doppiozero», 3 maggio 2024	13
# <i>Paul Auster. Avventure e coincidenze nelle pagine dello scrittore che soffiava New York nell'orecchio del lettore</i>	
Mariarosa Mancuso, «Il Foglio», 3 maggio 2024	17
# <i>Perché con Paul Auster è finito il grande romanzo americano</i>	
Alessandro Zaccuri, «Avvenire», 4 maggio 2024	18
# <i>Com'è giusto quel che piace ai giganti del web. Il più subdolo degli autoritarismi</i>	
Walter Siti, «Domani», 8 maggio 2024	20
# <i>Vita leggendaria di Steve Albini</i>	
Federico Sardo, «Rivista Studio», 9 maggio 2024	22
# <i>Guadalupe Nettel. «C'è una forma di saggezza nelle vite animali come in quella del millepiedi...»</i>	
Ilaria Gaspari, «Sette», 10 maggio 2024	26
# <i>Disuguaglianze fra le pagine</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 11 maggio 2024	28
# <i>Kafka maestro di tutti: l'eterno incompleto che nessuno ha compreso</i>	
Giulio D'Antona, «tuttolibri», 11 maggio 2024	30

# <i>La metamorfosi è una «trasmutazione». E Gregor Samsa non è uno scarafaggio</i> Elena Loewenthal, «tuttolibri», 11 maggio 2024	31
# <i>Quando Kafka scoprì l'America</i> Alberto Manguel, «Robinson», 12 maggio 2024	34
# <i>La vita meravigliosa di Alice Munro</i> Antonio Monda, «la Repubblica», 15 maggio 2024	37
# <i>La traduttrice Susanna Basso. Nelle stanze della meraviglia</i> «Corriere della Sera», 15 maggio 2024	38
# <i>Addio a Alice Munro, la scrittrice di romanzi bonsai</i> Luca Ricci, «Domani», 15 maggio 2024	39
# <i>Le rivelazioni di Flannery O'Connor</i> Matteo Moca, «Il Tascabile», 21 maggio 2024	41
# <i>John Cheever a Napoli, da Sophia Loren a «Parthenope»</i> Francesco Longo, «Rivista Studio», 23 maggio 2024	46
# <i>«Qui in Italia non mi sento straniero.»</i> Antonio Gnoli, «Robinson», 26 maggio 2024	48
# <i>Per non cancellare il dibattito</i> Manolo Farci, «Tascabile», 28 maggio 2024	52
# <i>La Buchmesse senza Saviano: «Io il risarcimento dei loro fallimenti».</i> Beppe Cottafavi, «Domani», 30 maggio 2024	61

### Il ritratto editoriale

<i>La gioia di essere pubblicati dalla storia</i> (a cura di Annalisa Grulli)	64
---	----

### Esordiaro/confermario

a cura di Lavinia Bleve	67
-------------------------	----

### Giusto qualche parola

a cura di Oblique Studio	72
--------------------------	----

Lea Ferrari

## Al di là della spiaggia



Mi avvicino all'ombrellone. Tra le tante parole distinguo un nome familiare, e noioso. Lascio cadere la borsa ai piedi del lettino. Senza voltarmi, vado via dalla spiaggia attrezzata. Mangio un fico fiorone. Illogica, amorale, cammino sullo sterrato imbronciata e scura. Niente mi imbarazza. Cos'è che dicono gli indù? Se Dio volesse nascondersi, andrebbe a rintanarsi nell'uomo. Per questo nessuno sa bene che faccia abbia.

Proseguo dritta, attenta a non scrutare il cielo.

Cammino tra i rovi, le ciglia unite dal sale. Arrivo a Capo Testa. Scendo per un sentiero intricato, mi graffio e mi pungo. Poi una scala chiara, magnifica, a picco sulla baia. Nuoto fino all'altra cala. Dice una leggenda ebraica che a ogni specie sulla terra ne corrisponde una nell'acqua. Penso al cormorano, al pesce spadino. Il serpente, la murena. La tracina, il ragno. La mente si svuota. Parlo con i piccoli insetti sulle rocce. Spariscono, uno dopo l'altro, nelle fessure degli scogli. La pietra li ha inghiottiti. È sazia.

Ho orrore della devozione, quella che gli inglesi chiamano *awe*, il timor sacro. A dirla tutta, questa storia mi fa ridere, ma non so ignorare le presenze, le forze dietro all'idolo, ciò che si muove nella pietra.

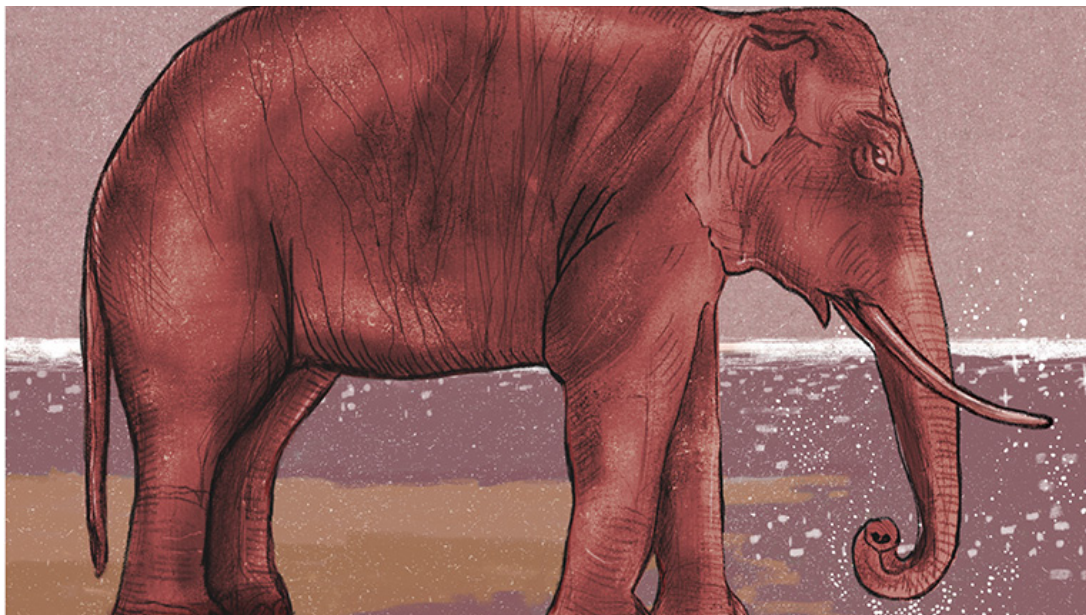
Dopo ore dal ronzio che ha incrinato la pace del mattino, gli uccelli continuano il lavoro in un coro alto. Esco dall'acqua, attenta a evitare alghe e resti di medusa. Se ne occuperà la corrente. A volte qualcosa risparmia. Mi avvicino a un cocciolo di vetro che brilla nella sabbia. A quest'ora, tra gli ombrelloni, la gente si cerca ancora con la stessa indolenza di sempre; non si accorge che me ne sono andata, che mi trovo in una solitudine ben più rischiosa.

Muovo i piedi nell'acqua, sollevo schizzi contro uno scoglio. Intanto la Terra gira da ovest a est come fa da tempo immemorabile. Il sole corre in cerchio, con i pianeti alle calcagna. La via lattea ruota attorno al proprio asse, bianca e silenziosa. Ma noi quaggiù, che ne sappiamo.

Lea Ferrari (1997) ha studiato tra Lugano e Torino; dopo una laurea triennale in lettere si è diplomata alla Scuola Holden. Ha lavorato al Circolo dei lettori di Torino. Pubblica sulla rivista «Sotto il Vulcano» e su «Lucy sulla Cultura». Ha scritto un monologo di teatro per Lella Costa raccolto nell'antologia *Inedita* a cura di Luca Doninelli. Sta lavorando al suo primo romanzo.

# Marco Giovenale

## Come si comporta



Dal '16 o prima – o da un quasi-prima – il corpo si comporta male, ingrassa, dimagrisce leggermente, di nuovo si fa gonfio, molto, rallenta, si sciupa, assai, ti vedo sciupato, daccapo esonda; sussurrano: *anche parecchio*. Il colon si irrita e compaiono, si acquattano bolle, puntini, ovunque, per via della cura di ferro, ecco poi le cheratosi, si spargono, fanno le allegre. Dimentica le cose. Non sa individuare quando. Dice «prima», appunto, è però un prisma: quel tempo potrebbe essere qualsiasi faccia. Il corpo non aiuta, dice, sta lì e trita trita medicine psicopillole, mangia, suda, essuda, affonda nel sonno: riaffiora, ridimentica riperde le cose che ora rammenta, o prima, poco prima, dopo, un tot, ha perso, dimenticherà – anche di averle già dette, avanti. Nei sogni è pieno di stanze una via l'altra, dietro l'altra, o accanto, anche questo è opaco, niente netto, non chiaro. In otto anni è invecchiato di venti. L'emoglobina si tiene bassa, sotto l'otto, sotto il sette. Affanno alle salite, poi scende, ancora. Si annoia, tedia chi lo sente ripetere. Che il ginocchio sinistro dà il mayday, la safena sinistra si offende per un niente.

Il pensiero dorme se dorme il ferro. Perché non la smetti di dormire? Bisogna proteggere il sonno. Bisogna proteggere i piccoli, e i vecchi. Ma quelli che invecchiano prima? Prima o quasi prima del dovuto? Anche loro bisogna cosa? Proteggerli? Prima del diluvio? Che li spazzi? Non è meglio calciarli, stanarli, e che si spostino dalla panchina lunata che spetta ai vecchi e alle balie? Tirarli via, con le funi, frasi a effetto, coinvolgere i cittadini, usare un idrante.

Marco Giovenale, editor, insegna letteratura in varie sedi. È tra i fondatori di *gamm.org*. In versi ha pubblicato: *La casa esposta* (Le Lettere, 2007), *Shelter* (Donzelli, 2010), *Cose chiuse fuori* (Aragno, 2023). Suoi testi sono in *Parola plurale* (Sossella, 2005) e altre antologie. Con i redattori di *gamm.org* è in *Prosa in prosa* (Le Lettere, 2009; Tic, 2020).



Annachiara Magazzeno

## Il ponte



Se Dio avesse dato ascolto alla voce della mamma, forse Ninì calpesterebbe ancora il prato con le scarpette azzurre. Come s'impura in fretta il tempo, e quanto rapidamente ci si accorge della sua natura impalpabile. Resto qui, con le ginocchia al petto, mentre orologi e teoremi colano a picco. Crescere vuol dire mangiar pasta scondita per non ricordare i giorni del sale in bocca; crescere vuol dire apparecchiare la tavola con i compromessi. Comunque, non riesco a trattenere a lungo il respiro sott'acqua, brucio la cena dentro il microonde e ripenso alle scelte degli ultimi vent'anni, penso a Ninì e alla sedia a dondolo, al destino svelato dai tarocchi e a come i pastelli possano conservare il colore dentro le fabbriche.

Una volta ho desiderato una donna: tesseva acrobazie con gli occhi scuri, capelli scuri e pensieri più scuri ancora. La guardavi e ti dicevi che era impossibile, che era un miracolo. L'ho incontrata sul ponte, nel bosco, tra le campane. L'ho incontrata nei miei ventricoli, nei vinili tenuti sotto chiave. Se l'inchiostro fosse sopravvissuto alle parole, oggi avrei una

storia e, forse, saprei mostrarti Cassiopea. Il guaio è che se ami qualcuno dimentichi perfino di annaffiare le piante.

Annachiara Magazzino, nata nel 2002, studia Lettere classiche presso l'Università degli studi di Salerno. Da sempre appassionata di scrittura, ha pubblicato nel 2022, per Controluna edizioni, la sua prima silloge poetica, *Note a margine*. Scrive su @brevivoragini.

Alberto Mineo  
Santalucia



7 ottobre

I bambini entrano a scuola odio i bambini. Hanno mamme gracchianti macchine grandi cartelle chiasse scarpe con le lucine sulle suole alcuni.

8 ottobre

I bambini entrano a scuola odio i bambini. La vecchia sceriffa coi capelli bianchi di stoppa e il pettorale giallo gira la paletta ora rossa ora verde ora rossa ora verde oro rosso oro verde bambini troppo rumorosi troppo vivi.

9 ottobre

Guardo la scuola chiusa è sabato la scuola non esiste senza bambini chi lo dice la scuola è là io sono davanti alla scuola e non ci sono i bambini e la scuola esiste.

10 ottobre

Anche oggi la scuola è chiusa anche oggi esiste senza bambini sulla centralina del telefono hanno incollato l'immagine di una santalucia senza occhi che si ripete per sei volte. Sarà la santalucia che mi dirà quando.

11 ottobre

I bambini entrano a scuola odio i bambini. Vorrei andargli a dire che io ho visto che la scuola esiste anche senza di loro piccoli piraña che divorano tutto quello che respira e lasciano svuotati e grigi in faccia la santalucia non dice nulla.

12 ottobre

I bambini entrano a scuola odio i bambini. La santalucia oggi le hanno sanguinato le orbite vuote ripetute per sei volte, dodici orbite vuote oggi è il dodici attorno alle orbite vuote ci girano i pianeti.

13 ottobre

Ho preso un bambino fuori da scuola l'ho portato nel mio tempio e l'ho odiato, odio i bambini. L'ho battezzato santolucio e gli ho tolto gli occhi e gli ho detto il tuo mondo è sparito in un urlo di sangue non c'è più niente solo il tuo frigno che finalmente sei quello che sei solo un frigno con le orbite vuote che intorno ci gira il pianeta. Gli ho fatto una foto, ne ho fatte sei copie e le ho incollate sopra alla santalucia della centralina del telefono. Adesso sarà lui a dirmi quando.

Alberto Mineo è nato nel 1960. Vive a Padova. Ha scritto numerosi racconti, per la maggior parte pubblicati sul suo blog. Alcuni sono stati pubblicati sulla rivista «Enne2».



Roberto Gilodi

*Germania esoterica*

«Doppiozero», 3 maggio 2024



L'esoterismo nella letteratura tedesca: dal Settecento di Lessing passando per Goethe e Novalis e Hoffmann fino al Novecento di Thomas Mann, Rilke e Jünger

Tra gli stereotipi più tenaci della storiografia filosofica impartita nelle aule scolastiche figura l'identificazione del Settecento con il «secolo dei lumi», vale a dire con il trionfo della razionalità come misura del mondo e come strumento del sapere.

Eppure è ormai ampiamente acquisita l'immagine di una complessa età di transizione che fu inaugurata dallo straordinario sforzo di sistemazione scientifica della fisica newtoniana a cui tuttavia si sono contrapposte immagini del sapere di segno radicalmente diverso.

Tra le dicotomie più evidenti di questo secolo, che si chiude con lo spettacolare regicidio di Luigi XVI sul patibolo parigino voluto dai rivoluzionari dell'89, c'è la presa d'atto che se la natura e il cosmo sono macchine perfette che seguono leggi eterne di funzionamento, la realtà della condizione psichica dell'uomo è la dissociazione tra mente e natura. L'antropologia, la scienza che nel Settecento ha come obiettivo lo studio della relazione tra mente e corpo, è stata l'osservatorio privilegiato da cui tale contraddizione è stata osservata.

D'altra parte chi, come Isaiah Berlin, ha studiato le «radici del Romanticismo», come recita il titolo del libro tratto dalle sue A.W. Mellon Lectures, ha dimostrato come l'anti-illuminismo abbia svolto un ruolo cruciale non solo nella dinamica delle teorie

della conoscenza e in quelle politiche del Diciottesimo secolo, ma anche e soprattutto nel determinare la grande svolta cognitiva di fine secolo e di lì in avanti i tratti costitutivi della Modernità.

La natura aporetica del secolo dei lumi ha conosciuto una declinazione del tutto peculiare nella costellazione filosofica tedesca, dove accanto agli sforzi di dare un fondamento scientifico allo studio della natura e all'analisi delle passioni umane si è manifestata una curiositas verso l'ignoto, lo strano e il soprannaturale che aveva origini remote.

Da un lato dunque la scienza positiva, la fisica newtoniana e l'acribia tassonomica degli eredi di Linneo, dall'altra l'attrazione per l'occulto, per la complessa genealogia delle tradizioni ermetiche, per l'esplorazione delle pratiche esoteriche. Fenomeni questi ultimi che apparivano in palese contrasto con gli sforzi della ragione analitica ma che spesso convivevano con quest'ultima sulle pagine delle riviste di antropologia – come ad esempio in quella miniera di narrazioni e di rappresentazioni del teatro dell'interiorità umana che è stata il «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» (1783-1793), la rivista di psicologia sperimentale fondata e diretta da Karl Philipp Moritz e da Carl Friedrich Pockels a cui si aggiunse negli ultimi anni il filosofo ebreo di matrice kantiana Salomon Maimon. Basterebbe questo

organo di un sapere che intendeva fornire chiavi di lettura «scientifica» dei comportamenti umani ma nasceva dalle esperienze della vita quotidiana, per così dire «dal basso», a spiegare l'intreccio di razionalità e dimensione occulta.

Il «Magazin» fu inaugurato con un appello dei direttori ai futuri lettori di fornire testimonianze in forma narrativa di fatti insoliti e apparentemente inspiegabili occorsi nelle loro esistenze accanto a resoconti di patologie del corpo e dell'anima più inquadabili in uno schema di cause ed effetti. E i lettori risposero con generose offerte di fatti i più disparati, spesso in bilico tra verosimiglianza e meraviglia, tra possibile e impossibile, tra governo della coscienza ed esplosione dell'inconscio.

Ora, questo intreccio tra possibilità e inverosimiglianza non era la spia di una mancata emancipazione dalle tenebre dell'irragionevole, ma una sorta di trama continua che ha attraversato anche le menti più lucide del secolo.

Ce ne dà una ricostruzione puntuale, e di grande fascino, il libro di Marino Freschi dal titolo sobriamente e felicemente referenziale *L'esoterismo nella letteratura tedesca. Da Goethe a Jünger*.

Fa impressione vedere sfilare nella sequenza dei capitoli del libro le figure somme della letteratura tedesca, a partire dal Settecento di Lessing, passando attraverso Goethe e i romantici Novalis e Hoffmann, fino al Novecento di Thomas Mann, di Rilke, di Jünger, tutte tentate, sia pure in modi differenti, dall'esplorazione dell'occulto e dalle pratiche di magia.

E non si tratta di episodi marginali o di derive secondarie di personalità artistiche altrimenti dedite alla rappresentazione mitopoietica del mondo, ma di una tensione costante verso l'irrazionale nelle sue vesti più disparate e in stretto collegamento con le tradizioni di pensiero dedite alla coltivazione dei saperi iniziatici.

Dalle pagine di Freschi emergono le filiazioni e combinazioni più sorprendenti: le logge massoniche e le loro ascendenze simboliche dagli antichi

egizi, le sette misteriche, i saperi alchemici, le fonti del misticismo occidentale a partire dal neoplatonismo passando attraverso le diramazioni medievali fino a Jakob Böhme, per arrivare ai due movimenti che trovarono un terreno particolarmente fertile in Germania e che tanta parte hanno avuto nel forgiare il profilo intellettuale dell'intelligenza tedesca del Settecento: il quietismo e soprattutto il pietismo.

Già Berlin aveva sottolineato come una delle figure in cui i romantici tedeschi riconoscevano il «vero luogo d'origine» del loro pensiero fosse Johann Georg Hamann (1730-1788), il filosofo del linguaggio che ne asseriva l'origine divina richiamandosi al celebre passo giovanneo «in principio erat verbum» e che lasciò tracce profonde già sui suoi contemporanei, per quanto egli fosse su posizioni radicalmente divergenti rispetto al razionalismo kantiano e alle posizioni di Herder. Hamann si opponeva alla secolarizzazione dei saperi non diversamente dalle correnti mistiche che attraverseranno le diverse declinazioni del pietismo, del quietismo e dei movimenti che in contrapposizione alle chiese istituzionali vedevano la salvezza nella Wiedergeburt, nella rinascita interiore del credente. Questo strano e apparentemente inspiegabile impasto di razionalismo e misticismo, di scienza e fede, di esoterismo e classicismo, caratterizzerà gli ultimi decenni del Settecento tedesco e troverà singolari declinazioni narrative, ad esempio nei romanzi di formazione.

In quello più celebre, il Meister goethiano, come sottolinea Freschi, troviamo un connubio curioso di autonomia ed eterodirezione del protagonista: il giovane Wilhelm, che per amore del teatro lascia la famiglia borghese di origine per unirsi a una compagnia di giro, troverà sulla sua strada figure misteriose che appartengono a una non meno misteriosa «Società della torre», che ha tutta l'aria di una loggia massonica. Wilhelm scopre via via di essere da tempo sotto stretta osservazione da parte degli adepti della Turmgesellschaft e il suo *streben*, la sua aspirazione a una vita libera sotto il segno dell'arte si deve

misurare con la discutibile saggezza di chi in realtà guida le sue scelte.

Ed è proprio Goethe la figura centrale della prima parte del saggio di Freschi.

Il genio della poesia tedesca, che la storiografia letteraria tradizionale vede come figura olimpica, al di sopra delle controversie estetiche del suo tempo, lontano dalle faziosità della cultura e della politica, il sommo poeta che il 2 ottobre 1808 a Erfurt si incontra con il nemico giurato della Germania delle piccole patrie locali, ovvero con Napoleone, dopo che l'imperatore francese aveva messo a ferro e fuoco molti stati tedeschi, e sconfitto la Prussia.

Goethe, dunque, come icona universale di perfezione e armonia.

Dalla ricostruzione che ci offre Marino Freschi si evince invece una figura assai più dimidiata, in perenne oscillazione tra una professione di classicità e di governo razionale della missione poetica e un'incoercibile attrazione per il mistero, per le intuizioni ermetiche, per il tema della metempsicosi. A cui si deve aggiungere l'attrazione per una visione del mito tutt'altro che classica, in cui si insinua il demonico, come Walter Benjamin sottolineò nel suo saggio sulle *Affinità elettive*: «Il rifiuto di ogni critica e l'idolatria della natura sono le forme mitiche di vita nell'esistenza dell'artista. Che esse acquistino, in Goethe, una suprema intensità, è ciò che si può vedere indicato nella definizione di "olimpico". Essa indica anche l'elemento luminoso nell'essenza mitica».

A questa luce che reca in sé il caos dell'origine – «è nel caos che sfocia da ultimo la vita del mito» afferma Benjamin – si contrappone l'oscurità di cui Goethe dà ampia testimonianza nella sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*. Là si parla di una «realtà inconcepibile» da cui il giovane Goethe cercò di distogliere lo sguardo quando ebbe contezza che il «soprasensibile», imbrigliato dapprima nelle dottrine della religione positiva, stava superando quei labili confini. Nel passo goethiano citato da Benjamin si legge che «egli [Goethe giovane] credette di scoprire nella natura, vivente e morta, animata

e inanimata, qualcosa che si manifestava solo in contraddizioni, e non poteva quindi essere colto in nessun concetto, e tanto meno in una parola. Non era divino, poiché pareva irrazionale; non era umano, poiché era privo di intelligenza; non era diabolico poiché era benefico; non era angelico, poiché rivelava spesso qualcosa di maligno. Somigliava al caso, poiché non mostrava nessuna coerenza; somigliava alla provvidenza, poiché alludeva ad un nesso [...] Pareva compiacersi solo dell'impossibile e respingere da sé il possibile con disprezzo. A questo essere, che sembrava mescolarsi a tutti gli altri, separarli e unirli, diedi il nome di demonico, secondo l'esempio degli antichi e di quelli che avevano avvertito qualcosa di simile. Cercai di salvarmi da questo essere temibile». Il vero dilemma goethiano, che sta alla base delle sue incursioni nell'esoterico e nelle ritualità dell'iniziazione, è espresso in questo bilancio esistenziale che è insieme il resoconto di una esplorazione gnoseologica e di una tentazione angoscianta verso l'origine e i segreti della natura.

Da Goethe a Novalis: il poeta-filosofo dell'idealismo magico, animatore con i fratelli Schlegel del Circolo romantico di Jena, morto a ventinove anni. In lui la Bildung è viaggio iniziatico: la ricerca del «fiore azzurro» è «intuizione ermetica della natura» e la poesia è lo strumento che consente di conoscere lo spirito che in essa è racchiuso. La conoscenza vera non è appannaggio della razionalità scompositiva – quella che distrugge per poi ricostruire artificialmente un insieme – ma dell'immaginazione e dell'intuizione del segreto che la natura nasconde. Solo così è possibile accedere alla vera conoscenza in cui arte e sapere si congiungono in una superiore visione del Tutto.

Nella stessa Königsberg di Kant e di Hamann, qualche decennio più tardi un giovane di straordinario talento musicale e successivamente formidabile inventore di misteriose trame letterarie, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, che di Kant seguì le lezioni, si immerge nelle letture di Gotthilf Heinrich von Schubert, un suo coetaneo romantico dedito

all'esoterismo. «Schubert condivideva» scrive Freschi «l'interesse di tanti scienziati e intellettuali per la *fringe science*, ovvero magnetismo animale, chiaroveggenza, ipnosi ed esperienza onirica, allora così diffusamente studiati. Da quelle letture nascono capolavori come il racconto *L'uomo della sabbia* che ispirò Freud. Ma le opere di Schubert, ci spiega sempre Freschi, i cui titoli sono già di per sé emblematici – *Degli aspetti notturni dei sogni* e *La simbolica dei sogni* – ebbero influenza non solo sui *Nachtstücke* di Hoffmann ma anche su Jung. E la genealogia di questa linea onirico-notturna influenzerà direttamente la letteratura russa fino ad approdare al surrealismo francese.

*Der Zauberer*, «il mago», era il nome con cui veniva chiamato in famiglia Thomas Mann a cui Freschi dedica pagine interessanti, in particolare sul *Doktor Faustus*. Adrian Leverkühn nasce in quell'angolo di Germania, la Sassonia – Anhalt, dove il rigore luterano si univa alla visionarietà mistica di Jakob Böhme e in cui il pietismo affondava le sue radici. Con il suo mentore musicale conduce lunghi dialoghi. Uno recita così: «Il mio luteranesimo è d'accordo con lei, poiché vede nella teologia e nella musica territori vicini e molto affini, e oltre a ciò la musica è sempre sembrata a me un'unione di teologia e di matematica divertente. Essa contiene inoltre una parte considerevole di quell'insistente sperimentare e indagare a cui si dedicavano gli alchimisti e i negromanti di una volta che pure stavano sotto le insegne della teologia; ma nello stesso tempo sotto quelle dell'emancipazione e dell'apostasia».

Nelle pagine dedicate alla *Montagna magica* e a *Morte a Venezia* Freschi traccia una linea di coerenza autobiografica e insieme estetica che approda al *Doctor Faustus* e in cui si compendia il percorso artistico dello scrittore di Lubecca.

Tra Otto e Novecento una figura di particolare rilievo è Gustav Meyrink, autore praghese del celebre Golem, uno dei più noti romanzi dell'occulto, pubblicato nel 1915, che oltre a un immediato successo presso i suoi contemporanei esercitò una notevole

influenza sulla letteratura fantastica del Novecento. Uno dei pochi che non si appassionò alle sue invenzioni fu il suo concittadino Kafka, diversamente da Max Brod che lo lesse con entusiasmo.

Notevoli sono le pagine che Freschi dedica a Rudolf Steiner, il padre dell'antroposofia, e alla matrice teosofica da cui Steiner proviene: anche di qui si diparte una linea novecentesca che incrocia questioni che riguardano sia la teoria della conoscenza sia i modi dell'espressione artistica.

Kafka, dal canto suo, sebbene il suo percorso non sia riconducibile a evidenti influenze né letterarie né filosofiche ed epistemologiche, si confrontò con le posizioni di Rudolf Steiner che conobbe a Praga in occasione di un ciclo di lezioni tenute dal filosofo tedesco. Nonostante l'ironia con cui nelle pagine del suo diario parlerà di quell'incontro e delle teorie del maestro l'assillo di Kafka è di dare conto della sua propria scrittura e delle sue ragioni. Freschi cita una sua lettera a Max Brod del 5 luglio 1922 in cui lo scrivere viene presentato dall'autore di *Il processo* come una sorta di discesa agli inferi.

«Che dire dello scrivere stesso? Lo scrivere è una dolce meravigliosa ricompensa, ma di che cosa? Durante la notte con l'evidenza dell'insegnamento dimostrativo ai bambini mi apparve chiaro che è la ricompensa per un servizio del diavolo. Questa discesa alle potenze della tenebra, questo scatenamento di spiriti legati per natura, i problematici amplessi e tutto quanto può avvenire laggiù, di cui qua sopra non si sa nulla quando si scrivono racconti alla luce del sole. Forse esiste anche qualche altro modo di scrivere, ma io conosco soltanto questo; di notte quando la paura non lascia dormire conosco soltanto questo. E il suo lato diabolico mi sembra molto chiaro.»

Il lato diabolico della scrittura: si può prendere questa confessione di Kafka come il leitmotiv dell'intero libro di Freschi che ricostruisce con grande acume una trama culturale che, osservata dalla distanza, suscita non poche domande sulla nostra età del disincantamento ormai compiuto.



## Mariarosa Mancuso

### *Paul Auster. Avventure e coincidenze nelle pagine dello scrittore che soffiava New York nell'orecchio del lettore*

«Il Foglio», 3 maggio 2024



Il più francese degli scrittori americani. Complimento velenoso, che celebra lo scrittore di Newark (come Philip Roth) per aver sciacquato i panni nella Senna. Nello stesso tempo, presuppone che il romanzo americano possa migliorare con un french touch: lo scrittore che sta a pari merito con i personaggi e si interroga. Invece di scomparire – «come Dio nella creazione:» diceva Flaubert «responsabile di tutto senza mostrarsi» – sta sopra la spalla del lettore per soffiargli qualcosa nell'orecchio.

A Paul Auster piacevano gli avventurosi racconti di Stevenson e piacevano le coincidenze. Anche per vicende personali. Stevenson fu una delle sue prime letture. Da una cugina che era stata in Europa, e in aereo aveva chiacchierato con un vecchio signore incuriosito dal cognome Auster, venne a sapere che sua nonna – «una donnina un po' spiritata dai capelli rossi» – aveva ucciso suo nonno. Il primo a essere seppellito nel cimitero ebraico di Kenosha, Wisconsin. Secondo le versioni ufficiali fu la caduta da una scala, un incidente di caccia, la Prima guerra mondiale. Per infittire il mistero, era stato tagliato via (malamente, in una restavano le dita e basta) dalle (allora rare) fotografie di famiglia.

Avventure e coincidenze non erano ammesse nel Novecento. Non senza qualche trucchetto aggiuntivo, come minimo metatestuale, o comunque metaqualcosa. Per un poliziesco come *Città di vetro* bisognava che il protagonista fosse un poeta squattrinato, un certo Daniel Quinn. Scrive gialli per

campare, si improvvisa investigatore dopo aver ricevuto una telefonata notturna che chiede «del detective Paul Auster». Dopo qualche altra chiamata, Quinn/Auster accetta l'incarico di trovare Peter Stillman, che è uscito dal carcere e gira per Manhattan raccogliendo oggetti rotti e inutili. Con l'intenzione di trovare un linguaggio che sappia cogliere l'essenza delle cose. Vecchio sogno, già sbeffeggiato da Jonathan Swift: invece delle parole, meglio le cose, sono concrete e non si prestano a equivoci.

Gli altri due racconti della *Trilogia di New York* – *Fantasm* e *La stanza chiusa* – sono altrettanto complicati, più da riassumere che da leggere. Di tutti i vizi postmoderni – così chiamati per capirci, ci sono postmodernità meno ostiche di altre – a Paul Auster manca la finta raffinatezza della lingua ornata di parole difficili, pescate come ciliegine dal dizionario. Ma sempre i libri si mettono di mezzo. In *Città di vetro*, Quinn/Auster si imbatte nel *Don Chisciotte*. Se un orfano eredita qualcosa, come capitava ai più fortunati nei romanzi ottocenteschi, si tratta di 1492 libri: glieli lascia uno zio clarinetista girovago. Se c'è un terrorista – come in *Leviatano*, dedicato a Don DeLillo: altro grande narratore americano che da una pallina di baseball smarrita tra il pubblico racconta gli Stati Uniti complottisti e timorosi della guerra nucleare – prenderà di mira la Statua della libertà. «Nell'epoca della sua riproducibilità tecnica» avrebbe detto Walter Benjamin, noi potremo dire della «riproducibilità kitsch»: le copie della signora

con la torcia disseminate nei vari stati americani. *Sbarcare il lunario*. Cronaca di un iniziale fallimento racconta gli squattrinati anni parigini. Centralinista alla sede locale del «New York Times» e inventore di un gioco di carte che simula il baseball (mai andato in produzione). Assieme a *L'invenzione della solitudine*, e ai primi romanzi, sono i suoi libri più belli. *Follie di Brooklyn* anticipa l'insistita malinconia dell'ultimo romanzo Baumgartner, raccontando le storie del quartiere: «Stavo cercando un posto tranquillo per morire. Qualcuno mi raccomandò Brooklyn».

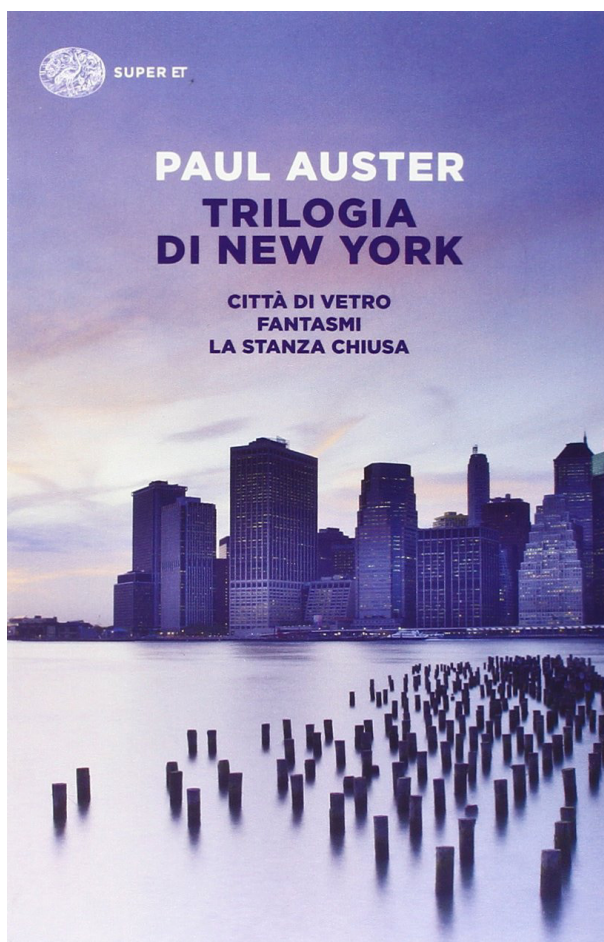
...

Alessandro Zaccuri, *Perché con Paul Auster è finito il grande romanzo americano*, «Avvenire», 4 maggio 2024

Philip Roth nel 2018, all'età di ottantacinque anni. Il premio Nobel Toni Morrison nel 2019, a ottantotto. E poi Cormac McCarthy nel giugno dello scorso, qualche settimana prima di compierne novanta. Adesso, con la morte di Paul Auster (mancato a New York il 30 aprile), la letteratura statunitense perde un'altra delle sue voci più amate e conosciute. L'elenco degli obituaries, in effetti, sarebbe ancora più articolato. Poco più di un mese fa, per esempio, è uscito di scena il novantatreenne John Barth, maestro riconosciuto del postmoderno. L'impressione è che la famiglia del Grande Romanzo Americano – almeno per come lo abbiamo inteso per molto tempo – si stia assottigliando fin quasi a scomparire. Non si hanno notizie recenti dell'elusivo Thomas Pynchon, che a giorni dovrebbe celebrare l'ottantasettesimo compleanno, ed è ancora in attività Don DeLillo, classe 1936, ma nel complesso il quadro si sta spopolando. Non che gli scrittori statunitensi stiano scomparendo, è chiaro. Sono moltissimi, e molto tradotti in tutto il mondo, specie in Italia, dove quella che una volta si chiamava «letteratura di traduzione» gode di duraturo prestigio. Qualche

nome? Jonathan Franzen, Ottessa Moshfegh, Bret Easton Ellis, Donna Tartt, Jonathan Lethem, e anche qui – volendo – il catalogo potrebbe procedere per un bel po'. Nel passaggio tra una generazione e l'altra, però, è qualcosa che è cambiato.

Lo si comprende bene gettando uno sguardo retrospettivo sull'opera di Auster, che con i suoi settantasette anni rimane il più relativamente giovane fra gli scrittori di richiamo scomparsi di recente (in Italia, ricordiamolo, i suoi libri sono pubblicati da Einaudi). Come Roth, era originario di Newark, in New Jersey, ma si era rapidamente imposto come il narratore di New York. Un'antonomasia sancita dalla celebre trilogia in cui convergono *Città di vetro*, *Fantasm*i e *La stanza chiusa*, romanzi apparsi in



rapida successione tra il 1985 e il 1987. In pieno minimalismo, la scrittura di Auster rivendicava un'essenzialità di natura radicalmente diversa, in virtù della quale la parodia di un genere all'americano come il poliziesco urbano poteva caricarsi di significati inattesi: melanconici, introspettivi, metafisici. La sua non era un'ispirazione religiosa, anche se nella sua bibliografia è compreso un libro decisamente curioso, *Ho pensato che mio padre fosse Dio* (2001), nel quale Auster rielaborava nel suo stile le storie personali confidategli dagli ascoltatori della National Public Radio. Più che dalla provvidenza, la sua immaginazione era guidata da quella che, in uno dei suoi titoli più rappresentativi, viene definita «la musica del caos».

Coincidenze inesplicabili, sincronicità rivelatrici, un senso di magia che pervade la realtà senza contraddirla. Derivava da questa intuizione, per esempio, il dispositivo di *4 3 2 1* del 2017, virtuosistica variazione sul tema del destino, con il medesimo personaggio che vive un'esistenza di volta in volta

differente a seconda del combinarsi degli eventi. Questo libro, che ha avuto accoglienza contrastata, è la più consapevole approssimazione di Auster al progetto del Grande Romanzo Americano. Forse, però, la sua cifra più caratteristica di scrittore non sta nell'inseguimento di una chimera che, fin dal suo profilarsi a metà dell'Ottocento con il *Moby Dick* di Herman Melville, si contraddistingue per la natura spuria e sfuggente. Poeta e regista cinematografico oltre che narratore, Auster è stato infatti un formidabile narratore in prima persona, a partire da *L'invenzione della solitudine*, il memoir del 1982 che lanciò la sua carriera, per arrivare alla splendida meditazione senile di *Diario d'inverno* (2012). È nel territorio in cui più domina la libertà che la scrittura si manifesta in tutta la sua urgenza. Non per niente, il testamento di Auster è consegnato al *Baumgartner*, apologo narrativo magnificamente giocato sul rispecchiamento tra autobiografia e finzione. Non sarà il Grande Romanzo Americano, ma è un grande romanzo, e questo può bastare.



Walter Siti

*Com'è giusto quel che piace ai giganti del web.  
Il più subdolo degli autoritarismi*

«Domani», 8 maggio 2024



A chi gli chiedeva, provocatoriamente, se fosse antifascista, il ministro Sangiuliano ha risposto: «Lei è anticomunista?». Risposta standard, ormai, presso molta destra: come per dire che i totalitarismi sono tutti da respingere, che sono stati condannati dalla Storia, che loro di destra col fascismo hanno fatto i conti e non erano nati quando il fascismo è stato abbattuto, mentre la sinistra continua a considerarsi segretamente comunista. Hitler uguale Stalin, sterminio degli ebrei da una parte e holodomór in Ucraina dall'altra, gulag contro campi di concentramento. Fiuggi come la Bolognina. Ciascuno dei due accusa l'altro di simpatie occulte per ciò che non è democratico, Togliatti prendeva gli ordini da Mosca e Mussolini ha fatto l'errore di fidarsi del Führer. Contrapposizione binaria che non ha senso ma serve a mostrare che l'antifascismo è diventato un'ossessione della sinistra, rimasta a corto di altri argomenti. È solo politica politicante: la Storia ha chiarito da tempo che il fascismo (anche se nato autodefinendosi «rivoluzione») è stato favorito dagli industriali e dagli agrari, ha esportato nel mondo il proprio modello autoritario affascinando Hitler e Franco, ha vinto approfittando della debolezza di una monarchia pavida e di un quadro parlamentare dalle radici ancora elitarie. Il comunismo è nato dall'opposizione al capitalismo: quali che siano state le sue aberrazioni storiche (e le sue illusioni economiche) ha dato speranza a chi stava sotto, da Cuba all'Africa, dalla Cina al Vietnam. Ha fallito ma era un'ideale di rovesciamento dei rapporti di classe, mentre il

fascismo è stato un esperimento efficace di consenso di massa, basato su un'ipotesi di consociazione di classe a guida borghese, anche se il popolo vi si è riconosciuto e se non sono mancate le satire fasciste contro la borghesia come «categoria morale», infiacchita e infiltrata di spirito ebraico.

Le analisi storiche sono lunghe e noiose: è più facile e più redditizio fare polemica, accusandosi a vicenda di voler instaurare il «pensiero unico» – il pensiero unico è sempre quello degli altri. Con abile spostamento argomentativo, la destra maggioritaria in Parlamento sta cercando di farsi passare culturalmente per minoranza oppressa; l'occupazione anche sguaiata delle istituzioni culturali è presentata come «contrappeso», d'accordo un convegno su Gramsci ma prima allora uno su Gentile. A vittima si contrappone vittima: Matteotti contro Trockij, gli omosessuali italiani mandati al confino contro Reynaldo Arenas, scrittore cubano incarcerato e torturato perché apertamente gay. La sinistra, pure non sorda alle sirene emergenziali (sirene di fabbrica, non di mare) ma forse frastornata dalla difficoltà di resistere contro un potere proteiforme che si proclama femminista e con la sua leader underdog promuove il culto della personalità, ha lasciato che la sua storia culturale venisse ora riassunta nella cosiddetta «cultura woke»: che ha assunto, inutile negarlo, soprattutto negli Usa ma per trascinamento anche da noi, alcuni caratteri di intolleranza.

Così anche sul tema della censura ci si può buttare in faccia le colpe dell'altro: voi impediti a Scurati di



leggere il suo monologo a Rai 3, no voi siete peggio perché isolate come se fosse un lebbroso chiunque osi dire che donne si nasce e non si diventa. Il problema, credo, è quello degli anticorpi: fin che sono robusti, a ogni censura corrisponde un movimento contrario e la cosa censurata finisce col diventare virale, dunque la censura risulta controproducente; Joanne Rowling è odiata come transfobica nelle università americane ma da noi ha raccolto un'onda di simpatia e qualcuno (come me) si è messo a leggere Harry Potter proprio per la carica esagerata d'odio che l'ha colpita.

Ragionando sul tema degli anticorpi e della viralità mi è arrivato per traverso un pensiero inquietante: se l'attuale sistema mediatico, dalla tecnologia così pervasiva e onnipotente, rende praticamente (quasi) impossibile la censura, chi vigila sulle censure che il sistema mediatico stesso opera senza che noi ce ne accorgiamo? L'origine del mondo di Courbet, tanto per fare un esempio innocuo e un po' buffo, è praticamente impossibile vederla in rete se non da lontano e schermata nel punto cruciale della fica; perfino il libro di Savatier dedicato a quel capolavoro pittorico scandaloso (che riporta l'immagine in copertina) risulta su Amazon «attualmente non disponibile» e il colosso multinazionale dichiara di non saper se e quando tornerà a esserlo.

In casi come questo la ragione addotta è che ci sono i bambini, che devono essere protetti da immagini poco adatte a loro; si insiste sulla facilità di penetrazione del mezzo e sulla difficoltà anche per i regimi totalitari di silenziarlo completamente. Fantastica risorsa per ogni tipo di ribellione al potere. Se concepiamo la censura come un impedire di sapere, l'alluvione di informazioni proveniente da un'infinità caotica di fonti ne è certamente un antidoto; ma ci può essere una censura che invece di impedire toglie semplicemente il desiderio di sapere. Una censura per abbondanza invece che per privazione.

I giganti dell'informazione social si dichiarano paladini della libertà, recalcitrano a una regolamentazione specialmente se le regole li toccano nel

portafoglio; ma senza parere ci dicono pian piano che cosa desiderare e come essere graditi, entrano potentemente nei nostri costumi e nei nostri progetti esistenziali. Ci convincono che le cose interessanti e piacevoli sono quelle che loro con sempre maggiore conoscenza mirata ci propongono; loro sanno mille cose di noi e noi non sappiamo quasi nulla di loro, di come funzionano e come possiamo reagire – ci escludono o ci sospendono in base a una loro policy tanto vaga quanto imperscrutabile, per una frase che magari manco ci ricordiamo di aver scritto. Se c'è un totalitarismo che non è «condannato dalla Storia», ma anzi si trova in una fase di piena affermazione, è quello delle multinazionali delle notizie e dei modelli di vita. Certo è diverso il loro modo di obbligare e di nascondere. I regimi totalitari classici procedono per via di intimidazione e abbattano gli anticorpi con la violenza, che può essere diretta, brutale, o una sabbia mobile che lentamente sommerge e scoraggia il dissenso; gli autoritarismi culturali seguono la via delle buone intenzioni e ti fanno sentire, se i tuoi anticorpi sono diversi da quelli delle anime belle, un cattivo cittadino, un reprobo insensibile alla giustizia e alla speranza; le multinazionali del ti-portfolio-in-casa ti tolgono proprio la capacità e il bisogno di formarti anticorpi, visto che ti danno tutto e il contrario di tutto – sei tu che con la tua (fintamente) autonoma identità sei libero di scegliere. Quando si parla di quel che non va nel consorzio civile (dall'ecologia trascurata al machismo, dal razzismo alla guerra) l'eterno ritornello è che «si tratta di un problema di cultura»; ma i giganti del web la cultura la fanno, privilegiando la facilità e la monodimensionalità e l'advertisement. Forse il problema sarebbe piuttosto di combattere la pressoché ovunque vittoriosa organizzazione della cultura (ebbene sì, capitalistica, anche se si presenta neutra come la Natura): ma è difficile, perché la sua potenza di fuoco è incommensurabile rispetto a quella, per esempio, della scuola. Forse la domanda giusta da fare a Gennaro Sangiuliano sarebbe «scusi, ma a lei di quale pezzetto di cultura la lasciano essere ministro?».

# Federico Sardo

## *Vita leggendaria di Steve Albini*

«Rivista Studio», 9 maggio 2024



Un ricordo di uno dei musicisti più influenti della storia della musica, l'uomo a cui dobbiamo l'esistenza stessa del concetto di indie

Ieri pomeriggio ho visto questo [video](#) da un minuto, postato su X da Tim Cook, che annuncia l'arrivo del nuovo iPad Pro. Si vedono un metronomo, un giradischi, una tromba, un pianoforte, un gabinetto per arcade, un paio di casse, una chitarra, un amplificatore, dei colori a tempera, forse (se non è suggestione) anche un banco mixer. Tutti questi oggetti legati alla creatività «nel vecchio mondo» vengono schiacciati e distrutti da una enorme pressa, e quando questa si alza vediamo il nuovo iPad; la canzone di Sonny e Cher recita «All I Ever Need is You». Il video è ovviamente molto ben fatto e di grande impatto, anche se verrebbe quasi da dire un po' violento. I commenti infatti non sono molto positivi: è abbastanza scioccante vedere presentata in maniera festosa la distruzione di oggetti che per decenni o secoli sono stati i compagni di lavoro degli artisti più o meno in tutto il pianeta. Sarebbe ingenuo credere che un colosso come Apple realizzi una pubblicità del genere senza pensare alla possibilità di questo rinculo comunicativo, quindi viene da interpretarla più come una decisione chiara: basta inclusività, amore, buoni sentimenti e caffetterie per hipster, vi facciamo vedere che facciamo quello che ci pare, e che se vogliamo siamo praticamente Godzilla, e distruggiamo tutto quello che c'è sulla nostra strada.

Poche ore dopo ha cominciato a girare la notizia, presto confermata, della morte di [Steve Albini](#), a casa sua a Chicago, per un attacco di cuore, a sessantun anni, mentre per il 17 maggio è prevista l'uscita del sesto album dei suoi Shellac (*To All Trains*), e a loro è dedicata la copertina del numero di «The Wire» in uscita oggi. L'intervista che la accompagna può essere un punto di partenza, tra i tanti, per spiegare il personaggio. Viene svolta, infatti, senza che la giornalista abbia potuto ascoltare il disco: «Non li abbiamo mai fatti ascoltare prima della data d'uscita. Vogliamo essere equi con tutti, senza favoritismi [...] altrimenti si crea una struttura di potere, alcuni lo possono ascoltare, si sentono parte di un piccolo club, e diventa una mossa promozionale che fa leva sulla vanità, per far scrivere certe cose. Non vogliamo partecipare a questo gioco. Facciamo i dischi, vanno nei negozi, e se la gente li vuole se li prende». Questo era Steve Albini, alfiere del Diy, irraggiungibile modello di integrità.

Nato nel '62 a Pasadena, gira gli Stati Uniti a seguito dei genitori fino al '74, quando si fermano in Montana, e lì è dove comincia a suonare il basso e ad appassionarsi alla musica, soprattutto grazie alla scoperta dei Ramones e del primo punk. È Chicago però il posto dove entra a far parte di una scena, dove comincia a comprare dischi compulsivamente,

scrivere su fanzine e riviste, e fare amicizia con tutti quelli che gli sembravano outsider quanto lui: «Non ho fatto niente da solo. Ho fatto tutto come partecipante di una scena, di una comunità, di una cultura, e quando vedo qualcuno che prende da questa cultura anziché parteciparvi da pari, non posso pensarne bene». La musica rimarrà per sempre la sua ragione di vita, respirata, per la mimetica immedesimazione di molti di noi, con nerdismo e ossessione, come sa per esempio chiunque sia stato al Primavera Sound. Unico festival al quale avesse piacere di partecipare, con gli Shellac ci ha suonato per quindici anni di fila, e quando non suonava girava per i palchi a sentire i concerti, in mezzo al pubblico: in quei giorni di maggio o giugno le foto di Albini che mangia un panino comparivano sui social quasi più spesso di

quelle dei live. Da sempre luminoso rappresentante della teoria per la quale i musicisti più interessanti sono quelli che sembrano degli impiegati di banca, il suo aspetto e il suo modo di vestire erano così ostentatamente uncool da fare tutto il giro per diventare un'icona.

Perché Albini è stato una leggenda. Uno il cui ruolo nella musica più o meno definibile come rock negli ultimi quarant'anni è impossibile da sovrastimare. Il termine «indie» oggi ha perso completamente il suo significato originario, ma se a quello ci vogliamo attenere, nessuno è stato più indie di Steve Albini, padrino del noise rock, produttore di infiniti dischi e assoluti capolavori, chitarrista pazzesco per tonalità e stile, artefice di un suono inconfondibile, come un marchio di fabbrica.



La sua prima band importante sono i Big Black, trio che parte dal post punk dalle chitarre aggressive di Gang of Four e Killing Joke, attraversa industrial e post hardcore, elimina la batteria in favore di una drum machine, e porta il livello di violenza verso territori mai battuti. Due album, *Atomizer* e *Songs About Fucking*, e due capolavori assoluti, roba mai sentita prima, il grido disperato di un'umanità devastata dal male, il cuore marcio dell'Occidente messo su disco, a partire dalla «Jordan, Minnesota» che apre l'lp d'esordio riferendosi a un presunto giro di pedofili (la storia riportata dai giornali si scoprirà poi essere falsa, e Albini ha passato tutta la vita a pentirsi di quel testo, ma quello è un altro discorso). Nella sua musica il male è quasi sempre raccontato dalla parte del carnefice, l'arte si mette al servizio della rappresentazione dei bassifondi dell'animo umano, e i suoi temi più ricorrenti sono violenza, misantropia, vendetta, rabbia. Dallo stesso disco, forse il suo capolavoro assoluto, non si può non citare almeno anche «Kerosene», tuttora una delle più spaventose esplosioni di violenza mai incise. Sul secondo album compare anche una cover di *The Model* dei Kraftwerk, e i robot diventano mostri in un altro dei suoi colpi di genio. Piero Scaruffi una volta ha scritto: «Nessuno come loro sa trasformare in musica l'assenza di Dio»: parlava degli Unsane, ma siccome è improbabile che mi trovi mai a scrivere di loro, facciamo che io me la gioco oggi. Finita l'esperienza dei Big Black è il turno dei Rapeman, un nome che è già tutto un programma. È interessante citare almeno la title track di *Budd*, ep live del 1988, a dimostrazione del genio musicale del titolare della sigla: fatta com'è di vuoti e silenzi e improvvise brevi esplosioni, è praticamente un'anticipazione di tanto post rock che diventerà cruciale solo nel decennio successivo. Ma la leggenda di Albini non è solo legata al suo ruolo come musicista. Messo in piedi a Chicago l'Electrical Audio Studio, infatti, diventa il produttore più importante del rock degli anni Novanta, anche se la parola produttore non gli è mai piaciuta, e ha sempre preferito essere accreditato come

tecnico del suono. Famoso anche, in questo senso, il suo non avere mai voluto percentuali sulle vendite dei dischi a cui ha lavorato, e nel caso di un certo disco che ha venduto quindici milioni di copie non stiamo parlando di cifre trascurabili. Il disco è *In Utero* dei Nirvana, al quale arriva dopo essere già diventato un punto di riferimento. Cobain infatti lo cerca perché ha lavorato su due dei suoi dischi preferiti: *Surfer Rosa* dei Pixies e *Pod* delle Breeders. Il suo stile è semplice, diretto, rigorosamente analogico, preciso, grezzo, lontano dal mainstream, simile a quello che potresti sentire live, ed è tutto quello che il gruppo vorrebbe per distaccarsi dall'enorme successo commerciale di *Nevermind*, che hanno sempre considerato troppo pulito. Il marchio di fabbrica di Albini sembra perfetto a questo scopo: voce non in primo piano come vorrebbe il mondo radiofonico, basso potente, chitarra violenta, batteria registrata con una moltitudine di microfoni vintage sparsi per la stanza, a dare al suono anche una serie di riverberi naturali. Oltre ai già citati, in questo senso, non possiamo non menzionare innanzitutto il suo lavoro sui dischi dei Jesus Lizard, su *Rid of Me* di PJ Harvey o *Tweez* degli Slint.

Le cose con i Nirvana sembrano funzionare, ma poi si mette di mezzo la casa discografica. Albini non vorrebbe, ma alla fine è costretto a lasciare che almeno i singoli del disco vengano mixati in modo diverso, da Scott Litt, e che l'album venga rimasterizzato. Un compendio dell'Albini pensiero sul processo per il quale l'indie stava venendo inglobato dalle major si può trovare in un suo lungo [articolo](#) scritto per «The Baffler» nel 1993: è una lettura interessante, e fondamentale per capire l'approccio del nostro eroe rispetto al music business.

Produttore ormai conosciutissimo, Albini non smette però di essere musicista. Nel 1994 esce il primo album di quella che resterà la sua ultima grande band, gli Shellac. Live band semplicemente clamorosa, senza fronzoli anche su disco, da una matrice noise e post hardcore i tre vanno ad aumentare il grado di asimmetria e stranezza, giocando



sull'alternarsi di quiete e tempesta, ripetizioni e ossessività. Nell'esordio *At Action Park* quello che rimane del concetto di post punk è dissezionato, destrutturato e massacrato con perizia insieme folle e chirurgica; in *1000 Hurts* (2000) compare «Prayer to God», uno dei brani più memorabili di Albini per il testo, per la performance vocale, e per l'impatto di quella che è anche, tutto sommato, una canzone bellissima nella sua disperazione.

Come avrete notato mi sto limitando a sottolineare l'importanza di qualche disco, e a menzionare qualche perla sparsa: non ci sono punti bassi nella carriera di Albini, o cambi di direzione imprevisi, né episodi non riusciti. Ci sono cose più significative, ma più o meno tutti i dischi dei suoi tre progetti principali (*Big Black*, *Rapeman* e *Shellac*) stanno tra il capolavoro e il molto buono, ed è difficile pensare che qualcuno che apprezzi uno di questi possa ritenere meno che valido qualcuno degli altri. Ha sempre fatto musica quando voleva farla, e si sente. Negli anni, oltre a girare il mondo e pubblicare altri album con gli *Shellac*, Albini ha continuato a registrare band (sta nei credits di, letteralmente, migliaia di dischi – ai già citati aggiungiamo solo *Zeni Geva*, *Hissing Prigs in Static Couture* dei *Braniac*, *Pussy Galore*, *Silkworm*, *Melt Banana*, *Guided by Voices*, *Don Caballero*, *Godspeed You Black Emperor*, *Mogwai*, *Joanna Newsom*, *Low*, *Jawbreaker*, *Neurosis*, *Helmet*, *Motorpsycho*, *McLusky*... Ma anche i nostri *Uzeda*, *Zu* e *24 Grana*) nel suo studio di Chicago, con tariffe normali, quindi clamorosamente basse per un nome del suo calibro. Inoltre, ha comunicato generosamente con il mondo attraverso internet, dispensando consigli a chiunque gliene chiedesse. Non ha mai smesso di essere rigido e stronzo quando lo voleva (come nella famosa risposta a Powell che gli chiedeva di poterlo campionare: «I am against what you're into, and an enemy of where you come from»), ma in fondo buono (la lettera si concludeva dicendogli che era libero di fare quello che gli pareva), e negli ultimi anni ha anche avuto modo di riflettere pubblicamente sui problemi

«Aveva i suoi principi e le sue regole, non solo (notoriamente) nello studio di registrazione, ma anche nella propria vita, e non scendeva a compromessi.»

relativi alla rappresentazione della violenza nella musica della sua gioventù, dicendosi pentito di aver alimentato un certo modo di comunicare edgy relativo a tematiche sensibili («chiunque pensi che abbiamo oltrepassato la soglia della decenza con i nostri testi o che il pubblico abbia il diritto di pretendere una qualche responsabilità sociale da una band, è un imbecille e dovrebbe mettermi la lingua nel culo» scriveva nei primi Novanta), e dichiarandosi un sostenitore del femminismo. Tra le altre cose, la sua attività social degli ultimi decenni ci ha fatto scoprire anche la sua passione per il poker (ha vinto numerosi tornei importanti), per i video di gattini, e le attività di beneficenza che faceva ogni Natale insieme alla moglie.

Se c'è una parola che ha rappresentato la sua vita, quella potrebbe essere integrità: aveva i suoi principi e le sue regole, non solo (notoriamente) nello studio di registrazione, ma anche nella propria vita, e non scendeva a compromessi. Una rigida condotta di comportamento che è poi forse la più importante e più tradita tra le lezioni del punk. In uno scenario dominato dagli algoritmi, dalla musica come branded content, dalle piattaforme di streaming all-you-can-eat, dalle popstar che ricercano la viralità su TikTok, e in cui le corporation decidono di mostrarsi allegramente intente a distruggere gli strumenti per produrre la musica, la scomparsa di Steve Albini non può che suonare come l'ennesimo chiodo sulla bara di un mondo in via di estinzione. Anche se forse, concentrato com'era sul fare sempre e comunque la cosa giusta a dispetto di tutto, non sarebbe stato d'accordo con tutta questa rassegnazione.

## Ilaria Gaspari

### *Guadalupe Nettel. «C'è una forma di saggezza nelle vite animali come in quella del millepiedi...»*

«Sette», 10 maggio 2024

Intervista alla scrittrice pubblicata in Italia da La nuova frontiera: «La ragione è una cosa meravigliosa, ma la vita scorre senza bisogno di lambiccarci».

*Con che spirito ha scritto i racconti di «La vita altrove»?*  
Ho scritto nello scompiglio causato dalla pandemia. Il 2020 ha sgretolato le certezze. Certo, l'emergenza climatica era già un problema, anche se c'è chi la nega. Ma l'abbiamo sentito tutti, pure chi non voleva saperne, durante i giorni del covid. Ho iniziato a scrivere queste storie dalla prospettiva del mio straniamento. Dove andremo, senza le certezze che avevamo? Siamo senza bussola, sconclusionati come gli albatry quando non riescono più a trovare la direzione verso cui credevano di volare.

*L'albatro è protagonista di un suo bellissimo racconto. Gli animali hanno un ruolo fondamentale nella sua narrativa. E non come termini di paragone o metafore.*  
Il mondo animale è una scuola di diversità. Non esistono comportamenti «contro natura»: in natura c'è tutto. C'è l'omosessualità, e pure la monogamia: gli albatry sono monogami, ad esempio. Ci sono maschi che si occupano dei cuccioli o di covare le uova. C'è posto per tutto. E osservare la natura ci restituisce qualcosa che abbiamo dimenticato ma che non possiamo perdere, perché fa parte di quello che siamo, pur se in maniera silente: una forma di saggezza che vive negli animali, che permette di sapere cosa fare senza bisogno di domande. È come la storia del millepiedi. Un ragno incontra

un millepiedi: «Signor millepiedi, come fa a camminare con 100 zampe? Io ne ho otto e già così mi confondo. Muovi quelle a sinistra e poi quelle a destra? Oppure ne muovi una a sinistra, una a destra, una a sinistra, una a destra?». Il millepiedi comincia a pensarci e non riesce più a camminare. Siamo come il millepiedi: la ragione è una cosa meravigliosa, ma la vita scorre senza bisogno di lambiccarci. È così semplice che faticiamo a crederlo. Amo molto una poesia di Wisława Szymborska che parla di questa semplicità: *Lode della cattiva considerazione di sé*. Inizia così: La poiana non ha nulla da rimproverarsi...

*Come lei, Szymborska affronta con candore le questioni più complicate. Per esempio, il tema dei legami.*

Vivo in equilibrio instabile tra la solitudine e gli affetti. Se esisto soltanto nella società – anche nella sua cellula più piccola, la famiglia – mi sento sovrappiù. Ho bisogno di pace, di silenzio per far emergere le idee. Ho bisogno dello sguardo, della curiosità degli altri, che però mi soffoca se l'intensità è eccessiva. L'amicizia è per me la cosa più bella che ci sia. I miei amici, che considero una famiglia, mi offrono la fiducia necessaria a crescere. Ma in ogni famiglia ci sono segreti, rimproveri, sensi di colpa, desideri: forze nascoste che muovono le cose. Lo

ha detto Cioran in un aforisma: ogni amicizia è un dramma impercettibile. Credo che sia un tema letterario formidabile.

*Cosa innesca in lei il processo della scrittura?*

Lo racconto in *Il corpo in cui sono nata*: non ho iniziato a scrivere perché portavo una benda sull'occhio a causa di un neo bianco sulla cornea. Ma, per via della benda e del modo in cui mi muovevo, gli altri ragazzini mi maltrattavano selvaggiamente, così escogitai una silenziosa forma di vendetta: scrivevo storie in cui venivano maledetti da una mummia o morivano in un naufragio. Quando mi tolsero il cerotto mi resi conto che le cose si potevano vedere in molti modi: d'istinto completavo i contorni con l'immaginazione, cercando forme, come nelle figure della Gestalt. I problemi di vista non sono indispensabili: Julio Cortázar trova sempre nella vita quotidiana la possibilità di un'interpretazione fantastica. Come lui, lascio che il soprannaturale aleggi sopra la mia realtà. E rimango sulla soglia. La vita accade all'ombra del fantastico.

*Il corpo è spesso al centro dei suoi libri: con le sue manchevolezze, i cedimenti, le ambivalenze dei desideri.*

Immaginare la coscienza separata dal corpo per me non ha senso. Ogni esperienza è inscritta nel nostro corpo: è lì che sentiamo ogni emozione, per quanto sottile, chi nello stomaco, chi nel petto, chi somatizza un'angoscia... Ogni minuscola ruga che abbiamo deriva da un gesto, da un'espressione. E le cicatrici? Il corpo parla delle nostre abitudini e delle nostre azioni. Dice se siamo atletici, se camminiamo, se siamo sedentari: ogni cosa si traduce in un segno. Per questo lo trovo affascinante, perché mostra ciò che siamo. È poi anche un terreno di lotta: chi nasce in un corpo femminile si trova esposta a un impatto sociale potenzialmente brutale. Oggi, in molti luoghi del mondo, succede che i diritti che noi donne abbiamo conquistato vengano erosi. Dobbiamo continuare a lottare, o rischiamo di perderli.

*Nelle sue storie, anche quando parla delle relazioni di potere che si consumano intorno ai corpi – che siano minuscole o enormi – lei lo fa con sottigliezza, con un'attenzione profonda alle sfumature.*

Questo è un grande complimento. I social media, i titoli roboanti dei giornali, la difficoltà crescente a concentrarci su questioni complesse, fanno sì che la discussione pubblica stia perdendo proprio sottigliezza. La gente vuole leggere quattro righe e aver l'impressione di capire tutto. Ci si abitua a concetti e ragionamenti già masticati, già digeriti. Quello che mi piace fare quando scrivo è proprio il contrario. Mi piace poter dire a chi legge: guarda, ci sono questi elementi, questa è la storia. Ecco le linee che puoi seguire. Ora tocca a te. Mi piace porgere questioni complesse con il candore di una scrittura apparentemente semplice. Ma proprio qui sta la complessità della vita: sei tu che completi la storia, con la tua interpretazione.

*Spesso scrive in prima persona, ma non è affatto ovvio che i suoi racconti e romanzi siano autobiografici. È un gioco voluto, in questo tempo assuefatto dai social all'identificazione fra il nome di chi scrive e la voce narrante che usa?*

In letteratura i confini tra finzione e realtà sono ambigui: anche la scrittura autobiografica ci chiede di scegliere un punto di vista, che per definizione è soggettivo. E la soggettività è finzione. Scrivendo fiction mi sento più libera di parlare di quello che accade dentro di me: paure, speranze, lotte interiori.

*La scrittura per lei è uno strumento di libertà?*

Se non mi fossi potuta vendicare scrivendo di quei bambini tremendi, gli avrei tirato addosso una sedia? Chissà. La letteratura è uno spazio libero e protetto in cui le cose accadono senza danni. Ma non dobbiamo dimenticare che lo spazio della finzione è diverso; non può essere giudicato con le stesse leggi che valgono fuori. Dobbiamo preservarlo come facciamo con le aree ecologiche protette. Le aree protette dell'immaginazione sono vitali per la nostra sopravvivenza.

Maria Teresa Carbone

## *Disuguaglianze fra le pagine*

«il manifesto», 11 maggio 2024

I dati poco confortanti sull'andamento del mercato presentati dall'Aie al Lingotto. C'è l'exploit del romance, versione più fluida e moderna del rosa

Non c'è granché da festeggiare davanti ai dati presentati ieri al Salone di Torino dall'Associazione italiana editori sull'andamento del mercato del libro nei primi mesi del 2024. Rispetto allo stesso periodo dell'anno scorso le percentuali portano quasi senza eccezioni il segno meno, e non basta, a compensare l'impressione di un generale declino, il confronto positivo con il 2019, preso abitualmente come punto di riferimento dell'ormai remota epoca precovid. Se l'industria del libro si descrive complessivamente solida, secondo le parole di Innocenzo Cipolletta, presidente dell'Aie, il terreno appare fragile (ancora Cipolletta) in un paese dove si legge troppo poco, caratterizzato da forti disuguaglianze negli indici di lettura, soprattutto tra Nord e Sud, un tema su cui serve un forte intervento pubblico. Tasto dolente da sempre, quello dell'intervento pubblico, e ora più che mai. Il dubbio, dichiarato esplicitamente dal presidente dell'Aie, è infatti che ad alimentare, se non a determinare, questa flessione (del 2,2% in termini economici, del 3,5% se consideriamo le copie vendute] sia stata l'eliminazione o lo stravolgimento di misure di sostegno all'editoria come il fondo speciale per le biblioteche e la vecchia App 18, trasformata nella Carta cultura giovani e del merito. Potrebbe essere un indizio significativo in questo senso il calo notevolissimo nelle vendite dei manga (-18,4% rispetto all'anno scorso), ma per la

verità è il quadro complessivo ad apparire debole: si pubblicano meno novità (-4,6%, se prendiamo come riferimento il 2023, addirittura -11,4% in confronto con il 2019), e i dieci titoli in cima alle classifiche tra gennaio e aprile 2024 (sette dei quali, detto non troppo per inciso, alla galassia mondadoriano-berlusconiana) hanno venduto novantamila copie in meno rispetto ai dieci best seller del primo quadrimestre del 2023 – il che, tradotto in denaro, vuol dire un calo di 2,5 milioni di euro a prezzo di copertina.

E pure l'aumento consistente delle vendite di libri italiani (+1,3%), soprattutto nel campo della narrativa (+8%), presentato nel rapporto Aie come un successo della nostra autorialità», potrebbe essere semplicemente lo specchio di una minore disposizione, da parte delle case editrici, a investire nell'acquisizione di titoli stranieri, più onerosi anche per le spese di traduzione. Idem per l'exploit del romance, versione fluida e contemporanea del rosa, che registra un poderoso +9% e un sorpasso delle romanzieri italiane (ormai il 52,6%) sulle straniere, fino a poco tempo fa dominanti: qui a giocare è l'effetto Erin Doom (pseudonimo di una giovane autrice emiliana, per ora nota solo come Matilde), che dal 2021 con *Il fabbricante di lacrime* ha venduto oltre settecentomila copie, dando di fatto il via a una fabbrica autarchica di romanzi consimili, nel tentativo di emularne la riuscita. Niente



di male, forse: da sempre gli editori, individuato un filone, cercano di spremere fino all'osso. Resta da vedere quanto durerà. Non sono certo le premesse migliori per la Fiera di Francoforte 2024, dove l'Italia è paese ospite come sempre in questi casi, l'avvenimento è in programma da anni, ma ci si arriva ansimando, e non soltanto per l'andamento poco positivo del mercato editoriale. Manca ancora un calendario definito (sarà reso pubblico il 28 maggio) e il video promozionale, visibile nel sito dedicato alla presenza italiana alla Buchmesse, è una girandola di luoghi comuni che rimasticano la vecchia immagine del paese di poeti, santi e navigatori, ma poco dicono del nostro sistema editoriale. E sì che, analizzando quella che il rapporto Aie definisce «la internazionalizzazione dell'editoria italiana», i dati sui diritti venduti all'estero sembrerebbero incoraggianti. Il condizionale è tuttavia d'obbligo perché le cifre si fermano al 2022, e se è evidente che rispetto al 2001 i libri italiani hanno una diffusione molto maggiore (i titoli venduti sono

passati da 1800 a 7889), negli ultimi anni la crescita rallenta, e anzi rivela un calo, neanche troppo contenuto, dopo il picco registrato nel 2019, quando i diritti venduti hanno interessato 8569 titoli.

Che non manchi, però, l'ambizione di uscire dai confini nazionali, lo dimostra una tabella del rapporto presentato ieri, quella relativa alle case editrici che hanno acquisito o creato società estere. Nessuna sorpresa per i grandi gruppi (Mondadori, Feltrinelli o Gems), i cui intrecci internazionali sono antichi e consolidati, più interessante la presenza di sigle ormai non più piccole, ma certo operanti su una scala diversa, come *e/o*, da tempo attiva in diversi paesi, e soprattutto Mimesis (oggi presente sul mercato francese, tedesco e anglofono) e *L'orma*, che ha esteso il suo raggio d'azione alla Francia.

Sotto questo profilo la vetrina della Buchmesse potrebbe rappresentare un'opportunità notevole anche per altri marchi. Viste le premesse, c'è da augurarsi che non sia un'occasione sprecata.



## Giulio D'Antona

### *Kafka maestro di tutti: l'eterno incompleto che nessuno ha compreso*

«tuttolibri», 11 maggio 2024

Il centenario della morte dello scrittore. Citato, imitato, raffigurato, perfino tatuato: così l'antipop è diventato un'icona

Forse per la sua natura di autore incompiuto, Franz Kafka è la base di molta dell'identità letteraria nella quale sono immersi gli scrittori contemporanei. L'impossibilità di conoscerlo completamente, di poter dire, come piace, «ho letto tutto, di lui», lo rende inavvicinabile: uno scrittore per gli scrittori, che ha sempre ardentemente desiderato diventare un romanziere pur non rinnegando mai la sua anima impiegatizia, e che alla fine, consapevolmente o meno, è sempre stato destinato a non completare la sua trasformazione. La sua metamorfosi definitiva. Uno che lascia lettori ed esegeti con la sete, con la necessità di altro materiale che non arriverà mai. Come scriveva giustamente Milan Kundera: «Conosciamo Kafka attraverso un affronto inaccettabile che ha permesso al poco che ha scritto di capitarci in mano». Kundera si riferiva al rifiuto di Max Brod di onorare le volontà dell'amico che aveva chiesto che tutta la sua produzione venisse distrutta dopo la sua morte e che, anzi, ne aveva largamente pubblicato prendendosi anche la licenza di completare, elaborare, modificare e interpretare per quanto sapeva e poteva ricordare. Senza questo affronto, è vero, non avremmo Kafka; ma nemmeno i suoi proclamati allievi, i suoi fan sconsiderati, i suoi impavidi emuli e il maldestro abuso della sua figura. Non avremmo i racconti «kafkiani», le battute da grande schermo,

un numero sorprendentemente alto di aspiranti autori con il suo ritratto tatuato addosso e il mito dell'amore letterario incapace di amare davvero, dello scrittore recluso, dello scrivere di notte.

«Kafka è pop», per citare il fumettista Peter Kuper, autore tra l'altro di un famoso adattamento della *Metamorfosi* (pubblicazione di Elena Dardano), «e il pop tende a prendere la forma che il pubblico le assegna».

Non è mai nel profondo della natura dello scrittore da ricercare il significato delle sue opere, quindi, ma nell'uso che se ne è fatto, nella strada che hanno preso dopo aver cessato la loro funzione primaria di sfogo dell'impulso creativo, e avere assunto quella di totem della venerazione senza che lui, che forse avrebbe voluto fermarli o godere della loro fama, abbia mai potuto farci nulla. La sua opera va alla felice deriva e abbraccia chiunque si trovi pronto ad accoglierla. Kafka è di tutti, eternamente incompleto e compreso da nessuno.

Durante un'intervista con Teruo Nakamura, l'ultimo dei «soldati fantasma» giapponesi che si arrese solo nel 1974, un reporter chiese: «Lo sa che lei è diventato un simbolo di resistenza e determinazione?». «Simbolo?» avrebbe risposto Nakamura «avevo timore di infrangere gli ordini» mandando così in fumo una trentina d'anni di nazionalismo basato

sulla supposizione del suo sentimento patriottico. E così, Kafka, il primo degli «scrittori fantasma», vive e risplende della sua immagine riflessa, rimbalzata di racconto in racconto attraverso le convinzioni di chi è venuto dopo di lui. Un fatto quantomeno ironico, vista la sua leggendaria avversione agli specchi.

Ha detto Paul Auster: «Non posso nemmeno annoverare Kafka tra i miei maestri, perché non mi ha mai davvero insegnato nulla, se non ad avere ancora più dubbi sulla vita e sulla scrittura». Eppure, anche in questo a qualcosa è servito: senza le sue fantomatiche nevrosi, tramandate un po' attraverso i diari e le lettere e un po' a cavallo della ripetizione di aneddoti sempre più sbiaditi, veri o presunti, da circolo dei lettori, Auster – ma nemmeno Philip Roth, Saul Bellow, Joshua Cohen e tutti coloro che, nel corso della storia, si sono dichiarati eredi, ispirati e simpatizzanti – non avrebbero probabilmente trovato l'ispirazione per dare sfogo alle proprie idiosincrasie. Kafka, per molti venuti dopo di lui, ha fatto da punto di ingresso nell'onestà letteraria, semplicemente esistendo per i quarantun anni che gli sono stati concessi e provando con tutte le sue forze a diventare «un buono scrittore, una persona decente e un amante passabile», citando Bernard Malamud. «Non proprio una persona felice,» come ebbe modo di raccontare Brod nella sua ultima intervista «ma sicuramente meno triste di come è stato poi ricordato». In una specie di breve biografia realizzata dall'illustratore viennese Nicolas Mahler e intitolata *A tutto Kafka* (in Italia per Clichy e la traduzione di Matteo Galli e Franziska Pletenburg-Brechnneff), lo scrittore viene plasmato da una manciata di argilla di recupero dalle mani di un rabbino confuso. Ne esce più alto, pensieroso e malinconico della media. Una versione diversa dello stesso mito creativo si trova nel capolavoro *Kafka* di David Zane Mairowitz, illustrato da R. Crumb (in Italia raccolto in ultima edizione da Comicon). Piace così: che non sorrida, che viva ritirato, preda della sua antipatica ispirazione. L'antipop divenuto icona, un recluso in grado di dare agli scrittori che ne hanno bisogno un'immutabile

«Non proprio una persona felice, ma sicuramente **meno triste** di come è stato poi ricordato.»

giustificazione per tutto ciò che la scrittura richiede: quell'annullamento di sé in favore della piena nudità letteraria, professato da J.D. Salinger e raggiunto da pochissimi – certo, non da Kafka.

In un libro del biografo Reiner Stach intitolato *Questo è Kafka?* (in Italia per Adelphi e la traduzione di Silvia Dimarco e Roberto Cazzola) compaiono due fotografie: nella prima vediamo una piccola folla di spalle, intenta a osservare il decollo di un aereo a Montichiari, l'11 settembre del 1909; nella seconda, una grande folla radunata a Merano il 9 maggio del 1920. In entrambe compare, forse, Franz Kafka: vicino, in cappello e completo scuro a Montichiari; lontano, in vestito estivo bianco, a Merano. In entrambi i casi non c'è la certezza che si tratti proprio di lui, ma crederlo aiuta a rendere le due foto immortali e a restituire a lui l'umanità che piano, piano, la leggenda gli ha eroso dal ricordo. E un uomo tra gli uomini, più simile all'assicuratore che era di giorno che allo scrittore che si scatenava di notte. Lì, mischiato alla folla anonima, lo si vede sfocato, indeciso, incompiuto come quella frase sospesa che chiude Il castello e che non ha bisogno di interpretazione o di santificazione, perché semplicemente è quello che è: una penna posata prima del tempo.

...

Elena Loewenthal, *La metamorfosi è una «trasmutazione». E Gregor Samsa non è uno scarafaggio*, «tutto-libri», 11 maggio 2024

«Tradurre un libro non è come contrarre un matrimonio o associarsi in affari. Si può sentirsi attratti anche da chi è molto diverso da noi, proprio perché lo è: se così non fosse [...] ognuno leggerebbe solo

gli scrittori che gli sono consanguinei, il mondo sarebbe (o apparirebbe) meno vario e non nascerebbero più idee nuove.» La conversazione con Anita Raja intorno alla sua nuova e splendida versione de *La metamorfosi* di Franz Kafka parte dalle parole che Primo Levi dedica alla propria esperienza di confronto con *Il processo*.

*La traduzione come dialogo, confronto, scoperta. Si ritrova in queste parole?*

La traduzione è essenzialmente apertura all'altro da sé. Non mi permetto di fare della teoria della traduzione, per me contano l'esperienza e l'interrogarmi sulla attitudine verso il testo: non autoriprodursi ma aprirsi. Portare il testo in una lingua che va inevitabilmente forzata, perché il processo di passaggio significa anche la consapevolezza dei limiti che ogni lingua ha. Limiti e possibilità: il testo originale è unico, ma sprigiona infinite possibilità di traduzione, permette di cogliere ogni volta nuovi sensi. Il traduttore è una persona determinata, si colloca in un punto preciso del tempo e dello spazio: tutto ciò influisce sulla resa del testo.

*Tocchiamo ora più da vicino «La metamorfosi». La sua nota alla traduzione non ha nulla di teorico ma è, nella sua brevità, un racconto davvero avvincente del lavoro fatto, del metodo che ha usato. C'è, nella sua resa di Kafka, un equilibrio esemplare fra la novità di certe scelte traduttive e la conservazione di una tradizione di lettura. A partire dal titolo...*

«Metamorfosi»: da un punto di vista filologico Kafka avrebbe potuto usare il corrispettivo in tedesco. Invece il libro si intitola *Verwandlung*, che significa più estesamente «trasmutazione», «mutazione», movimento che modifica e stravolge: la parola insiste sulla deviazione in atto, dà un'indicazione dinamica. Ma cambiare il titolo di un libro così noto in tutto il mondo, su cui tutto è già stato detto, non si poteva; però lungo tutto il lavoro di traduzione ho tenuto presente questa natura del testo, il fatto che al centro del racconto ci sia questo cambiamento

radicale che riguarda non soltanto il protagonista ma anche il mondo che ha intorno. Tutto sta già racchiuso nella prima frase del libro: «Una mattina Gregor Samsa, al risveglio dopo sogni inquieti, si scopri mutato, nel suo stesso letto, in una immonda bestia fuori misura». Kafka non usa mai la parola *Insekt*, ma ricorre sempre a un lessico più generico che rimanda indefinitamente al regno animale.

*Né insetto, né quello «scarafaggio» che siamo abituati a immaginare leggendo «La metamorfosi». Eppure la sua è una traduzione molto fisica, visiva. La «bestia immonda» acquista qui una concretezza sorprendente, la si ha davanti agli occhi nei suoi contorni, nel dolore fisico che prova spesso, persino nei rari momenti di benessere. Può raccontarci come ha fatto ad arrivare a una resa così efficace?* Si trattava di individuare una chiave di lettura del testo. Quanto alla fisicità della bestia, Kafka non specifica mai in che animale Gregor si trasforma. E non lo sa neanche lui! Una mattina si ritrova dentro un corpo mutato, ma non lo avverte subito, non lo comprende: sa solo che da quella mattina ha un io umano e un corpo diverso. Teniamo presente che in questo contesto l'italiano e il tedesco sono lingue molto diverse fra di loro. Il tedesco è più inclusivo nei confronti del regno animale, l'italiano distingue di più. In italiano l'animale ha zampe e non gambe, ad esempio, mentre in tedesco c'è una parola sola: chi legge non si pone il problema se l'arto in questione sia di un essere umano o di una bestia. Anche il verbo «strisciare», che Kafka usa qui per descrivere il moto di Gregor, in tedesco è meno specifico che in italiano. È stato complicato lavorare su questo fronte, cercare di rendere l'italiano più «comprensivo», più generico. Nel testo originale ci si trova poi di fronte a un processo di riconoscimento e accettazione del sé che parte proprio dal lessico: nella seconda parte del libro Gregor si rassegna alla propria condizione e Kafka usa un linguaggio via via più «bestiale». Come al momento di far morire Gregor esalando debolmente l'ultimo respiro «dalle nari», alla lettera «froke» dei cavalli. Quanto



alla definizione dell'animale che diventa Gregor, ho escluso «insetto» e qualunque altra specificazione – scarafaggio, coleottero –, perché Kafka è molto esplicito: in una lettera del 20 ottobre del 1915 raccomanda al suo editore, Kurt Wolff, di evitare per la copertina qualunque raffigurazione di insetto. Vorrebbe o i genitori e la sorella affacciati dietro la porta socchiusa o l'immagine della porta stessa. La prima frase del libro indica chiaramente la strada, al lettore e al traduttore: Gregor è diventato un *Ungeziefer*. È una parola tedesca con una lunghissima storia, complessa e ancestrale. Indica gli animali impuri nella Bibbia – non da un punto di vista morale, beninteso, ma rituale e alimentare. Mi sono soffermata molto su quel prefisso «Un», che nelle prime tre righe del racconto compare tre volte – i sogni sono *unruhigen*, «inquieti», Gregor è diventato un *Ungeziefer*, una «bestia immonda», *ungeheuren*, «fuori misura». Tutto si gioca attraverso questo prefisso negativo su cui ho riflettuto tanto nel corso del lavoro di traduzione. Del resto Gregor è definito da parole diverse a seconda degli occhi di chi lo guarda – la sorella, ad esempio, che sarà l'unica a riservargli un minimo di pena, lo chiama *Tier* e alla fine *Untier*, che ho tradotto con la perifrasi «l'essere che non è nemmeno un animale». Non ho voluto cambiare la frequenza dei termini e la ripetizione delle parole. E tanto peso ha anche, lungo tutto il libro, quell'inquietudine nei sogni della prima frase, che è smarrimento e sgomento.

*L'inquietudine è davvero un filo conduttore nell'intero svolgersi della storia. E lo smarrimento coinvolge non solo i personaggi e tutto il loro mondo, ma anche chi legge: «La metamorfosi» ha ancora una capacità strabiliante di inquietare, di destabilizzare...*

Sì, anche nelle misure del tempo. Kafka non dà modo di capire quanto duri la storia. All'inizio è chiaro che si tratta di giorni. Ma poi tutto sembra dilatarsi e i personaggi – Gregor, la sua famiglia, l'amministratore, la serva – trovano una sorta di normalità, di abitudini quotidiane che potrebbero essersi protratte per mesi, anni.

*Torniamo ancora a Primo Levi traduttore di «Il processo», quando dice: «Amo e ammiro Kafka perché scrive in un modo che mi è totalmente precluso. Nel mio scrivere, nel bene o nel male, sapendolo o no, ho sempre teso a un trapasso dall'oscuro al chiaro [...]. Kafka batte il cammino opposto: dipana senza fine le allucinazioni che attinge da falde incredibilmente profonde, e non filtra mai». Che cosa ne pensa, alla luce del suo lavoro di traduzione? In che senso Kafka è un classico?*

Un testo è classico quando ci pone continuamente delle domande, e ci costringe a dare delle risposte. A suo tempo mi sono posta la questione se accettare questo lavoro di traduzione: era un atto di presunzione, da parte mia, cimentarmi con un libro del genere? La risposta che mi sono data era che *La metamorfosi* ci pone delle interrogazioni, e la ragion d'essere della mia traduzione – di ogni traduzione – sta nel fatto che un testo classico si presta a letture sempre nuove, ha sempre qualcosa da dirci. Come lettori e come traduttori.

*Lei si congeda dal lettore spiegando che «ricorrere a una nota di traduzione è sempre il segno di una sconfitta» ma che in questo caso si imponeva qualche parola di «chiarimento e giustificazione» di cui il lettore non può che esserle grato. A proposito, e in chiusura di questa conversazione, pensa anche lei che uno dei tanti privilegi del lavoro di traduzione sia la gratitudine che si prova nei confronti di alcuni autori e dei loro libri?*

La gratitudine del traduttore: certo. È stata fortissima. Apprendere qualcosa di sé e del mondo, trovare una cartina di tornasole del presente, la gratitudine è il primo sentimento che ho provato dopo essermi misurata con un testo del genere, dopo un'esperienza intellettuale così grande.

«Il tedesco è più **inclusivo** nei confronti del regno animale, l'italiano distingue di più.»

# Alberto Manguel

## *Quando Kafka scoprì l'America*

«Robinson», 12 maggio 2024

L'autore ha avuto da subito un lettore che amava «viaggiare» con lui, Borges. Alienazione e avventura nella sua descrizione letteraria dell'America

In un momento imprecisato del 1937 il trentottenne Jorge Luis Borges acquistò in una libreria di Buenos Aires un'edizione in tedesco dell'*America* di Kafka. Borges disse che aveva scoperto le opere di Kafka molto prima, nel 1916 o 1917, durante il soggiorno forzato della sua famiglia in Europa per tutto il periodo della Grande Guerra. I suoi genitori avevano deciso di recarsi in Europa con l'adolescente Jorge e la sorella Nora per una lunga vacanza. Lo scoppio del conflitto li bloccò a Ginevra, dove Borges fu costretto a frequentare il Lycée per completare gli studi superiori. Quando parlava delle date della sua biografia Borges era notoriamente inattendibile, ma probabilmente è vero che scoprì Kafka in Svizzera, quando stava imparando il tedesco. «Lessi quello che all'epoca era il primo libro di Kafka,» ha dichiarato «ma non lo ricordo esattamente, credo si intitolasse *Undici racconti*». Si sbagliava, non esiste nessun libro di Kafka con quel titolo. Con ogni probabilità il racconto era *Il fochista*, il primo capitolo del romanzo *America*, che Kafka pubblicò separatamente nel 1913. La seconda raccolta di racconti, *Un medico di campagna*, sarebbe uscita solo nel 1920. «Dopo di quello» disse Borges «ebbi la fortuna di leggere *Il processo* e da allora non ho più smesso di leggere Kafka».

Il lettore persistente e il romanzo rimandato seguirono strade parallele. Kafka aveva cominciato

*America* quando aveva da poco compiuto ventinove anni e continuò a lavorarci per tutta la vita, lasciando alla sua morte, il 3 giugno 1924, sei capitoli finiti e un paio di lunghi frammenti, che il suo amico Max Brod, disattendendo alle istruzioni ricevute da Kafka di bruciare i suoi manoscritti, raccolse e pubblicò nel 1927 con il titolo *America*. Da allora, i curatori hanno ripristinato quello che probabilmente era il titolo che aveva in mente Kafka, *Der Verschollene*, tradotto in inglese (una volta da Michael Hofmann e una volta da Ritchie Robertson) come *The Man Who Disappeared* («l'uomo che scomparve») o, meno felicemente (da Mark Harman), *The Missing Person*, «il disperso» (*Il disperso* è anche il titolo alternativo proposto in molte traduzioni italiane).

*America* è una sorta di Bildungsroman nella tradizione di *Martin Chuzzlewit* di Dickens, un romanzo che Kafka ammirava immensamente. Segue le traversie di un sedicenne tedesco, Karl Roßmann, che viaggia dall'America all'Europa per sfuggire allo scandalo di aver messo incinta una cameriera, anche se era stata la donna, più grande di lui, a sedurlo. Mentre la nave entra nel porto di New York, Karl fa amicizia con un fochista, un tipo burbero che sta per essere licenziato. Decide di aiutare quello sventurato e vanno insieme dal capitano, che per una curiosa coincidenza in quel momento sta parlando con lo zio

di Karl, il senatore Jakob, un immigrato tedesco che ha fatto fortuna come uomo d'affari negli States.

Lo zio lo prende con sé e lo manda a far visita a uno dei suoi amici, che vive nei dintorni di New York in una villa che assomiglia a un dedalo (uno dei tanti labirinti descritti nel romanzo). Qui Karl incontra una giovane ragazza, apparentemente l'amante del padrone di casa, da cui si sente attratto. Ma poi, dopo la prima notte che passa nella villa, riceve una lettera dallo zio che lo informa che non è più il benvenuto a casa sua. Non volendo inventare pretesti per rimanere a casa dell'amico dello zio, Karl se ne va nottetempo e si ritrova solo e smarrito su una strada che sembra non finire mai. Incontra altri due giovani (un irlandese di nome Robinson e un francese di nome Delamarche), che promettono di aiutarlo a trovare un lavoro, e invece gli rubano il vestito per venderlo e si mangiano il salame che Karl si era portato dalla Germania. Per caso, Karl entra in un albergo lungo la strada e la gentile capocuoca gli offre un lavoro. Rimane lì per un po', ma un giorno Robinson si presenta all'albergo ubriaco, chiedendogli soldi. Timoroso di perdere il posto, Karl accetta di ospitarlo, ma vengono scoperti dal personale e Karl viene licenziato. Raggiungono Delamarche, che si è sistemato a casa di un'obesa valchiria di nome Brunelda. Brunelda vuole assumere Karl come servitore: quando lui si rifiuta, l'infido Delamarche lo rinchiude. Lui cerca di fuggire, ma viene scoperto e picchiato. Un giorno, dopo essere finalmente riuscito a scappare da casa di Brunelda, vede un manifesto che reclamizza «il Teatro naturale di Oklahoma», che promette di «impiegare chiunque». La selezione è affidata a dipendenti del Teatro vestiti da angeli e diavoli. Karl si presenta e viene assunto come «operaio meccanico». Viene poi mandato in Oklahoma in treno e lì, nella vastità delle praterie, viene accolto sotto il nome di «Negro». Qui si conclude l'ultimo frammento.

Da quello che Kafka aveva detto a Max Brod, il capitolo incompiuto sul «Teatro naturale di Oklahoma» doveva concludere la spaventosa avventura con una nota riconciliatoria. Kafka amava particolarmente

l'inizio del capitolo e secondo resoconti dell'epoca lo leggeva spesso a voce alta, con grande effetto. Lasciava intendere sorridendo che all'interno di questo teatro «praticamente infinito» che chiama a raccolta Karl il suo giovane protagonista avrebbe trovato una professione, la libertà e perfino la sua vecchia casa e la sua vecchia famiglia, come per un qualche incantesimo divino, quello di cui parlava Carl Gustav Jung quando diceva (in un'intervista rilasciata nel 1959) che «l'incantesimo è la forma di medicina più antica». Il 18 ottobre 1921 Kafka scrisse nel suo diario: «Lo splendore della vita è sempre in attesa accanto a ognuno di noi, in tutta la sua pienezza ma celato alla vista, sepolto, invisibile, in lontananza. Eppure è lì, non ostile, non riluttante, non sordo. Se lo evochi con la parola giusta, se lo chiami col nome giusto, arriva. È questa l'essenza dell'incantesimo: non crea, ma evoca». Sono parole che a mio parere possono essere interpretate come una prova dell'ottimismo misconosciuto del grande scrittore ceco.

L'enorme Teatro di Oklahoma è collocato in un immaginario paesaggio americano che Kafka aveva costruito basandosi su un reportage di viaggio che aveva grande successo in Europa in quell'epoca, *Amerika Heute und Morgen* («America oggi e domani») di Arthur Holitscher, del 1912. Nel libro, Holitscher enfatizzava l'enormità di ogni cosa in America: gli edifici e le terre, ma in particolare il lavoro, e come lo studio dei «tempi e dei movimenti» fosse utilizzato per rendere più efficiente la produzione industriale sotto la supervisione di un «responsabile velocità» (ricordiamo tutti la scena di *Tempi moderni*, il film di Charlie Chaplin del 1936, in cui l'operaio viene sfamato da un robot per accelerare la produzione). Nell'immaginazione di Kafka, quindi, l'America è un'altra visione di quello che era il Nuovo Mondo per gli europei (l'immagine di un uomo che contempla sbalordito l'altezza degli edifici di New York, come l'immagine successiva della Statua della Libertà, sono prese dal libro di Holitscher). Nel Sedicesimo secolo l'America era una regione quasi mitica, popolata di amazzoni, draghi e città

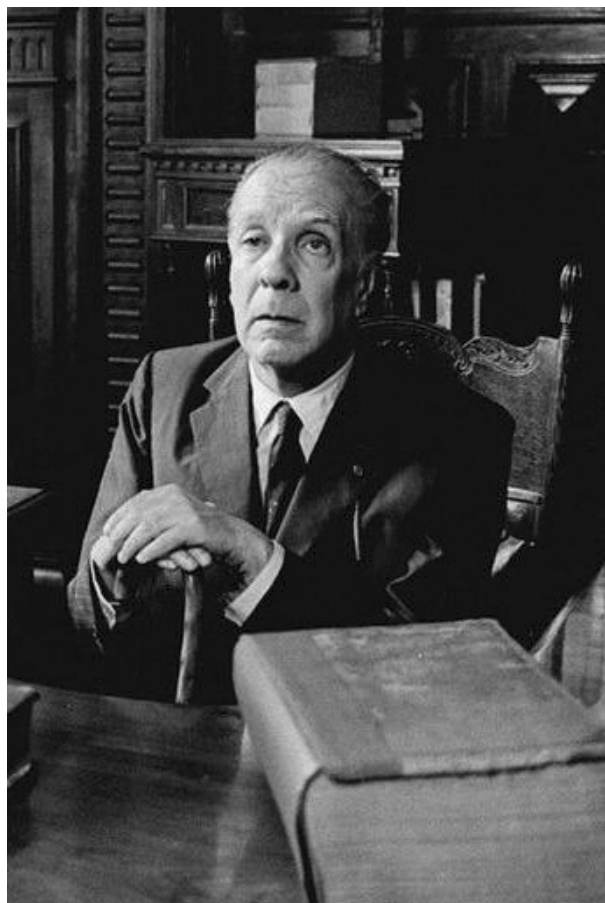
d'oro; successivamente, diventò la terra accogliente evocata dalle parole di Emma Lazarus incise sulla Statua della Libertà. Agli occhi di Kafka, invece, l'America diventava l'impossibile *nunc stans* e *hic stans* di Hobbes, il punto che concentra tutto lo spazio e tutto il tempo, una perfetta mappa del mondo dove ognuno trova il suo posto. Questa regione ultima rappresentata dal Teatro di Oklahoma è accessibile a tutti. Questo surrogato dell'Eden in cui tutti possono entrare diventerà un anno più tardi, nel 1914, «la porta della legge», la terribile parabola, contenuta nel *Processo*, di un luogo accessibile a tutti dove nessuno può entrare.

Borges (come Kafka) era consapevole che l'unica creazione riuscita – pienamente riuscita – che un essere umano può realizzare è quella che coincide

in ogni punto con ciò che l'ha ispirata, che sia un archetipo o la realtà. L'incompiutezza forse era nelle intenzioni stesse di Kafka: il viaggiatore non raggiunge mai il Castello, K. nel *Proesso* non riesce mai a scoprire per quale reato il Tribunale lo abbia condannato, Karl non arriva mai a cogliere appieno il senso di quell'accogliente Teatro. Sono luoghi che esistono in eterno, che ci offrono perennemente la tentazione di un senso.

Borges accettava questa evidenza nel suo lavoro. A conclusione del suo breve saggio *La muraglia e i libri* scrisse le seguenti parole, che sembrano riecheggiare il credo inespresso dell'*America* di Kafka: «Quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico».

(Traduzione di Fabio Galimberti)





# Antonio Monda

## *La vita meravigliosa di Alice Munro*

«la Repubblica», 15 maggio 2024

L'autrice canadese, premio Nobel per la letteratura, ha raccontato storie di donne alle prese con un punto di svolta e improvvise epifanie

«Voglio che la scrittura mostri come sono complicate le cose e sorprendenti. Voglio emozionare i lettori, ma senza trucchi. Voglio che pensino sì, quella è vita. Perché è la reazione che ho io di fronte alla scrittura che ammiro di più. Una sorta di meraviglioso sbalordimento.» Scrivere, per Alice Munro, era il suo modo più intimo di interpretare la vita e condividere l'incanto di fronte alla meraviglia dell'esistenza, ma la sincerità rappresentava un'urgenza e un codice morale da tenere sempre a mente di fronte alla complessità dell'esistenza: sia nell'agire quotidiano che nella scrittura riteneva imperativo agire «senza trucchi». Non esisteva nulla per lei più importante della trasparenza, e rifiutava sia il cerebralismo che la ricerca della frase troppo lavorata e a effetto: la «bella scrittura» che definiva «letteraria» le appariva l'opposto della verità. Malata da tempo, era nata novantadue anni fa con il nome di Alice Ann Waidlaw a Wingham, nell'Ontario, dove crebbe nella fattoria del padre Robert, un agricoltore che allevò prima visoni e poi tacchini, convinto che si trattasse di un'attività più redditizia. Il tentativo si rivelò fallimentare, ma nonostante una improvvisa situazione di stenti, Munro dichiarò di essergli grato per averle insegnato la capacità di reinventarsi. Fu la madre Anne, insegnante di liceo, a farle conoscere gli scrittori che la segnarono in maniera indelebile, a cominciare da

Anton Čechov. A diciassette anni vinse una borsa di studio alla University of Western Ontario mantenendosi con meno di un dollaro al giorno. Lavorò come cameriera e assistente bibliotecaria, e spesso, per racimolare qualche denaro in più, si prestò a raccogliere il tabacco e anche a donare il sangue. È nella biblioteca dell'università che incontrò James Munro, un giovane che lavorava in un grande magazzino per pagarsi gli studi di giurisprudenza, il quale rimase molto colpito dalle sue lettere e lo incoraggiò a scrivere. A differenza di Alice, proveniva da un ambiente benestante, nel quale l'etica del lavoro non prevedeva alcun aiuto da parte della famiglia. In un primo momento ammirò il rigore di quel mondo, ma fu molto ferita quando i genitori di James si opposero al loro matrimonio. Si trasferì con James a Vancouver e poi a Victoria, dove aprirono la Munro's books, libreria che è tuttora un punto di riferimento della città. Il loro amore generò cinque figlie, una delle quali morì quando aveva solo un giorno, un dolore che l'ha accompagnata per la vita. Ha sempre ricordato quegli anni con grande affetto e, sebbene divorziò da James nel 1972, continuò a mantenerne il cognome anche dopo aver sposato Gerard Fremlin, un cartografo con cui tornò a vivere in Ontario. Si mise in luce nel 1959 con il racconto «La pace di Utrecht» nel quale affrontò il tema dell'invalidità

della madre e poi della sua morte. La fama cominciò ad arriderle dieci anni dopo, grazie alla raccolta *La danza delle ombre felici* (in Italia i suoi titoli sono tradotti da Einaudi), con il quale vinse il Governor General's Award, il più prestigioso premio canadese che le verrà attribuito altre due volte. In questa prima raccolta, come nel successivo *Vita di ragazze e donne*, consolidò uno stile potente e inconfondibile, costruito su continui spostamenti di tempo nei quali il linguaggio predilige la rivelazione sulla dimostrazione o, peggio, l'esibizione. Sin da allora instaurò un patto di onestà intellettuale con il lettore, attraverso storie segnate da un'estrema raffinatezza psicologica e una struttura narrativa dove apparentemente avviene poco, lasciando intuire parallelamente rivoluzioni e tormenti interiori. I racconti parlano del momento della maturazione di giovani ragazze, della solitudine di donne mature, di ambienti bigotti e del mondo rurale che si era illusa di abbandonare per sempre. È il periodo in cui Cynthia Ozick la definì «la nostra Čechov», e i suoi racconti iniziarono a essere pubblicati sulle riviste più prestigiose, a cominciare dalla «Paris Review» e il «New Yorker». Nelle sue storie, che rielabora continuamente, appare ossessionata dallo scorrere del tempo e si interroga su cosa spinga la gente comune in ogni scelta quotidiana. È una domanda alla quale non trova mai una risposta definitiva, ed è questo il motivo per cui ha rielaborato continuamente quanto ha scritto, non considerandosi depositaria di verità, ma semplice interprete della impotenza umana: del racconto «Powers», esistono otto versioni differenti. Oltre che un dovere, la scrittura rappresentava quindi una domanda posta continuamente, che tuttavia non generava sgomento perché la prima emozione continuava a essere quella di stupore nei confronti della sorpresa stessa di essere al mondo. Questo non le impediva di avere convinzioni potenti, come quello di «uccidere», secondo l'insegnamento di Virginia Woolf, «l'angelo della casa, l'ombra della donna ideale e vittoriana, sacrificata, buona e pura». Cominciò allora a diventare un punto di

riferimento per autori quali Jonathan Franzen, che in un saggio la celebrò come la più grande scrittrice vivente, prima che le venisse conferito il Nobel nel 2013. Parallelamente sono cominciati anche gli adattamenti cinematografici dei suoi testi, tra i quali i più validi sono *Lontano da lei*, diretto da Sarah Polley con Julie Christie, e *Julieta*, che Pedro Almodovar ha realizzato prendendo spunto da tre diversi racconti. Sin dagli esordi questa «maestra del racconto contemporaneo», così dice la motivazione del Nobel, è stata paragonata a Flannery O'Connor: l'Ontario della Munro interagisce con i suoi personaggi in maniera simile al Sud degli Stati Uniti della scrittrice americana, e se è vero che in quest'ultima la dimensione religiosa ha un ruolo più importante, è altrettanto vero che entrambe risolvono le loro storie con improvvise e sorprendenti epifanie. Sono spesso i dettagli minimi a rivelare e rivoluzionare, lasciando ai protagonisti e ai lettori la constatazione della fragilità di ogni attività e sentimento. Ma nel momento in cui gli ideali, i sogni di successo e persino l'amore si rivelano in tutta loro fallacia rimane l'incanto per il privilegio e la meraviglia di essere al mondo.

...

*La traduttrice Susanna Basso. Nelle stanze della meraviglia, «Corriere della Sera», 15 maggio 2024*

«Un assoluto privilegio»: così Susanna Basso, la principale voce italiana di Alice Munro definisce la lunga consuetudine con la scrittura della Nobel canadese, fin da *Il sogno di mia madre* (Einaudi, 2001). «L'ho incontrata di persona solo una volta (per grandissima fortuna, perché non viaggiava molto) anni fa a Roma per il premio Flaiano, ed è stato molto emozionante.» Profonda, invece, la conoscenza dei suoi racconti: «Ho tradotto quindici raccolte, credo, un bel numero; è stato un andirivieni nella sua scrittura, perché traducevo il nuovo libro ma poi andavo indietro nella backlist; e lei tante volte è tornata sui suoi temi, sulle sue storie, che declinava in modo

magistrale. Con una lingua meravigliosa, aveva il dominio assoluto della frase, della struttura, ma anche delle case, delle stanze dei racconti, in cui entrava e usciva, creando la meraviglia».

Particolari che creavano un mondo, spiega Basso, evocando l'ultima raccolta, *Uscirne vivi* (Einaudi, 2014): «Alla fine del libro, c'è un brandello di quattro o cinque frammenti di racconto dopo i quali Munro scrive: "Questo è tutto quello che avevo da dire". Come per suggerire che da quei piccoli frammenti era stata capace di costruire tutto».

...

Luca Ricci, *Addio a Alice Munro, la scrittrice di romanzi bonsai*, «Domani», 15 maggio 2024

Terremoto nella società segreta degli scrittori e dei lettori di racconti. È morta Alice Munro, aveva novantadue anni, da dieci non scriveva più. Alice Munro che, da quando vinse il Nobel per la letteratura nel 2013 (poco prima di deporre la penna per sempre), viene considerata una specie di istituzione per tutti i cultori della forma breve. La motivazione dell'Accademia svedese non fu mai più concisa e diretta, definendo senza mezzi termini l'autrice canadese: «Maestra delle storie brevi contemporanee».

#### L'ELEMENTO DEL TEMPO

Nata in una famiglia di agricoltori dell'Ontario, riesce a coltivare il dono della scrittura grazie a diverse borse di studio. Ma a spingerla a praticare la forma vertiginosa della brevità sarà la famiglia. Come molti altri scrittori prima di lei – Raymond Carver se ne andava a scrivere in macchina per riuscire a combinare qualcosa – la mancanza di tempo è l'elemento decisivo, marito e figli sono un'occupazione che non potrebbe mandare avanti se avesse progetti più lunghi, mire da romanziera.

Sbriciola il suo mondo narrativo in tante piccole storie, dal fiato soltanto apparentemente corto, completamente autosufficienti, che alla fine costituiranno la

gran parte della sua produzione letteraria. Oltre una dozzina di raccolte che la renderanno una specialista del racconto, nella quali rappresenta sia la campagna che la città, sia donne che uomini, sia ricchi che poveri. Questa grande pietas trasversale è forse il tema implicito più forte presente nel suo lavoro.

Non c'è un solo scrittore di racconti che a un certo punto della sua carriera non sia stato paragonato a Anton Čechov, ma nel caso di Alice Munro il parallelismo pare particolarmente azzeccato. Non solo per questo aspetto della sospensione del giudizio, che con Čechov inaugura il racconto moderno, ma anche per la maniera di costruire il proprio campo letterario. Per Alice Munro conta la rappresentazione, e più che risposte vuole offrire domande.

Atteggiamento capace di esaltare lo specifico letterario della brevità, che per sua natura è fatto di omissioni, lacune, ambiguità. Poche parole a disposizione equivalgono a molti silenzi, molte pause, molti salti. Uno scrittore di racconti non ha tempo per dire tutto, molti interrogativi resteranno inevasi, ricadranno sul lettore, il quale, nella migliore delle ipotesi, ci rimuginerà sopra per tutta la vita.

Non è solo questione di lasciare il finale aperto o interrotto, tecniche che pure Munro sapeva usare come nessuno, ma di incarnare perfettamente una forma. Sapere quel che si sta scrivendo o non saperlo, designa due atteggiamenti creativi antitetici, sebbene ambedue ammissibili: Alice Munro appar- teneva senz'altro alla prima categoria.

#### IL RAPPORTO CON LA FORMA

Il realismo di un racconto sarà sempre antinaturalistico per mancanza di parole, una rappresentazione ridotta ai minimi termini diventa una stilizzazione. Ernest Hemingway inventando la realtà letteraria, mutuata da una ferrea scuola giornalistica, l'ha subito dovuta tradire. Munro parte da queste premesse, e nelle prime raccolte sembra raccogliere l'eredità dei suoi illustri predecessori.

Poi capisce che se non può, e forse non vuole, diventare una romanziera, può comunque trasformare

i suoi racconti in romanzi bonsai. È questa lo sviluppo che apporta alla forma, la sua sperimentazione, il colpo d'ala.

Se il racconto non ha tempo, lei cerca disperatamente di darglielo, facendolo uscire dalla trappola della polaroid – il racconto inteso come una fotografia –, dotando i suoi personaggi di un passato e di un futuro, evitando di farli agire solo nel presente. Nei suoi racconti diventano importanti dei procedimenti cari al romanzo, come il flashback (il recupero di eventi del passato) o l'analessi (la visione di eventi che si svilupperanno nel futuro). Manda così in libreria le sue raccolte migliori (reperibili per il pubblico italiano presso Einaudi): *Nemico, amico, amante...*, *Chi ti credi di essere?*, *Il percorso dell'amore*.

#### UN RISCATTO PER TUTTI

Alice Munro per tutto il movimento degli scrittori di racconti – figli di un Dio minore e orfani della teoria, basti pensare che esiste l'aggettivo «romanzesco» ma non l'equivalente «raccontesco», usato forse solo da Giorgio Manganelli – ha significato e continua a significare una sorta di riscatto.

La visibilità internazionale che ha ricevuto è stata in grado di restituire attenzione al racconto e – in un mercato sempre più asfittico, prono alla cultura bestsellerista fatta di romanzi – a tutelare ancora per un po' una autentica bibliodiversità. Quindi in alto i calici per Alice Munro.

C'è ovviamente la celebre foto che ritrae insieme a braccetto Raymond Carver, Tobias Wolff e Richard Ford. Gli scrittori di racconti sono un po' così, si sentono membri di una società segreta, cercano di fare comunella perché in realtà sanno di essere spacciati, isolati, condannati alla solitudine.

Quasi fuori mercato, a un passo dal baratro delle nicchie dedicate ai poeti e alla poesia, più che un fight club ricordano un circolo di scacchisti. La brevità – questo elemento afrodisiaco che dà le vertigini (breve non significa basso) – fa di loro dei forzati della logica: in tre o quattro pagine non si può sbagliare neppure una mossa. Lo scrittore di racconti è

sempre nudo, non si può nascondere dietro pagine e pagine di scrittura, la sua arte è impietosa, radiofonica, fa risaltare i pregi come i difetti, e polverizza qualsiasi velleitarismo.

Allo stesso modo degli scacchi poi, esistono delle tattiche che lo scrittore di racconti studia e impara, alla Kafka o alla Buzzati, alla Gogol o alla Salinger, sperando poi di superarle in una variante magistrale. A differenza del romanziere, lo scrittore di racconti ambisce alla perfezione. Può illudersi di lasciare una traccia, un segno impeccabile, visto che il suo gesto viene giocato tutto in così poche pagine. Lo scrittore di racconti è ossessionato dalla forma racconto come non capiterà mai a un romanziere con la forma romanzo.

È una questione di controllo: la prima forma lo incoraggia, la seconda lo reprime. Siamo a un passo dalla religione, come si vede, ed è a questo punto che lo scrittore di racconti comincia a sentirsi una specie di carbonaro, depositario di un sapere e un linguaggio cifrato, comprensibile solo da pochi eletti. Comincerà a leggere la realtà attraverso i racconti, cosicché avremo ingorghi autostradali alla Cortázar, aperitivi alla Mansfield, matrimoni alla Bachmann, festini alla Bukowski e così via...

E tutto questo per provare almeno una volta a trionfare sull'informe, sul caos, sull'entropia, carezzando l'utopia del racconto perfetto (quasi perfetto: il massimo auspicabile), ciò che un romanzo considerata la sua natura ibrida, polimorfica e onnivora non potrà comunque mai essere. In alto i calici dunque a questa razza strana di scrittori, a questi masochisti dell'esattezza (no, non ci può essere nessuna capacità visionaria al di fuori della precisione – parola, frase, periodo e poi daccapo), a questi instancabili intagliatori di orologi svizzeri dagli ingranaggi narrativi ineccepibili.

Si conoscono tutti tra di loro (non importa se hanno scritto anche romanzi, anche bellissimi romanzi), la carica non decade mai, nemmeno la morte può sciogliere il patto segreto. Io stesso ho smesso di fumare dopo aver letto un racconto di Julio Ramón Ribeyro.



Matteo Moca

*Le rivelazioni di Flannery O'Connor*

«Il Tascabile», 21 maggio 2024

La lotta tra provvidenza e libero arbitrio nell'opera della grande scrittrice americana che aveva una passione particolare per i pennuti

Fin dalla giovane età, O'Connor era agitata da una passione per i pennuti: celebre il caso della gallina da lei allevata in grado di camminare all'indietro, prodigio che quando aveva cinque anni richiamò attorno a lei televisione e giornalisti: «A cinque anni feci un'esperienza che mi ha segnato per il resto della vita» (anche se, nella tragica, ma naturale, oscillazione tra vita e morte che abiterà ogni sua storia, la gallina «poco dopo morì, e non c'è da stupirsi»). Nel 1953, quando si è oramai stabilita nella fattoria di Milledgeville, ribattezzata «Andalusia», dove trascorrerà il suo tempo tra i libri e gli animali da cortile (alleva tacchini, quaglie, fagiani, galline e anche alcune specie esotiche), e ha scoperto che i dolori che ammorbano il suo corpo non sono sintomi dell'artrite ma, proprio come è accaduto a suo padre, del lupus eritematoso diffuso, Flannery O'Connor ricomincia a dipingere («dipingo soprattutto polli, faraone e fagiani. Mia madre dice che vado forte. Preferisce vedermi dipingere che scrivere» annota), attività che abbandonerà solo quando il dolore della malattia sarà così forte da impedirle di tenere il pennello in mano. Tra i quadri che dipinge in questo periodo c'è un autoritratto a cui è molto affezionata e che crede particolarmente riuscito, tanto da consigliare a editori e riviste di utilizzarlo al posto di una sua fotografia: raffigura la scrittrice, già colpita dalla malattia che

aveva iniziato, a causa dei medicinali, in particolare le massicce iniezioni di cortisone, a modificare i lineamenti del suo volto, con un cappello di paglia poggiato sulla nuca che ricorda un'aureola e con al suo fianco, avvolto in una sorta di abbraccio, un pavone. Per un lettore di O'Connor, che manovra con la fantasia il deposito di schegge delle sue opere e della sua vita, questo autoritratto funziona come un perfetto marchingegno in grado di restituire i vettori della sua opera per la presenza invisibile ma evidente della malattia (lo stesso paradosso del lupus, dormiente ma pronto sin dalla diagnosi infausta del padre – e dalla sua morte quando la scrittrice aveva solo quindici anni – a emergere tragicamente), per l'immagine del pavone (animale-totem, la cui prima coppia O'Connor acquista nel 1952 per poi averne così tanti da non poter evitare di inciampare tra le loro code ogni volta che esce di casa), animale che rimanda alla religione («nella simbologia medievale rappresenta la Chiesa: gli occhi sono gli occhi della Chiesa. Il pavone rappresenta la Trasfigurazione, di cui è senz'altro uno dei simboli più belli» scrive in una lettera del 1955) così come fa quel cappello di paglia che sfuma nell'immagine dell'aureola, rimando a quell'universo religioso: O'Connor era cattolica in una zona di protestanti, che è un elemento senza il quale l'intera sua opera non potrebbe essere del tutto compresa.

Nata nel 1925 in Georgia, nel 1943 si iscrive alla State University of Iowa ed è lì che «compono» il suo primo libro di racconti, un libro che per anni resterà in potenza visto che si tratta della sua tesi di laurea. In questi racconti, i primi sei che compongono la raccolta *Il geranio e altre storie*, già si presentano quelle matrici che saranno gli assi attorno a cui ruoterà ogni sua storia, ovvero, come scrive in una lettera la poetessa Elizabeth Bishop, «il ripetersi della situazione, zio-nipote o padre-figlio, in tutte le sue atrocità», che non significa strettamente un coinvolgimento fisso di questi elementi, piuttosto una relazione, sempre molto stretta, tra i protagonisti o tra i

protagonisti e un oggetto o un'idea, che viene trasfigurata e dotata di un valore gnomico e decisivo; come l'aprirsi di una rivelazione che, molto spesso, profetizza quella sensazione di incompiutezza e complessità che avvolge ogni relazione con la realtà. Il rapporto che O'Connor nelle sue opere intesse con il reale è sempre complicato e animato da quello spiccato senso religioso che adombra ogni suo istante di vita come afflato perpetuo («eroica come una santa» l'ha definita una volta lo scrittore Robert Lowell, che la conobbe e rintracciò in lei una vita «impavida, alacre, acra, accanita, splendida e inappariscnte»), evidente nel fare antropologico che guida uno sguardo



© Joe McTyre · Atlanta Constitution

lanciato alla ricerca del sacro dentro un mondo che ne ha dimenticato la fattura e la necessità e che esplose nello scontro tra luce e oscurità in cui sono coinvolti i suoi personaggi. Si può quindi dire che, in nuce, i primi racconti di O'Connor contengono l'intero suo universo, come dimostra per esempio «Il geranio» incentrato su un uomo che, ormai anziano, lascia la campagna del Sud degli Stati Uniti dove ha sempre abitato e segue la figlia a New York: all'interno di uno spaesamento geografico ed esistenziale, che deve aver vissuto anche O'Connor, tanto legata alle sue terre da costruire nelle sue opere alcune immagini che segneranno qualsiasi idea a venire su quei luoghi così intrisi di sacro e peccato, l'uomo passa le sue giornate a osservare un geranio sul davanzale.

Quest'oggetto, con cui si crea un rapporto assoluto ed esclusivo, diventa per l'anziano protagonista una sorta di correlativo oggettivo della sua sorte futura, inchiodato in un luogo da cui non può muoversi, tra le mani, così come il geranio che avrà una sorte ben definita, di un destino che manipola il suo futuro e su cui lui non può, in alcun modo, intervenire. Il geranio del racconto omonimo è quindi la prima irruzione del divino, di un elemento rivelatorio dentro la quotidianità stanca dei personaggi che abitano i suoi racconti.

Se nell'esperienza letteraria di O'Connor gli aspetti biografici si legano indissolubilmente al versante letterario, questo è vero in prima istanza per la sensibilità religiosa della scrittrice, certamente in difficile accordo con i risvolti materialistici dell'universo letterario del primo Novecento, e che dona al suo sguardo un'angolatura eccezionale che si ripete in molte delle situazioni che racconta («scrivo come scrivo perché sono (non sebbene sia) cattolica. È un fatto, tanto vale dirlo a chiare lettere» scrive nel 1955 in una lettera). La nascita all'interno di una famiglia cattolica e in un luogo, la cosiddetta Bible Belt, «un Sud infestato da Cristo», dove la religione ha un valore decisivo in qualsiasi aspetto dell'esistenza, sociale, politico e culturale, non è però aritmeticamente simbolo di una fede cieca e inoppugnabile.

O'Connor racconta infatti di essere, sin dai suoi primi ricordi, orgogliosamente testarda e ribelle, ragione di attriti nel rapporto con la madre Regina, moralista, attaccata alle apparenze della buona famiglia e fervente religiosa, che voleva fare di lei una perfetta «lady del Sud» e che, dalla morte del padre e per la penuria di frequentazioni a causa della malattia, sarà la sua principale interlocutrice, la persona che ascolterà e leggerà le sue opere mentre nascono (scrive O'Connor in una delle sue lettere, dopo l'incontro con un'amica, rivelando la loro distanza: «La presenza materna non contribuisce certo a sciogliermi la lingua: forse alcune delle tue domande avrebbero potuto ottenere risposta migliore se ti avessi ricevuta nel pollaio»).

Ecco quindi che la presenza ingombrante di vicende familiari e di relazioni disestate si unisce naturalmente alla riflessione religiosa, l'esperienza quotidiana si mescola con illuminazioni improvvise e metafisiche, le storture e le sofferenze diventano interpretabili attraverso un concetto di «grazia» di ascendenza giansenista («tutti i miei racconti parlano dell'azione che la grazia esercita su un personaggio»), in generale si stratificano in ogni narrazione più livelli di significato che hanno a che fare con aree simboliche diverse. Cosa significasse essere una scrittrice cristiana lo ha spiegato la stessa O'Connor in più occasioni, sottolineando come non si tratti solamente di una ricerca dell'apparizione del soprannaturale all'interno della realtà («tutti credono, e i cattolici non sono da meno, che il cattolico scrittore di narrativa si impegni a usarla per provare la verità della Fede, o quantomeno l'esistenza del soprannaturale»), quanto invece di una ricerca tra le sue maglie nella direzione di un paradosso che rivela, attraverso il mezzo letterario, gli stessi misteri insondabili della fede:

«Lo scrittore di narrativa così scopre, se mai giunge a scoprire qualcosa, che non spetta a lui modificare o modellare la realtà in favore della verità astratta. Lo scrittore imparerà, forse più velocemente del lettore, a essere umile di fronte a ciò che è. Ciò che è, solo

quello deve affrontare; il concreto è il suo mezzo; e capirà, da ultimo, che la narrativa può trascendere i propri limiti solo mantenendosi al loro interno».

Ecco perché nei racconti e nei romanzi di O'Connor, sempre obbediente al paradigma espresso e mai interessata a descrivere scene surreali o soprannaturali, gli universi descritti sono sempre, almeno all'apparenza, assai distanti da qualsiasi luce divina, una scarna illustrazione di personaggi grotteschi, crudeli, peccatori più o meno consapevoli di una possibilità di redenzione. All'interno di questo «realismo cristiano», debitore di un afflato veterotestamentario, fa la sua comparsa, problematica, l'azione della grazia divina che, perfettamente in linea con il mondo di O'Connor e la narrazione biblica, agisce in maniera insondabile, irrazionale e anche con improvvisi sprazzi di cruda violenza («la grazia apporta in noi un cambiamento, e il cambiamento è doloroso»).

Quella di O'Connor è una ricerca attorno a una delle questioni religiose più complesse su cui possano riflettere gli esseri umani, ovvero quali siano le forme di questa manifestazione della grazia; e se in un universo abitato da figure crudeli, drop-out, profeti consapevoli delle loro menzogne, criminali e famiglie segnate da dolori e sofferenze, questa possa manifestarsi (la sua cultura tomista non poteva, in effetti, non farle credere nella presenza di Dio in ogni luogo).

Questo tipo di presenza enigmatica, questa interrogazione pungente sugli orizzonti dell'esistenza campeggia in tutta la sua imperscrutabilità in quello che è probabilmente il racconto più celebre di O'Connor, «Un brav'uomo è difficile da trovare», dove le strade di un gruppo di criminali in fuga, capeggiati dal «Balordo», si incrocia casualmente con un'inconsapevole famiglia che sta viaggiando in macchina: la vicenda finirà in un bagno di sangue, ma è incredibile, mentre uno a uno scompaiono tutti i membri della famiglia, il dialogo tra la nonna e il Balordo che si svolge con i rumori dei colpi di pistola in sottofondo. Un dialogo che si trasforma in una disputa teologica (nell'orizzonte di O'Connor nulla vi sfugge) chiusa da una battuta, del criminale, che

abbraccia l'impossibilità di padroneggiare, fino in fondo, i fili della propria esistenza: «Nella vita non esiste il piacere».

Racconti, come ha scritto Joyce Carol Oates, «diretti e sfacciatamente melodrammatici», «nei quali succede qualcosa di irreversibile», come in «La vita che salvi potrebbe essere la tua» dove il protagonista, lasciata la moglie in un ristorante e in fuga con la sua macchina, sembra improvvisamente avvicinato dalla grazia divina («o Signore! Rivelati a noi e lava via il fango dalla terra»); oppure in «Brava gente di campagna» dove un venditore di bibbie, tutt'altro che fedele al suo insegnamento, deruba della sua gamba di legno una ragazza che basa ogni ragionamento sul raziocinio: un atto riprovevole ma, più ci si addentra tra le spire del racconto, sarà proprio il truffatore ad accompagnarci alle porte della rivelazione divina. Perché se c'è un'idea che continuamente ritorna nei racconti e nei romanzi di O'Connor è che Dio agisce in maniera insondabile e misteriosa, che la fede talvolta non è abbastanza (soprattutto quando questa scivola in una frenetica ricerca di conferme impossibili) e che la Grazia può agire in ogni momento e su ogni persona: ma se non viene riconosciuta le conseguenze possono essere catastrofiche.

Se in «Brava gente di campagna» e in altri racconti di O'Connor si assiste a un conflitto esistenziale tra fede e ragione, tra una fede autentica e una fanatica e oscurantista, questo campo di tensioni esplose in maniera emblematica nel romanzo *Il cielo è dei violenti*, pubblicato dalla scrittrice nel 1960 quando gli incubi della malattia abitavano stabilmente il suo corpo e le impedivano di camminare. Già il titolo, richiamo a un enigmatico versetto del Vangelo di Matteo dove l'evangelista racconta come tra la predicazione di San Giovanni Battista e quella di Gesù Cristo il cielo «fu preso a forza», con la «violenza», rende bene l'ambivalenza inarrestabile di ogni riflessione teologica di O'Connor sui luoghi della fede, su cosa significhi il «bene», se per tutti questo abbia lo stesso valore e se quindi un'azione possa essere interpretata in maniera univoca, ma anche cosa



potrebbe succedere se il cielo, cioè chi controlla il regno, agisse come un «violento».

La storia di questo romanzo è esemplare quanto tragica, e vede opporsi proprio il fanatismo religioso e la razionalità, duplice visione del reale che abita la mente del protagonista Francis Marion Tarwater, cresciuto prima in mezzo ai boschi dall'invasato Mason Tarwater, che si crede un profeta e vuole fare di Francis il suo erede, poi dallo zio Rayber che vuole invece liberarlo dalle superstizioni religiose con cui è stato plasmato. Ma tutto accade nella testa del protagonista, dibattuto tra questi due fuochi. In questo romanzo O'Connor si avventura tra i risvolti più violenti e dolorosi delle sue storie, ma insiste anche sui rischi di un fervore religioso senza scopo che rimandava ai gruppi protestanti del Sud che stavano pian piano scivolando verso «strane sette che non ricordano neanche lontanamente il protestantesimo tradizionale». Anche in questo caso comunque, la religione non offre nessun messaggio edificante o consolatorio, ma partecipa allo svolgersi di vite feroci che rendono complesso distinguere nettamente tra bene e male: se il folle profeta Tarwater è animato da una coscienza oscura che sembra più intrecciata al peccato che alla salvezza, anche la natura di Rayber è divisa. Seppur mosso dai lumi della ragione, è animato da un sentimento di superiorità che sfocia nella superbia. D'altronde, «il diavolo getta le basi necessarie affinché la grazia sia efficace».

«Tutti i romanzieri sono essenzialmente indagatori e descrittori del reale, ma il realismo di ciascun romanziere dipende dalla sua comprensione dei limiti ultimi della realtà» ha scritto O'Connor: se «il mondo è determinato dai fatti» (Wittgenstein), ciò che distingue ogni scrittore non è tanto la sua parola, ma il suo occhio. E se ognuno, come anche dice la Bibbia, è chiamato nel mondo a rendere giustizia ai propri talenti (nel suo Diario di preghiera non a caso O'Connor scrive: «Per favore aiutami, caro Dio, a essere una brava scrittrice») e se la scrittura diventa per l'autrice l'unico modo per agire nel mondo, si comprende bene l'attenzione e il puntiglio attraverso

i quali O'Connor scruta e descrive il mondo dove si immerge per riconoscere gli incubi della realtà, e restituirli con i colori più vividi. Come nello spazio liminare che divide la fede e la razionalità, anche le sue storie sono ambientate nello spazio immobile e sospeso di un Purgatorio che non fa promesse né commina condanne, persistente simbolo di un peccato originale che unisce tutti, vittime e carnefici: «Il dovere dello scrittore è contemplare l'esperienza, non lasciarsene inghiottire».

In un famoso pezzo che le venne chiesto per descrivere la sua passione per i pavoni, *Il re degli uccelli*, O'Connor oltre a ricostruire le origini di questo interesse e la presenza, solenne e sempre più ingombrante, dei volatili nella sua fattoria, sottolineava come non tutti siano davvero in grado di apprezzare e riconoscere la maestosità di questi animali, spesso semplicemente derubricati a fenomeni da osservare nel momento della «ruota», del loro spettacolare movimento della coda. Per la scrittrice invece questi animali, per i riferimenti religiosi che li caratterizzano e per la simbolica muta annuale delle piume, testimonianza di una continua resurrezione, sono invece pure «intrusioni della grazia» nel «territorio del diavolo», manifestazioni del divino nella secolarità. Se si ripensa allora a quell'autoritratto fotografico di cui si parlava all'inizio, il pavone che fa bella mostra di sé al fianco della scrittrice rivela tutti i suoi aspetti simbolici. O'Connor ha raccontato di un suo sogno ricorrente in cui ha cinque anni ed è un pavone che sarà servito in una lunga tavola per la gioia dei commensali: «Urlo: "Aiuto! Aiuto!", e mi sveglio. Poi dallo stagno, dal fienile e dagli alberi intorno alla casa sento che inizia quel coro giubilante: Lii-ooo lii-ooo, Mii-ooo mii-ooo! Iii-i-ouu iii-i-ouu! Iii-i-ouu iii-i-ouu!». Sono i pavoni allora, con il loro «coro implorante», a salvare O'Connor dalle spire dell'incubo, segno di quella grazia che improvvisa e implacabile abita ogni sua storia. La grazia di una realtà abitata da uomini e donne che in qualsiasi momento possono riscattare la loro esistenza o, quantomeno, renderla indimenticabile.

## Francesco Longo

### *John Cheever a Napoli, da Sophia Loren a «Parthenope»*

«Rivista Studio», 23 maggio 2024

Nel nuovo film di Paolo Sorrentino c'è John Cheever interpretato da Gary Oldman: ritorno dello scrittore in una città con la quale ebbe rapporti complicati

Nel nuovo film di Paolo Sorrentino, *Parthenope*, presentato a Cannes, l'attore Gary Oldman interpreta lo scrittore americano John Cheever. In un'intervista a «Variety» chiedono al regista: «Ha attinto dai diari di Cheever per il suo personaggio?». Risposta: «Sì, ho attinto principalmente dai suoi diari. Anche se le battute nel film sono perlopiù mie. Ho avuto la presunzione di mettergli in bocca le mie parole». Ma perché proprio John Cheever in un film su Napoli? Cheever arriva in Europa nell'autunno 1956, attraversa l'Atlantico sulla nave italiana Conte Biancamano. Sbarca in Portogallo, passa dalla Spagna e arriva in Italia. È insieme alla moglie Mary e ai due figli, Susie e Ben. Si stabiliscono a Roma, in via del Plebiscito. L'italiano di Mary è buono, addirittura «splendido» stando al marito, mentre Cheever fatica: «La mia conoscenza dell'italiano è però così approssimativa che non riesco a farmi un'idea di quel che succede». In Italia conoscono già gli Warren, loro amici. Alla fine di febbraio 1957, in una lettera, racconta di essere stato a Napoli per salutarli. Intanto Mary è incinta del terzo figlio, ormai la nascita di Federico è imminente, «adesso non andrò da nessuna parte finché non sarà arrivato il bambino». La visita a Napoli dura un giorno e una notte. Al momento di lasciare Roma per Napoli si sente triste, affiorano tutti i pregiudizi negativi sulla città e i

peggiori stereotipi: «Mi sento pervadere dal presentimento che mi ammalarò o che mi troveranno nudo e assassinato in un vicolo». A Napoli? Cammina per la città, va «su oltre la Rotonda e il Palazzo fino alla Galleria e bevo un vermut». Poi si fa lustrare le scarpe da un uomo che dice che pregherà per la moglie e per la sua famiglia «e io gli dico che avremo bisogno di queste preghiere». La sera cena con gli Warren, c'è musica ad alto volume, fa ancora una passeggiata e va a letto. Il giorno dopo si incammina verso il museo sotto un sole forte: «Odore di caffè bruciato, campane di chiesa e poi dopo una curva della strada mi investe l'odore del mare, forte, fresco [...] è un odore persuasivo, e il contenuto della sua persuasione è: avere fede negli uomini».

L'anno trascorso in Italia finisce l'autunno successivo. Il viaggio di ritorno, sempre in nave, parte da Napoli. E quindi torna lì con tutta la famiglia. Il pomeriggio va con i figli sul Vesuvio («mi sono venute le vertigini»). Nei diari, intitolati *Una specie di solitudine* (Feltrinelli), a proposito di questa gita sul Vesuvio appunta: «Tornando con la corriera ero seduto vicino a un'attrice danese, carina. Volevo chiederle questo e quello, per mandarle almeno una copia del romanzo, ma ho temporeggiato e lei è scesa alla stazione dei treni, all'improvviso, e non sono riuscito a scoprire come si chiamava. Tornato

in albergo ho preso un whisky liscio, e mentre me ne stavo sul balcone col mio bicchiere, a guardare un lotto vuoto, un edificio non terminato, e le gru e i macchinari al porto, ho sospirato, ho spasimato, sembravo innamorato, e basta, fine dell'incapricciamento». Al ritorno in America, commenterà così il suo anno in Italia: «Non ho combinato nulla».

Sorrentino e Cheever sono due esteti. I punti di contatto tra loro sono molto esili, le loro poetiche quasi opposte, Cheever è uno degli scrittori meno cinematografici che esistano, è insoddisfatto per carattere, malinconico, intimo. Certo, per entrambi lo stile è tutto. Nelle loro opere condividono il mito dell'estate, delle nuotate, e amano catturare immagini di vita perfetta, frammenti di un idillio prima che vada in frantumi (pattinare sui laghetti ghiacciati per uno, remare a bordo di una canoa per l'altro).

Peccato che Sorrentino abbia negato che il ruolo della diva interpretato in *Parthenope* da Luisa Raineri sia ispirato a Sophia Loren perché sarebbe emersa un'altra interferenza con John Cheever. Nel luglio 1967 infatti lo scrittore americano torna in Italia per un rapido soggiorno: «Avevo il compito di intervistare Sophia Loren e siamo andati a Napoli lunedì. È di una bellezza spettacolare – oltre che intelligente e preparata – ma è anche così preoccupata di evitare polemiche che è difficile conferirle uno spessore particolare. Comunque sia ho scritto il pezzo». L'articolo, per il «Saturday Evening Post», inizia con una sintesi della città: «Napoli è una città dove è possibile, in una delle vie principali, mettersi il costume da bagno e tuffarsi in mare». Piscine, laghetti, mai dimenticare che Cheever è l'autore del «Nuotatore» (l'unica altra volta che compare in un film è quando fa un cameo nel film omonimo con Burt Lancaster). Poi descrive un palazzo con cancelli sormontati da enormi sirene con una folla che grida «Sophia! Sophia! Sophia!». Quando il cancello si apre, entra. «È difficile distogliere lo sguardo da lei, Sophia Loren gioca con i capelli, scuote la testa, le gambe le brillano, ha vivacità e bellezza che sfuggono alla macchina da presa.» Quando il regista

«Mi sento pervadere dal presentimento che **mi ammalero**.»

Renato Castellani è soddisfatto della scena che stanno girando, Cheever si avvicina e si presenta. Le accende la sigaretta con l'accendino Zippo ma la fiamma si alza troppo. «Mio Dio,» le dice «le ho bruciato le ciglia?». Lei ride e dice di no. Parlano di Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, Barbra Streisand, Michelangelo Antonioni. Cheever non vuole fare domande di politica, religione, sulla fedeltà, o sulla cucina italiana, ma le chiede cosa le piace e lei, con un inglese senza accento, fluente e musicale, inizia così: «Mi piacciono i temporali. Tuoni e fulmini».

Il giorno dopo la va a salutare sul set ma ci sono troppi giornalisti. Quando entrambi stanno per ripartire da Napoli Sophia Loren lo chiama e lui la va a trovare in stanza. La trova intelligente, sincera, serena. «La sua camminata è agile, giovanile e difficile da dimenticare. Si potrebbe dire che cammina come una ballerina, nel senso che cammina come chi ama ballare. Sulla porta le ho chiesto se potevo baciarla. "Naturalmente" ha risposto. E così ho fatto.»

Nei racconti di Cheever, Napoli compare più di quanto si immagini, in particolare nel racconto «The bella lingua» e in «Boy in Rome». Qui i protagonisti vanno da Roma a Napoli e immaginano la loro partenza dalla città. Un'immagine nostalgica e struggente che probabilmente sarà piaciuta a Sorrentino: «Il porto di Napoli era ormai un fiume di lacrime, erano sempre tanti quelli che si commuovevano ogni volta che un'imbarcazione si staccava dal molo con il suo carico di emigranti. Mi domandai ancora una volta che tipo di sensazione avrei provato ad andarmene da qui e pensai agli amici di mia madre che non facevano altro che parlare di quanto amassero l'Italia, tanto che qualcuno, ascoltandoli avrebbe potuto immaginare che la penisola avesse più la forma di una donna nuda che di uno stivale».

# Antonio Gnoli

«*Qui in Italia non mi sento straniero.*»

«Robinson», 26 maggio 2024

Intervista a Alvar González-Palacios. Fuggito da Cuba dopo la rivoluzione castrista, ha studiato storia dell'arte a Firenze e ha frequentato Praz e Borges

È un uomo sorprendente, almeno quanto può esserlo chi nella seconda metà degli anni Cinquanta se ne andò via da Cuba per approdare, dopo qualche peregrinazione, in Italia. Sto parlando di Alvar González-Palacios che ha appena compiuto ottantotto anni portati con disinvoltura nell'intelligenza e nel fisico. Di Alvar ho letto con qualche ritardo un bellissimo libro (*Forse è tutta una questione di luce*, edito da Salani) che in parte conoscevo da una precedente edizione e che ora è arricchito con nuovi incontri e nuovi racconti. Colpisce la generosità e la malizia dei suoi ritratti. La sottile nostalgia per un mondo decisamente tramontato. Non si tratta dell'ennesimo canto del cigno. Ma di una voce il cui timbro restituisce le mille voci di un passato che non tornerà più: quello dei grandi storici dell'arte, dei collezionisti, dei *connoisseurs* ai quali offre un'ultima recita, per noi spettatori incantati dal Teatro Palacios.

*Forse la persona più importante della tua vita di studioso è stata Bernard Berenson.*

Gli devo molto, anche se l'ho incontrato poche volte. Figura carismatica del mondo dell'arte. L'accosterei a quella di Roberto Longhi di cui sono stato allievo. Li conobbi entrambi nel 1957. Un anno fatale.

*Fatale?*

Beh, ero praticamente fuggito da Cuba, dove sono nato. Incombeva la rivoluzione castrista. Dovevo scegliere cosa fare. Abbandonai tutto: famiglia, beni, affetti e mi diressi in Europa. Pensavo alla Francia o all'Inghilterra. Conoscevo le lingue. Ma alla fine scelsi l'Italia. Firenze, dove ho studiato.

*Perché non gli Stati Uniti?*

Preferivo l'Europa, dove feci il primo Grand Tour nel 1955. Viaggiai tra Roma, Madrid e Parigi. Trascorsi quasi un anno in quei luoghi per me straordinari. Al confronto Cuba mi sembrò, al mio ritorno, decisamente peggiorata. Incombeva la rivoluzione, l'eco degli scontri e delle bombe aveva trasformato l'Avana in una città angosciata. Anche l'università dove studiavo era diventato un luogo violento e precario.

*A quel punto?*

Con la mia famiglia concordammo la mia partenza. Proposi Parigi, i miei dissero che avrei dovuto continuare gli studi a Harvard o a Yale, dove insegnava un amico di mio padre. Mi rifiutai, proponendo a mia volta Roma. Alla fine si giunse a un compromesso: avrei finito i miei studi a Firenze.



*Ti presero all'università?*

Ero un caso un po' speciale. La mia situazione fu esaminata dal professor Eugenio Garin. Un uomo piccolo ed elegante. Con un'aria puntigliosa ed efficace risolse i miei problemi burocratici, proponendomi un percorso speciale.

*Studiasti con lui?*

In realtà più che alla filosofia mi interessavo alla letteratura e alla storia dell'arte. C'erano nomi prestigiosi: oltre a Garin, Contini, Cantimori, Migliorini, De Robertis e Longhi al quale chiesi la tesi. Era incuriosito: non ho mai avuto un allievo di lingua spagnola, mi disse con perfetto accento spagnolo.

*Com'era Longhi con gli allievi?*

Gli piaceva regnare sulla sua corte. Si divertiva a mettere gli allievi uno contro l'altro. Al tempo stesso era un maestro straordinario.

*È vero che l'allievo più bravo era Francesco Arcangeli?*

Se si eccettuano Briganti e Zeri, sì. Arcangeli era bravo ma a volte matto come un cavallo. Ricordo che una mattina di punto in bianco, come preso da un raptus, si mise a dirigere il traffico nel centro di Bologna!

*Com'era la casa di Longhi?*

Bella, con una collezione notevole di dipinti. Ma meno sontuosa di quella di Berenson.

*Ti riferisci ai Tatti?*

Sì, la villa di Settignano sulle colline di Firenze. Vi si andava come si va a una prima teatrale e Berenson, da sovrano riconosciuto, riceveva studiosi da tutto il mondo, collezionisti, aristocratici, studenti. O gente semplicemente curiosa del luogo. Era un vorticoso miscuglio di lingue, di piccole recite che culminavano in altrettanti impercettibili stupori. Ma non era il falso o l'affettato a prevalere, piuttosto l'artificio, quella sensazione irrealistica di trovarsi in un mondo incantato e parallelo. Dove era facile incontrare a

«Non era il falso o l'affettato a prevalere, piuttosto l'artificio, quella sensazione irrealistica di trovarsi in un mondo incantato e parallelo.»

colazione Béla Horowitz, il fondatore della Phaidon, i Rothschild o magari Sir Isaiah Berlin.

*Berlin il filosofo della politica?*

Berlin era un ebreo lettone e Berenson un ebreo lituano. Li accumulava la passione per gli scherzi yiddish.

*E Longhi visitava Berenson?*

Assai di rado. Dopotutto, anche Longhi vantava il suo lignaggio. Credo che i due non fossero fatti per capirsi. Berenson aveva in grande stima il lavoro e le intuizioni di Longhi. Non può dirsi il contrario. Si insultarono, si detestarono. Sempre a un passo dall'inimicizia. Ma alla fine quando fu data la laurea honoris causa a Berenson per il suoi novant'anni fu proprio Longhi a scrivere la motivazione. Lapidaria ma, tutto sommato, gli riconosceva il grande valore.

*Era l'onore delle armi.*

Qualcosa di più sincero, credo. Furono avversari. Più dispettoso Berenson, più aggressivo Longhi. Nicky Mariano che fu assistente e segretaria di Berenson mi disse di un pranzo ai Tatti in cui c'erano Longhi e la moglie. Nel silenzio deferente della tavola si udì Berenson domandare all'avversario: caro amico come si sente a vivere in casa con un genio?

*Il genio era Anna Banti?*

Certo, ma la frase di Berenson era un capolavoro di ironia.

*La Banti scrittrice dotata di grande personalità come visse il rapporto con Longhi?*

Quando si conobbero lei era una sorta di allieva. Tanto è vero che nei primi anni si dedicò alla storia dell'arte scrivendo dei saggi con il suo nome vero, Lucia Lopresti. Poi visse, apparentemente, all'ombra del marito, ritagliandosi un proprio spazio come scrittrice di romanzi, alcuni pregevoli. Era generosa e complicata. A volte si irritava con gli allievi.

*Ti viene in mente qualche episodio?*

Ricordo che Longhi desiderava regalare a Arcangeli un vecchio smoking per un ballo. La Banti lo venne a sapere e lo impedì. Anzi ordinò al vecchio cameriere Ottavio di fare a pezzi lo smoking del professore e poi aggiunse: Così potrà pulire meglio l'argenteria.

*Era gelosa del professore?*

Non nel senso in cui intendiamo la gelosia. Era ammirata e ossessionata dall'amore per lui. Quando Longhi si ammalò gravemente, negò fino all'ultimo l'esistenza della malattia. Ma quando Longhi morì si scatenò una specie di catastrofe esistenziale. Mi dicono che all'epoca, parliamo del 1970, si rinchiuse per alcuni giorni in un grande armadio. Forse era il bisogno di isolarsi dal resto del mondo.

*Non ho mai capito se Federico Zeri sia stato davvero allievo di Longhi.*

Ha avuto dei referenti più che dei maestri. Zeri raccontò di aver conosciuto Longhi nel 1946 grazie a Giuliano Briganti. Quanto a me conobbi Zeri ai Tatti. Berenson era ormai alla fine della sua vita. Mi telefonò Nicky Mariano: Venga da noi a colazione, c'è un giovane che Berenson vorrebbe presentarle. Era Zeri: alto, dinoccolato, aveva con sé pacchi di fotografie di opere che andavano catalogate. Capii immediatamente la sua mostruosa memoria applicata alle immagini. Non era umano.

*Nel senso?*

Ti sorprenderà, ma aveva un rapporto medianico con le opere d'arte. Non era assolutamente in grado di insegnare. La sua parola sembrava piuttosto quella di uno che fonda una religione. Ed era capace di vertiginosi accostamenti. Nella sua pesantezza e aggressività poteva dimostrarsi di una stronzaggine unica, ma era geniale. Ripeto, geniale, non intelligente.

*A un certo punto so che litigaste.*

A causa delle sue paranoie non ci siamo parlati per nove lunghi anni. Ero nella sua casa a Mentana, dopo un diverbio legato a degli articoli che dovevano apparire sulla rivista che dirigevamo, mi gettò addosso dei fogli. Reagii indignato e lui, isterico e violento, mi cacciò letteralmente di casa. Gli dissi: Mi chiami un taxi. Ci si dava del lei. Se lo trovi, replicò urlando. Nel periodo che ci perdemmo di vista capitava che chiedesse di me: Come sta il pazzo delle Antille?, così mi aveva soprannominato. E quando accadeva di parlare di lui, dicevo: Come sta il veggente di Mentana? Era convinto di divinare il futuro!

*A proposito di maestri, come è stato il tuo rapporto con Mario Praz?*

Fondamentale. Lo conobbi nel 1964. Allora lavoravo per la casa editrice Feltrinelli.

*Non sapevo di questo tuo impiego.*

Bisognava pur campare. Mario Spagnol venne a Firenze per offrirmi un posto di redattore. Sono stato per quasi cinque anni a Milano.

*Chi c'era con te?*

Oltre a Spagnol, che poi avrebbe rilevato la Longanesi, Valerio Riva, Enrico Filippini, Michele Ranchetti. Era una redazione davvero interessante.

«Nel periodo che ci perdemmo di vista capitava che chiedesse di me: Come sta il pazzo delle Antille?»

*E Praz che c'entrava?*

Niente, era appena uscita *La filosofia dell'arredamento*. Mi recai nella sua casa romana con cinque copie per farcele firmare. Un libro splendido, che volevo regalare ai miei amici. Quando nel 1971 mi sono trasferito a Roma presi la consuetudine di andare spesso a trovarlo. Divenni suo amico.

*Non aveva una grande fama.*

Lo rattristava sapere che la gente si teneva alla larga o non pronunciava il suo nome, ritenendolo uno iettatore. A parte l'immensa cultura, la straordinaria erudizione e quella prosa così asciutta, elegante e precisa da farlo sembra diverso dal classico studioso italiano, Mario diceva quello che pensava e per questo poteva farsi dei nemici.

*Ci fu anche un incontro con Borges.*

Lo scrittore era stato invitato un pomeriggio nella casa di Indro Montanelli e Colette Rosselli. Accompanyai Mario all'incontro. Avveniva in un appartamento di piazza Navona. Nel silenzio del salotto Borges cominciò a declamare brani di un poema in inglese e poi un altro in gaelico. Guardai Mario che si agitava. Alla fine della serata lo riaccompanyai a casa. Gli chiesi come gli era parsa l'esibizione di Borges. Mi disse che i discorsi gli sembravano tolti da un manuale divulgativo e recitati in tono apocalittico. Gli dissi che secondo me Borges non era neanche cieco.

*Ma dai!*

Lo sostenne Silvina Ocampo, a forza di fingersi cieco lo divenne davvero.

*Nei tuoi giri con Praz, lo portasti a vedere un film di Visconti.*

Era *Gruppo di famiglia in un interno*. Girava la voce che Visconti si fosse ispirato a Praz e puoi capire la

curiosità del professore e poi la delusione di rivedersi nel personaggio interpretato da Burt Lancaster.

*Deluso perché?*

Il suo celebre appartamento di via Giulia, che aveva raccontato in *La casa della vita*, non somigliava in nulla alla ricostruzione degli interni che fece Visconti. Troppo eccessivo, perfino un po' pacchiano. E poi quel professore interpretato da Lancaster.

*Cosa non andava?*

Disse soltanto che non gli somigliava affatto, gli sembrava un attore di western. Anche l'irruzione di un gruppo di amici che destabilizza la vita del professore gli ricordava con fastidio la presenza di Mario Schifano e dell'accollita di giovinastri che erano andati ad abitare nello stesso suo palazzo.

*Hai incontrato e frequentato personaggi memorabili. Quando hanno inciso nella tua vita?*

La loro ricchezza mi ha aiutato a farmi sentire meno straniero. E se dovessi fare un bilancio personale so che il loro esempio è stato fondamentale per le mie scelte nel campo della storia dell'arte. All'inizio avrei voluto diventare un poeta. Ho scritto poesie. Ma ti confesso che sono orrende sia in italiano che in spagnolo.

*È stato un problema per te la lingua?*

Scrivere nella vostra lingua è stata la cosa più difficile nella mia vita. L'italiano sembra simile allo spagnolo, ma i sentimenti sono diversi. Non sono italiano ma non sono più neppure spagnolo. Che cosa sono? Non lo so. È questo senso di incertezza che mi prende a volte e che una città come Roma, nella quale vivo da più di mezzo secolo, sa mitigare. E lo rende in qualche modo più dolce e accettabile.

«Non sono italiano ma non sono più neppure spagnolo.  
Che cosa sono?»

# Manolo Farci

## *Per non cancellare il dibattito*

«Il Tascabile», 28 maggio 2024

Una riflessione a partire dal libro di Davide Piacenza sulle esagerazioni, le minimizzazioni e la propaganda che inquinano il dibattito sul politicamente corretto

Credo nessuno che si consideri sinceramente progressista ami usare il termine «cancel culture». È una locuzione trascinata nel fango e abusata all'infinito da tutta una serie di figure controverse. Il presidente Trump, ad esempio, nonostante lui stesso abbia molte volte invocato epurazioni, boicottaggi e licenziamenti, ha incolpato la cultura della cancellazione di tutto, dal cambio di nome della squadra di baseball dei Cleveland Indians al suo mandato di comparizione da parte della commissione del 6 gennaio. Vladimir Putin ha criticato il tentativo dell'Occidente di cancellare la Russia per la sua invasione dell'Ucraina, paragonando il presunto trattamento riservato a figure come Čajkovskij, Šostakóvič e Rachmaninov a quello che ha subito l'autrice di *Harry Potter*, J.K. Rowling. Anche in Italia ogni tanto torna ad infuocarsi il dibattito sui pericoli della cancel culture: dalle polemiche sul bacio non consensuale del principe a Biancaneve sino alla più recente iniziativa del ministro Sangiuliano di inserire nel nuovo Testo unico dei servizi di media audiovisivi e radiofonici (Tusmar), una norma contro la cultura della cancellazione.

Insomma, potremmo anche chiuderla qui, sostenendo che non esiste alcuna cultura della cancellazione. Si tratta di una *clava* retorica che la politica (soprattutto di destra) utilizza in senso vittimistico e paranoico

per aumentare il proprio seguito. Ma anche laddove esistesse, riguarderebbe episodi di cronaca spicciola, spesso aneddotici e provenienti da contesti culturali differenti dal nostro, che vengono ingigantiti dai media mainstream solo per fare clickbait e alimentare il fuoco dell'indignazione social.

In direzione ostinata e contraria si muove Davide Piacenza. Il suo libro *La correzione del mondo. Cancel culture, politicamente corretto e i nuovi fantasmi della società frammentata* (Einaudi Stile Libero) intende dimostrare che la battaglia contro la cancel culture non debba essere vista come un'esclusiva del pensiero conservatore o di destra, ma che possa trovare legittimità e spazio di dibattito nell'alveo dei valori progressisti. La lotta alla cultura della cancellazione deve tornare ad essere un tema intrinsecamente di sinistra. In un percorso che va dalla famosa lettera pubblicata nell'estate del 2020 dalla rivista «Harper's» alla rimozione della statua di Indro Montanelli dai Giardini di Porta Venezia a Milano, l'autore non si limita a denunciare la strumentalizzazione del termine da parte della destra, ma si propone di smontare tutte le possibili obiezioni che *da sinistra* vengono sollevate a chi decide di confrontarsi su questo tema.

Sarebbe facile contrapporre a chi sostiene che ci troviamo di fronte ad una invenzione meramente



politica o giornalistica, le centinaia di casi, spesso drammatici, che in questi anni hanno testimoniato della presenza di pratiche di deliberato boicottaggio sociale, a destra come a sinistra. Ma Piacenza sceglie di evitare la facile posa del pamphlettista che ci guida fin dentro gli eccessi più assurdi della wokeness. Lo sforzo del libro è proprio quello di provare che la cultura dell'annullamento non può essere ridotta a qualche vicenda di sgradevole censura. La cancel culture non è un fenomeno isolato, ma il riflesso di un problema ben più ampio e radicato che riguarda il modo in cui scegliamo di confrontarci con i nostri avversari ideologici. Prima di riprendere questa considerazione nelle conclusioni, vediamo come l'opera di Piacenza possa servire da guida preziosa nel rispondere ad alcune delle obiezioni più frequenti mosse verso questo fenomeno.

#### LA CANCEL CULTURE È DI DESTRA?

Benché tenda a presentarsi come garante del free speech in un mondo pervertito dalle nuove idee inclusive e progressiste, la destra beneficia dei medesimi meccanismi di cancellazione che imputa alla sinistra. Come spiega Piacenza in un capitolo del libro dedicato alla questione, i reazionari che si lamentano della fantomatica cancel culture sono spesso i primi a praticarla, mettendo a tacere senza troppi scrupoli chi la pensa diversamente da loro. Buona parte della legislazione sulla censura proviene, difatti, dalla destra politica. Negli Stati Uniti sono stati vietati più di milleseicento libri in cinquemila scuole, principalmente a opera di gruppi di pressione politicamente schierati tra i conservatori che hanno preso di mira testi che trattavano tematiche queer o antirazziste. In questi ultimi anni, i legislatori repubblicani di trentasei Stati hanno presentato proposte di legge contro la Critical Race Theory, con l'obiettivo di regolamentare ciò che accade nelle aule scolastiche e persino nei college e nelle università. La famosa Stop WOKE Act - dove WOKE è l'acronimo di Wrongs to Our Kids and Employees, introdotta in Florida nel 2022, punta

a limitare l'insegnamento e la formazione su idee e concetti relativi alla razza e al genere che vengono considerati divisivi o discriminatori.

In Italia, con il pretesto di combattere qualsiasi forma di bavaglio alla libertà di parola, diversi gruppi di pressione sono riusciti ad affossare il ddl Zan. Parallelamente, una recente proposta di legge avanzata da Fratelli d'Italia, sotto la bandiera della «libertà educativa», si propone di proibire nelle scuole la trattazione di qualunque tema legato all'ambito Lgbtq+. C'è una striscia costante di illiberalismo riflessivo che si sta insinuando nel discorso della destra mainstream. Numerosi sondaggi rivelano che le tendenze contrarie alla libertà di parola si stanno diffondendo tra l'intera popolazione conservatrice che ha una



minore affinità con la democrazia e una crescente accettazione della violenza come mezzo legittimo per opporsi ai nemici politici.

La presenza di una cultura della cancellazione proveniente dai conservatori non deve però portarci a liquidare il fenomeno come un mero strumento tattico in mano alla destra. Come sottolinea l'opera di Piacenza, solo una deliberata miopia può continuare a ignorare, sminuire o negare che anche la sinistra ha sviluppato nel corso degli anni una certa passione per la censura. Nel recente *The Canceling of the American Mind* Greg Lukianoff e Rikki Schlott forniscono una lettura allarmante del fenomeno. Solo nei campus americani, a partire dal 2014, più di mille campagne sono state intraprese per perseguire i professori universitari che avevano esercitato la loro libertà di parola, nel rispetto del Primo emendamento. Di queste, circa due terzi sono riuscite a far condannare il docente e quasi duecento si sono concluse con il licenziamento. Secondo gli autori, siamo in presenza di un fenomeno che non si vedeva dall'epoca del maccartismo degli anni Cinquanta. Circa un professore su sei riferisce di aver ricevuto sanzioni o minacce di sanzioni per i propri interventi e ben uno su tre ha dichiarato di aver subito pressioni da parte di colleghi per evitare di fare ricerche su argomenti controversi.

Benché una buona percentuale di cancellazioni provenga dalla destra, è innegabile che gli episodi che coinvolgono il pantheon del pensiero progressista facciano più rumore, perché evidenziano il sempre maggiore scetticismo che i progressisti stanno maturando nei confronti della libertà di parola. Coloro che per tradizione storica hanno inteso il free speech come lo strumento necessario dei senza potere contro i potenti, sono diventati i primi ad accettare l'idea che una opinione possa essere opportunamente eliminata, se, a loro dire, metterebbe in pericolo i diritti dei meno privilegiati. Una cultura che ha sempre fatto della forza dialettica dell'argomentazione la sua migliore arma per la creazione del consenso oggi ha deciso che il modo più efficace per

portare avanti le proprie idee è aderire alla logica del no debate. E questo non riguarda solo i professori. Ogni anno si registrano centinaia di episodi di studenti messi sotto accusa per i loro discorsi, in molti casi da parte di attivisti progressisti.

La conseguenza è i college americani rischiano di diventare bolle sempre più ideologicamente omogenee, dove le voci eterodosse vengono sistematicamente escluse dal dialogo. Non è casuale che, secondo un sondaggio del **Fire** (Foundation for Individual Rights in Education) del 2022, più dell'80% degli studenti dichiara di aver autocensurato le proprie convinzioni o aver subito pressioni per evitare di discutere di argomenti controversi nelle proprie classi. Quasi due terzi di loro, inoltre, temono di danneggiare la propria reputazione perché qualcuno fraintende qualcosa che hanno detto o fatto.

Un famoso **editoriale** del «New York Times», pubblicato nel marzo del 2022, ha sollevato il campanello d'allarme: l'America ha un problema con la libertà di parola che interessa tanto la destra quanto la sinistra, e che dai campus si sta estendendo a numerosi altri ambiti, dalle redazioni giornalistiche alle riviste scientifiche sino alle forme di intrattenimento popolare. Sia i conservatori che i progressisti contribuiscono alla perpetuazione di un clima di intolleranza ideologica. Entrambi stanno voltando le spalle all'argomentazione e al dialogo costruttivo per abbracciare l'idea che l'avversario non sia semplicemente un contendente politico, ma un nemico da annientare a ogni costo.

#### LA CANCEL CULTURE È UNO STRUMENTO DI GIUSTIZIA SOCIALE?

Molti vedono nella cultura della cancellazione uno strumento a favore della giustizia sociale, una pratica che fornisce a gruppi storicamente marginalizzati e oppressi la possibilità di chiamare alla responsabilità figure di potere per le loro parole e azioni, soprattutto quando queste ultime manifestano razzismo, sessismo e omofobia. Vista in questa luce, la cultura della cancellazione può essere interpretata come

«È difficile credere all'affermazione comune secondo cui la cultura della cancellazione aiuta le persone non privilegiate a riprendersi la propria voce, quando i cancellatori si accaniscono contro quegli stessi individui che **non sono d'accordo con loro.**»

una forma di responsabilizzazione discorsiva simile ad altre prassi, quali il boicottaggio, il *dragging*, il *calling out*, attraverso cui gruppi sociali che non trovano adeguato spazio o riconoscimento nella sfera pubblica dominante, possano guadagnare visibilità e incidere sul dibattito collettivo.

Se l'obiettivo della cancel culture fosse una maggiore considerazione dei più deboli, dei senza voce e di coloro che ancora subiscono discriminazioni e oppressioni, «allora si tratterebbe di una direzione di marcia per cui fare un tifo sfrenato», dice un passaggio del testo. In realtà, la cultura della cancellazione non si muove sempre in questo senso. Il rapporto di ricerca **Hidden Tribes** conferma che la maggior parte del sottobosco politico dell'attivismo progressista che si fa portatore delle istanze di cancellazione appartiene alla coorte più istruita, più ricca e più bianca degli Stati Uniti: gli attivisti progressisti sono il gruppo razzialmente più omogeneo del paese. I professionisti della correttezza si trovano di fronte a quello che Piacenza definisce il «dilemma del portavoce»: giustificano le loro azioni in nome delle minoranze, ma appartengono quasi sempre a nicchie privilegiate, che vanno dalle più costose università americane agli uffici marketing delle grandi aziende. Portano avanti le loro battaglie in nome degli oppressi, ma nel farlo tendono a trarre vantaggio personale dalla loro posizione di rappresentanti autonomi, sfruttando le storie e le esperienze collettive di questi gruppi per silenziare o invalidare le opinioni degli avversari.

Questa dinamica diventa particolarmente problematica quando le soggettività che si presume di voler proteggere si posizionano dalla «parte sbagliata»

di una questione. In tali circostanze, queste stesse minoranze vengono trattate con particolare intransigenza, accusate spesso di tradire la causa che dovrebbero sostenere. Nel libro è citato il caso della scrittrice e sociologa donna transessuale Neviana Calzolari, tacciata di essere una «fascista venduta» alla destra, semplicemente per aver espresso scetticismo nei confronti del concetto di identità di genere. Per questo è difficile credere all'affermazione comune secondo cui la cultura della cancellazione aiuta le persone non privilegiate a riprendersi la propria voce, quando i cancellatori si accaniscono contro quegli stessi individui che non sono d'accordo con loro.

Un altro limite di questa argomentazione risiede nel fatto che molti individui colpiti dalla cultura della cancellazione non sono effettivamente detentori di un potere. Un anno fa tre studentesse universitarie sono state riprese sul treno Como-Milano mentre prendevano in giro, in modo decisamente sgradevole, una famiglia di origine cinese, un ragazzo e sua madre. La fidanzata del giovane, che si è rivelata essere un'influencer molto seguita, ha deciso di condividere il video su TikTok con un commento che esortava gli italiani a identificare le studentesse e farle vergognare per il loro comportamento disgustoso, auspicandosi che avessero appreso la lezione. Il video è diventato immediatamente virale raggiungendo oltre sedici milioni di visualizzazioni in breve tempo. Come spesso succede in questi casi, le studentesse sono state rapidamente sottoposte ad una violenta gogna pubblica su larga scala, al punto che le stesse università dove erano iscritte hanno dichiarato di aver preso opportune misure disciplinari.

In tal senso, la cancel culture potrebbe essere interpretata come una concreta attuazione del principio della tolleranza repressiva, concettualizzato dal filosofo Herbert Marcuse. Nel famoso saggio dedicato alla tolleranza, Marcuse sosteneva che, quando esistono differenze di potere tra i gruppi, la tolleranza indiscriminata finisce per avvantaggiare chi è già in posizione di forza. Essa diventa semplicemente un mascheramento della repressione: blocca l'agenda politica e sopprime le voci dei meno potenti. Per questo, Marcuse proponeva l'applicazione di una «tolleranza selettiva» per promuovere la giustizia sociale e l'uguaglianza. Ciò significa che cancellare discorsi, azioni, o la vita stessa di persone che contribuiscono al mantenimento delle attuali strutture di potere non dovrebbe essere visto come un esercizio di oppressione, ma come un rimedio all'oppressione stessa. Invocata in difesa della giustizia sociale, la cultura della cancellazione rischia di sfociare involontariamente nella legittimazione di pratiche censorie, punitive e, in casi estremi, persino violente, compromettendo così i principi fondamentali della libertà di espressione e del dibattito democratico. Come sostiene correttamente Piacenza a proposito del famoso caso di J.K. Rowling: un conto è opporsi ad un messaggio che si giudica sbagliato e discriminatorio, un altro è cedere alla violenza della cancellazione, pubblicando l'indirizzo di casa di una donna e arrivando addirittura a minacciarla di morte.

#### LA CANCEL CULTURE È UNA FACCEA PREVALENTEMENTE AMERICANA?

Molti sostengono che sia improprio parlare di cancel culture in un paese come l'Italia dove rari casi di cancellazione convivono con la generale impunità degli eccessi razzisti e sessisti più truculenti (in fondo siamo sempre il paese dove uno dei libri più venduti dello scorso anno rivendicava con orgoglio l'uso di espressioni come «sodomita, finocchio, frocio, ricchione»). Una delle principali tesi del recente libro *Cancel culture e ideologia gender. Fenomenologia di un dibattito pubblico*, ad esempio, è che la cultura

della cancellazione sia solo un dispositivo retorico entrato nell'agone giornalistico senza avere alcun corrispettivo nella realtà dei fatti.

È un punto di vista ragionevole. Benché Enrico Mentana si sia sentito in dovere di esprimere il suo parere sul fenomeno, tracciando un parallelo audace con i roghi dei libri perpetrati dai nazisti nel Ventesimo secolo, non esiste una corrispondenza diretta tra il dibattito sulla cancel culture nel contesto angloamericano e la situazione italiana. L'Italia sembra apparentemente immune alla cancellazione: dopo che Philip Roth è stato sottoposto a un tentativo di ostracismo editoriale per via dei suoi comportamenti moralmente discutibili, la sua biografia è stata accolta nel nostro paese senza sollevare polemiche. Analogamente, il libro di Woody Allen è stato lanciato nel mercato nostrano nonostante le gravi accuse di abusi verso la figlia adottiva, mosse dall'ex compagna Mia Farrow, che avevano spinto l'editrice americana a bloccare le vendite. Sebbene sessismo e violenza sistemica contro le donne persistano in ambiti come lo spettacolo o la pubblicità, il #MeToo in Italia non ha mai avuto la stessa risonanza mediatica degli Stati Uniti, lasciando nei fatti a poche figure il peso della battaglia. Da noi i casi di cancellazione appaiono decisamente più maldestri ed estemporanei: dall'annullamento della partecipazione di Altaforte, casa editrice vicina a CasaPound, al Salone del libro di Torino alla statua di Montanelli più volte imbrattata di vernice e scritte accusatorie. L'allarmismo di chi parla dell'imminente ondata di repressione culturale che potrebbe colpire il nostro paese non sembra considerare adeguatamente il limitato impatto che i movimenti nostrani hanno rispetto ad una cultura di massa dal cuore ancora profondamente berlusconiano.

È tuttavia innegabile come, in questi ultimi anni turbolenti, contrassegnati dapprima dalla pandemia e successivamente da due conflitti armati, il dibattito pubblico in Italia si sia trasformato in una vera e propria guerra culturale, dove l'ipotesi di poter cancellare o escludere le voci considerate controverse ha



«La crescente accettazione dell'idea di poter depennare le opinioni ritenute inopportune segnala una trasformazione preoccupante nell'idea stessa di **libertà di espressione**.»

iniziato ad essere ritenuta sempre più accettabile. Non è semplicemente una questione di casi isolati, comunque in aumento, e spesso anche molto gravi: dal tentativo di eliminare il corso su Dostoevskij tenuto da Paolo Nori all'indomani dell'invasione russa dell'Ucraina o di espellere i più insigni italianisti russi dalla giuria del premio Strega alla cancellazione di direttori d'orchestra, soprani, fotografi e opere di Čajkovskij, semplicemente perché provenienti dalla Russia; dal licenziamento di un insegnante algerino da un liceo romano per aver pubblicato un post Instagram che si concludeva con la frase «lunga vita a Hamas» alle ipotesi di azioni disciplinari contro la professoressa Donatella Di Cesare per un tweet dopo la morte dell'ex brigatista Barbara Balzerani. Il problema della cancel culture si radica in una tendenza allarmante: la crescente accettazione dell'idea di poter depennare le opinioni ritenute inopportune segnala una trasformazione preoccupante nell'idea stessa di libertà di espressione.

Questa mutazione interpretativa suggerisce che la libertà di parlare e di esprimere opinioni possa essere legittimamente limitata laddove si ritenga che contribuisca alla diffusione di notizie false. Ma limitare la libertà di espressione con il pretesto di combattere la disinformazione può portare a una soglia di tolleranza sempre più bassa nei confronti delle opinioni divergenti, finendo, in ultima analisi, per tradursi in vera e propria repressione delle voci critiche. Come spiega Jonathan Rauch in *The Constitution of Knowledge*, l'obiettivo delle campagne di cancellazione non è contestare chi la pensa diversamente, ma rimuovere completamente la sua capacità di partecipare al discorso pubblico sullo stesso piano di legittimità morale dei propri avversari. Questo può avvenire attraverso una varietà di mezzi che

vanno dalle petizioni alle azioni di boicottaggio, dalle proteste pubbliche alle azioni legali, sino alle pressioni lavorative. In Italia è ormai divenuta prassi consolidata per le testate giornalistiche pubblicare liste di proscrizione contro i presunti filoputiniani con tanto di foto segnaletiche, o lanciare fatwe intimidatorie nei confronti di chiunque osi manifestare dissenso nei confronti dei bombardamenti israeliani su Gaza. Sebbene sia difficile poter dire con certezza che la cancel culture «sta arrivando anche da noi», il nostro paese ha sperimentato comunque intense manifestazioni di cancellazione. La pandemia di Covid 19, ad esempio, è stata la più grande operazione di cancellazione su larga scala degli ultimi decenni, e ha visto coinvolta in prima linea l'Italia. Quando la Covid 19 ha fatto la sua comparsa sulla scena, c'erano molte domande a cui rispondere: Quanto è pericolosa questa malattia? Per chi? Da dove proviene? Per quanto tempo dobbiamo accettare il lockdown? Quali saranno gli effetti delle misure di contenimento sulla salute infantile? Di fronte a una minaccia in evoluzione, una maggiore attenzione alla libertà di parola avrebbe consentito il dibattito tra diverse teorie. Invece, senza molti complimenti, abbiamo abbracciato la cultura della cancellazione. Chiunque dissentiva dall'ortodossia sanitaria, ponendo domande sull'efficacia dell'isolamento, l'innocuità della chiusura delle scuole, l'immunità recuperata, il mascheramento dei bambini, i mandati per i vaccini, rischiava di essere ferocemente silenziato. Uno dei più sbalorditivi esempi di *gaslighting* dei dissidenti del covid nel nostro paese ha visto coinvolti gli autori della **Dichiarazione di Great Barrington**, in cui si sosteneva la necessità di chiusure mirate che avrebbero mantenuto al sicuro le popolazioni a rischio, mitigando al contempo i danni collaterali

causati al resto della società – un concetto chiamato «protezione focalizzata». La proposta scritta da tre epidemiologi di fama mondiale, e sottoscritta da oltre 15.700 scienziati e 46.700 medici nel mondo, è stata citata nei nostri telegiornali in un numero pari a zero. Cancellata dai media italiani, come se non fosse mai esistita. La logica dietro questa dinamica è stata efficacemente sintetizzata dal senatore Mario Monti durante una trasmissione televisiva del periodo, quando ha candidamente affermato che «in una situazione di guerra [...] si accettano delle limitazioni alla libertà». Compreso, evidentemente, estromettere dal dibattito pubblico opinioni considerate inaccettabili.

#### SINTOMO DI UN PROBLEMA PIÙ GRANDE

Possiamo anche ripeterci che la cancel culture è un'invenzione propagandistica della destra o sforzarci tutti assieme per trovare locuzioni meno inflazionate. Ma non si può negare che la cultura della cancellazione esiste come parte di un problema più vasto: l'approccio disfunzionale che molti di noi si sono abituati a adottare quando si confrontano con chi la pensa diversamente da loro. Il concetto è molto semplice: per vincere le discussioni, è sufficiente fare in modo che le persone siano troppo spaventate per esprimere apertamente ciò che pensano.

Per capire quanto siano diffuse queste pratiche retoriche a buon mercato non c'è bisogno di guardare oltreoceano. È sufficiente osservare quello che succede tutti i giorni sui nostri social media. Non è un caso che il libro Piacenza dedichi ampio spazio proprio ad analizzare come la cancel culture abbia a che fare con la nostra involuzione di animali sociali che passano sempre più tempo a discutere on line. I media digitali hanno certamente grandi meriti: hanno permesso a molte più voci di partecipare a conversazioni e scambi di idee. Ma ci hanno anche polarizzato. Ci hanno chiuso nelle nostre camere d'eco, rendendoci più tribali e più ostili nei confronti dell'altra parte. Uno studio del 2019 ha rilevato che, sia a destra che a sinistra, le persone che si affidano ai social media per seguire le notizie sovrastimano la prevalenza di

opinioni estreme nella parte opposta. Le ricerche sul fenomeno della polarizzazione affettiva dimostrano che le persone sono guidate a partecipare all'azione politica non dal sostegno per il candidato del loro partito, ma dall'odio verso il candidato avverso.

Nelle bolle ideologiche in cui certi valori sono dominanti, è naturale immaginare che tutti gli altri la pensino come te – che tu e i tuoi amici siate moralmente buoni e che chiunque non sia d'accordo sia semplicemente un *altro immorale*, «un cretino da ricacciare senza tanti complimenti sul suo scaffale sottosviluppato, oppure un nemico da rieducare in modo ferreo a colpi di sanzioni esemplari», come si legge in un passaggio del libro. I social network non fanno che ingigantire questo processo.

Le piattaforme digitali si rivelano ingegnerizzate per piegarci alla logica deviata dell'incomunicabilità: niente attira tanti «mi piace» o «condividi» come un post che semina odio da rivolgere ai gruppi sociali, di opinione o interesse di cui non facciamo parte e che abbiamo eletto a nostri avversari. Molte ricerche attestano, difatti, che un contenuto ha maggiori possibilità di diffondersi in modo virale se sfrutta emozioni ad alta eccitazione – quali timore, odio o ansia, producendo un innalzamento dei livelli di stimolazione fisiologica, una piccola scarica di dopamina in formato notifica. La conseguenza è che la società nel suo insieme è sempre più divisa, frammentata e sospettosa del prossimo. Nessuno parla più la stessa lingua. Ogni discussione diventa questione di vita e di morte. Non c'è spazio per la contestualizzazione, la carità interpretativa, la capacità di scindere le persone dalle loro opinioni. Si è persa sostanzialmente la volontà di sapere negoziare i conflitti, affrontare il disaccordo senza ricorrere all'annullamento dell'altro. Le persone non hanno più voglia di confrontarsi e sfruttano tutte le tattiche retoriche possibili per isolarsi dai punti di vista opposti. Come ci ricorda l'autore, le correnti riformatrici dovrebbero essere le prime a mostrare preoccupazione per questa deriva deleteria. E invece la tribalizzazione del discorso pubblico in nicchie regolate

dall'esaltazione emotiva ha portato il fenomeno a sfondare anche a sinistra, dove si è andato a saldare in un'unione scellerata con l'interesse delle aziende a mostrarsi dalla parte giusta delle cause sociali più sfruttabili commercialmente. Nella corsa all'oro dell'attenzione algoritmica, molti intellettuali progressisti hanno compreso che adeguarsi al linguaggio premiato dalle metriche di misurazione, che fa leva sull'indignazione morale e stimola una certa eccitazione bellicosa nei propri pubblici, offre più veloci ricompense in termini di promozione e prestigio personale.

## CONCLUSIONE

Tirando le fila del prezioso libro di Davide Piacenza, ne ricaviamo tre indicazioni conclusive. Anzitutto, la cultura della cancellazione è controproducente, se non ad alimentare una spirale infinita di polarizzazione tra nemici contrapposti. Ogni volta che un gruppo di sinistra impedisce di parlare ad un oratore le cui opinioni si considerano aggressive o discriminatorie, i conservatori si sentiranno ancora più legittimati a praticare forme di censura verso le idee promosse dalle forze progressiste. A loro volta, i progressisti reagiranno mettendo al rogo qualsiasi pensiero che non si allinei con la loro visione del mondo, e così via, in un gioco infinito di rovesciamenti di potere, per cui ad ogni azione seguirà sempre una reazione sproporzionata. La conseguenza è che ogni gruppo finirà per blindarsi entro i propri confini ideologici, cercando di difendersi in maniera sempre più radicale dall'assalto delle idee contrarie.

Questo ci porta alla seconda considerazione. Nel loro acclamato libro *The Coddling of the American Mind*, Greg Lukianoff e Jonathan Haidt hanno dimostrato come l'emergere di un'ortodossia del pensiero sia il risultato di una società che ha barattato il valore della discussione aperta e critica con l'ossessione per la salvaguardia della propria sicurezza, in primis la sicurezza emotiva. Le persone vogliono sentirsi talmente protette da tutto quello che pensano possa triggerarle o farle sentire a disagio, che persino ascoltare chi ha un punto di vista radicalmente diverso da loro può

essere considerato potenzialmente un'offesa, una forma di microaggressione, o addirittura una violenza. Il disaccordo non è più visto come un'opportunità di crescita, ma come una minaccia alla propria identità. L'analisi di Lukianoff e Haidt descrive prevalentemente la realtà dei campus universitari statunitensi, dove gli sforzi per creare ambienti inclusivi e rispettosi per la comunità studentesca porta con sé il rischio non trascurabile di erodere la capacità degli studenti stessi di crescere intellettualmente attraverso il confronto con punti di vista differenti dal proprio.

Ma la cosiddetta «cultura della fragilità», così come la descrivono gli autori, ha esteso la sua influenza ben oltre l'ambito accademico, trovando terreno fertile in molti altri settori della società. Alcune delle più prestigiose riviste scientifiche e mediche del mondo stanno controllando in modo proattivo il linguaggio delle ricerche nelle loro pagine per prevenire le offese. Per esempio, «Nature Human Behaviour» ha presentato una nuova linea guida nel 2022: la rivista inizierà a decidere quali studi pubblicare non solo in base alla loro validità scientifica, ma anche in base al fatto che possono causare danni a gruppi protetti. In tal modo, come documenta bene Piacenza, si finisce per soffocare l'espressione di opinioni eterodosse, nel timore che possano essere percepite come offensive da qualcuno, anche quando non vi sia alcuna intenzione di farlo: un sondaggista è stato licenziato per aver twittato dati che rivelavano come alcuni episodi di vandalismo a Minneapolis seguiti all'uccisione di George Floyd avevano rinvigorito il consenso dell'allora presidente Trump; il direttore responsabile del «Journal of the American Medical Association» è stato costretto a rassegnare le dimissioni per aver messo in discussione in un podcast l'esistenza del razzismo strutturale nella medicina; Matt Yglesias, scrittore di «Vox», ha lasciato la rivista da lui fondata, in seguito alla sua firma sulla famosa Harper's Letter, un gesto che è stato percepito da alcuni come controverso e che ha portato una sua collega ad affermare che la presenza di un

collaboratore che aveva appoggiato pubblicamente tale lettera la faceva sentire «meno sicura» all'interno della redazione. Ogni qualvolta un'opinione impopolare, ma magari in buona fede, viene messa sullo stesso piano di una affermazione volutamente xenofoba, il messaggio trasmesso all'opinione pubblica è potente e inequivocabile. Non si può più essere sicuri di ciò in cui si crede o che si dice, perché, anche se magari non si rischia di essere perseguitati, accusati o addirittura licenziati, la vergogna di aver detto qualcosa di terribilmente sbagliato è sempre dietro l'angolo. Come spiega Jonathan Friedman, la vergogna è un potente meccanismo di controllo esercitato dal gruppo, fondato non sull'argomentazione ma sulla classificazione, cioè sulla paura di essere categorizzati in termini inaccettabili. Ce ne offre un esempio un passaggio del libro: «Qui, spesso, basta un'opinione troppo sfumata su alcuni approcci alle questioni identitarie per vincere il poco ambito appellativo di "Terf", che in origine indicava propriamente una Transexclusionary radical feminist, una femminista che non riconosce o si oppone alle lotte per il riconoscimento delle persone transgender, ma oggi si è espanso fino a diventare un'etichetta passepartout». La preoccupazione per la cultura della cancellazione aumenta così lo scollamento tra ciò che le persone sono disposte a dire in pubblico e ciò che credono davvero, specie su certi argomenti. Prendere consapevolezza di questo non significa, quindi, difendere il potere dei privilegiati di affermare tutto quello che vogliono senza subirne le conseguenze. Vuol dire preservare gli individui dalla pressione al conformismo, riconoscendo come diritto imprescindibile all'interno della nostra società la libertà di pensare l'impensabile, discutere l'innominabile, sfidare l'incontestabile. E così arriviamo al punto conclusivo. Una volta

compreso cosa è davvero la cancel culture, la soluzione diventa abbastanza chiara: dobbiamo rifiutarci di giocare secondo le sue regole. Se vogliamo veramente tendere alla verità, dobbiamo imparare ad uscir fuori dalle nostre bolle di comfort ideologico, liberarci dagli schemi di pensiero che ci portano a valutare le persone piuttosto che i loro argomenti, smetterla di fare dei nostri sentimenti il metro di valutazione di ogni intenzionalità altrui. Dobbiamo scegliere di affrontare i problemi in modo orientato alle soluzioni. Dichiarare una tregua con i nostri avversari politici e adottare un approccio benevolo nei loro confronti, invece di dare per scontato il peggio degli altri all'interno di una semplicistica morale noi contro loro. Dice giustamente Piacenza: «Ci servirebbe fare l'esercizio di ginnastica mentale di ricordare a noi stessi che non tutte le persone che non la pensano esattamente come noi sul web sono omofobe, o razziste, o complici magari inconsapevoli di criminali e oppressori». È un insegnamento che vale sia per la sinistra che per la destra. I progressisti dovrebbero smetterla di pensare che i loro avversari siano stupidi o malvagi, e i conservatori dovrebbero piantarla di credere che i loro rivali tramino per minare le basi della società civile. Entrambi i gruppi dovrebbero essere meno propensi a demolire senza pietà i loro simili con la cultura della cancellazione. La storia dell'umanità ci insegna che l'erudizione, la scienza e la stessa democrazia si basano su un'umile consapevolezza: che tutti noi potremmo avere torto. Pertanto, piuttosto che annullare i nostri oppositori, dovremmo imparare ad ascoltare attentamente ciò che hanno da dire. Poi potremo confutarlo aspramente, accettarlo o arrivare ad una posizione di compromesso. Ma cedere alla cancel culture sarà solo un tentativo di scrollarsi di dosso questa responsabilità.

«La preoccupazione per la cultura della cancellazione aumenta lo **scollamento** tra ciò che le persone sono disposte a dire in pubblico e ciò che credono davvero.»

# Beppe Cottafavi

## *La Buchmesse senza Saviano: «Io il risarcimento dei loro fallimenti».*

«Domani», 30 maggio 2024

### Le reazioni alla sorprendente esclusione di Saviano dalla delegazione italiana di scrittrici e scrittori alla Buchmesse di Francoforte

Il mondo sta bruciando in due guerre senza fine. Siamo alla vigilia di importanti elezioni che disegneranno il complicato futuro politico di noi cittadini europei. Nel mentre l'editoria italiana è stata invitata da protagonista alla festa più importante del mondo dei libri in Europa e nel mondo: la Buchmesse di Francoforte. Sento al telefono il protagonista di questa storia, Roberto Saviano, l'autore di *Gomorra*, uno scrittore italiano piuttosto noto nel mondo: «Loro, intendo il governo, sapevano benissimo che avrebbero generato polemica ma è proprio per questo che hanno sottolineato che nella lista che hanno stilato non ci fosse il mio nome. Non credono siano atti che li delegittimano nel mondo, ma anzi parlano alla loro base: non vi abbassiamo il mutuo, non vi alziamo i salari ma vi togliamo dalle palle i nostri nemici simbolici. Sono il risarcimento ai loro fallimenti politici».

L'Italia dovrebbe tornare protagonista alla fiera internazionale del libro di Francoforte. E lo dovrebbe fare con i suoi libri e i suoi autori, con la sua storia e la sua cultura. Non con polemiche e censure simboliche. Trentasei anni dopo la prima volta nel 1988 quando fu invitata a inaugurare l'attuale format, che assegna un posto speciale a un paese, sarà ospite d'onore dal 16 al 20 ottobre alla 76<sup>a</sup> edizione della celebre Buchmesse, il più importante evento

internazionale per lo scambio dei diritti, punto di riferimento per gli editori di tutto il mondo, con espositori provenienti da oltre 120 paesi.

Con un valore economico delle vendite di 3338 miliardi di euro l'anno, l'editoria italiana oggi è la quarta per dimensione in Europa e occupa oltre settantamila addetti in una filiera che spazia dalle case editrici al mondo degli autori, traduttori e illustratori, passando per agenti letterari, librai, bibliotecari, organizzatori di eventi come fiere e festival e molto altro ancora. Nel paese è la prima industria culturale per acquisti dei consumatori, davanti a pay tv e televisione generalista, videogiochi, stampa quotidiana e periodica, musica e cinema.

Sono dati che testimoniano una centralità che va al di là dei numeri: il libro è al centro della creazione degli universi narrativi che diventano film, videogiochi e serie tv, è al centro del dibattito pubblico e delle idee che si nutrono della produzione saggistica, ma è anche al centro della formazione dei giovani, attraverso i testi scolastici, della ricerca e didattica universitaria, dell'aggiornamento professionale.

Insomma l'editoria italiana è un'eccellenza di cui prendersi cura e da tutelare.

Invece siamo dentro una nuova tempesta. Che prevede l'ennesimo scontro tra il governo e Roberto Saviano. Per la risposta del commissario Mazza a



Francoforte a un giornalista tedesco che gli chiedeva lumi sull'esclusione di Roberto Saviano. Risposta provocatoria di Mazza accaduta poche settimane dopo l'altro maldestro affare Scurati. I ludi elettorali non giovano alla complessità del pensiero, basta assistere a qualche talk politico in tv per renderse-ne conto. La vera cultura egemone è la confusione, come profeticamente ha scritto lo scrittore Walter Siti, anche lui non invitato, su questo giornale.

Sandro Veronesi, uno dei maggiori scrittori italiani, due volte vincitore del premio Strega mi dice: «Se avessero deciso di non invitare me nessuno se ne sarebbe accorto, ma se schieri la nazionale non puoi non invitare il centravanti migliore. Roberto Saviano è l'unico di noi ad avere parlato all'Accademia di Svezia, Roberto Saviano è uno scrittore noto e tradotto in tutto il mondo. Le ragioni della sua esclusione sono assurde. Hanno offeso chi ci ha invitato

e considerato l'Italia una grande cultura. Ci fanno fare una figura dei peracottari, per fare vedere come trattano quelli che non sono d'accordo con loro. Ci espongono a figuracce. Non ci inviteranno più. Questa politica non ha proprio gli strumenti per gestire un'industria complessa come quella editoriale, fatta di libri e di idee. Le scelte culturali non devono seguire logiche politiche. Da parte mia andrò a Francoforte privatamente, col mio editore tedesco». Anche Antonio Scurati, l'autore di *M.*, ha rifiutato da mesi l'invito perché non intende fare parte di questa delegazione. Ma sarà a Francoforte, invitato dal suo editore tedesco. Paolo Giordano twitta sfottendo di satira: «La prima cosa che ho fatto dopo aver ricevuto l'invito alla Buchmesse 2024 è stata chiedere a Roberto Saviano se fosse stato invitato: no. Quindi mi sono fabbricato un impegno alternativo anch'io (c'ho judo)».



«Loro, intendo il **governo**, sapevano benissimo che avrebbero generato polemica ma è proprio per questo che hanno sottolineato che nella lista che hanno stilato non ci fosse il mio nome.»

Chiedo a Jonathan Bazzi, uno scrittore importante pure lui non invitato, cosa pensi dell'accaduto: «Questo governo persevera nell'occupazione furibonda di tutti gli spazi culturali e mediatici a disposizione, rivelando la propria ingenuità e fragilità: alla lunga l'opinione pubblica, in questi episodi, non può che riconoscere il tremore di chi ha terrore delle opinioni contrarie. Al posto che rispondere bannano, imbavagliano, mandano in esilio: fa così chi sa di non avere argomenti abbastanza solidi per ribattere. Stanno smantellando la Rai, un flop dopo l'altro, e stiamo accumulando figuracce internazionali a raffica. In circostanze come questa le maschere del travestimento democratico cadono, e emerge l'orientamento poco evoluto di politici che riducono tutto, anche la letteratura, a ritorsioni e regolamento di conti. Colpisce poi la codardia, anche del presidente Meloni, dato che, come nel caso di Scurati, non chiamano mai la censura per nome, ma si trincerano dietro scuse inverosimili d'altro tipo. Dovrebbero avere il coraggio pubblico delle loro azioni, e comunicare ai cittadini quanto strumentale e autoriferita sia la loro visione del giornalismo, dei media e dell'arte. Che concepiscono come puro mezzo per la propaganda o la distruzione del dissenso».

Francesco Piccolo mi ribadisce quello che ha scritto al direttore del suo giornale, «la Repubblica», ed esprime il proprio disagio: «Sono a disagio. Non mi piace prendere posizioni pubbliche, ancorché virtuose, me ne vergogno. Ma qui non c'è in ballo la

politica, bensì la letteratura. Sono a disagio a dire un no almeno quanto mi mette a disagio andare a Francoforte dopo questa scelta di esclusione di Roberto Saviano. Avevo accettato l'invito a essere parte della delegazione italiana perché ritengo insensato che le circostanze politiche del presente condizionino una così prestigiosa vetrina culturale: l'Italia è paese ospite alla fiera di Francoforte non per circostanze presenti, ma per una storia che prescinde da queste». L'Aie, l'Associazione italiana editori, responsabile del programma e della lista dei cento invitati, perché non esiste una lista Mazza dichiara ora che non c'è nessun condizionamento sulla scelta degli editori. Saviano non era tra le proposte di editori e agenti letterari italiani. Il presidente Innocenzo Cipolletta ha spiegato che la scelta degli autori ospiti a Francoforte è frutto di una procedura, fatta di un proficuo dialogo e confronto con i singoli editori e agenti letterari italiani, a partire proprio dalle loro proposte. Tra le proposte sulla base delle quali si è costruito il programma mancano ovviamente molti autori tra i quali, almeno fino ad oggi, Roberto Saviano. L'Aie non avrebbe mai permesso e non permetterà mai ingerenze esterne rispetto alla volontà degli editori.

Paolo Giordano mi manda allora un WhatsApp che chiosa: «L'assenza di Saviano è talmente clamorosa che la spiegazione tecnica non mi convince, qualcuno avrebbe potuto notarla. Da parte mia avevo deciso già prima, prevedendo per tempo il maltempo».

«Non vi abbassiamo il mutuo, non vi alziamo i salari ma vi togliamo dalle palle i nostri **nemici simbolici**.»

# *La gioia di essere pubblicati dalla storia*



## Il ritratto editoriale

a cura di Annalisa Grulli

Nel 2009 esce per Einaudi Stile Libero *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Nie) del collettivo Wu Ming; l'opera è frutto del dibattito nato in rete dopo la pubblicazione di *Memorandum 1993-2008*, manifesto in cui Wu Ming 1 ragiona sulla letteratura a cavallo tra la fine del Novecento e i primi anni Zero. Nella classificazione dei romanzi legati alla tradizione e all'utilizzo della tradizione per una nuova contemporaneità letteraria, alcuni degli elementi emersi sono oggi utili a spiegare il successo postumo di *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza: «La novità nasce da un gioco tra continuità e rotture ed è riconoscibile soltanto comparandola al già noto. [...] chi conosce la storia delle arti, o chi segue la popular music, sa che la novità di una tendenza o di un'espressione si coglie nell'insieme, [...] e l'insieme è prodotto dall'attrito fra approccio e contesto».

Goliarda Sapienza, autrice nata cento anni fa a Catania nel quartiere popolare San Berillo, è oggi tra le scrittrici che più hanno contribuito alla definizione dell'autofiction in Italia, una linea già rintracciabile in Sibilla Aleramo e più avanti in Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg, Amelia Rosselli, Fabrizia Ramondino.

Per *L'arte della gioia* la componente autobiografica, già presente nei primi due romanzi *Lettera aperta* (Garzanti, 1967) e *Il filo di mezzogiorno* (Garzanti, 1969), si innesta nell'impianto del romanzo storico; è un ritorno alle origini e ai sentimenti, dove la

storia del nostro paese affiora attraverso le vicende della giovane Modesta e la sua ricerca del piacere: «Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove [...]».

In *L'arte della gioia* (1969-1976) Sapienza sperimenta un linguaggio appassionato ma non patetico; la protagonista sfida il mondo, la povertà, il fascismo, complice solo di sé stessa e del suo erotismo mai velato. Durante tutta la vicenda, Modesta porta il peso della sua esistenza, non si edifica agli occhi del lettore. *L'arte della gioia* è un'anomalia nella letteratura dell'epoca, un Uno (Unidentified Narrative Objects), stando alla definizione dei Wu Ming.

La rottura con Garzanti porta Sapienza ad avviare una corrispondenza con editori e funzionari editoriali che non darà risultati; è Enzo Siciliano, amico di Morante che, dopo aver patrocinato la pubblicazione di *Lettera aperta*, riceve per primo il manoscritto. Siciliano lo gira a Sergio Pautasso di Rizzoli nel 1979, con alcune considerazioni: «A me sembra, ti ripeto, cosa di rilievo. Da un lato, il contenuto: spirito laico e libertino che intride una vicenda che



ha respiro di storia [...]. Dall'altro la forma [...]. A me sembra di aver davanti un libro aperto a una straordinaria leggibilità, per lettori, come si dice, di ogni ordine e grado».

Pochi mesi dopo, nel maggio dello stesso anno, Sapienza riceve il no di Pautasso durante un incontro a Milano; il direttore di Rizzoli nega ogni possibilità al testo perché «i temi non sortiscono fuori». Seguono diverse schermaglie a distanza dove Sapienza lo accusa di non aver neanche letto il manoscritto e di contribuire a fare della Rizzoli una delle «tante succursali della ben nota "Famiglia Cristiana"».

Inizia per *L'arte della gioia* un lungo periodo di sfortune e rifiuti: Paolo Terni, direttore di Einaudi a Roma, esclude la possibilità di pubblicarlo; Erich Linder, causa morte della moglie, restituisce il testo senza neppure averlo aperto. Nel 1980 Pertini, dopo aver ricevuto una lettera di Sapienza che lo informa delle difficoltà incontrate con gli editori – il loro legame risale a quando il presidente era stato salvato durante la Resistenza da un gruppo di partigiani vicini ai genitori di Goliarda –, telefona a Inge

Feltrinelli chiedendole di considerare il romanzo, da mesi fermo nella sua redazione, ma l'esito sarà un altro rifiuto che riporta al discorso fatto in Nie: «Il manoscritto in oggetto si rifà a canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi applicati a una trama nella quale si intrecciano elementi di natura sociologica, erotica e psicologica, armonizzati da una buona scrittura».

Nell'ottobre del 1980 Goliarda viene arrestata: per lei era scattata la «corda pazzo», come disse in una intervista a Anna Amendola; Goliarda rubò alcuni gioielli a casa di una amica perché le servivano i soldi per stampare le copie del manoscritto. Resta in carcere un paio di mesi; ricorderà quell'esperienza come un periodo necessario, utile per ripulirsi dalla patina borghese e intellettuale che le aveva inquinato la scrittura: «C'è chi sciacqua i propri panni in Arno e chi lo fa a Rebibbia».

Nel 1981 salta anche la pubblicazione per Editori Riuniti, che in principio avevano deciso di puntare sull'opera attraverso la rivista *Noi donne*. In una lettera l'allora redattrice Maria Luisa Ombra le spiega

le motivazioni del rifiuto: «Spero che la tua sensibilità ti faccia leggere tra le righe anche ciò che non sono capace di dire. [...] Un'impresa come la nostra, che vive unicamente di volontà politica e di fatiche individuali grandissime, deve in ogni momento considerare contestualmente la validità politica e culturale di una scelta e il suo costo».

Alla fine dello stesso anno arriva anche il rifiuto di Alcide Paolini per Mondadori, che giustifica la scelta della casa editrice in rapporto al periodo («tra i più difficili degli ultimi anni»).

Nel 1983 Sapienza riallaccia i rapporti con Pautasso grazie all'intervento di Antonio Ghirelli e pubblica *L'università di Rebibbia* per Rizzoli; nel 1985, in una lettera allo stesso Ghirelli, Sapienza lo ringrazia per averla salvata dallo sfratto e gli domanda aiuto per pubblicare *L'arte della gioia*, marcando gli aspetti che riteneva più innovativi dell'opera: «Il mio intento nello scrivere le avventure della mia eroina "Modesta" era di riempire il vuoto che c'è nella nostra letteratura di romanzi cosiddetti popolari, ma che abbiano un contenuto "morale"» e prosegue definendo Modesta «difficile e "diversa"». Ghirelli gira la copia del dattiloscritto a Rusconi, e nel marzo del 1985 arriva l'ennesimo rifiuto: «Il testo a stampa occuperebbe più di 900 pagine e ci costringerebbe a un prezzo di copertina non inferiore e probabilmente superiore a 45.000 lire. Avremmo così un libro che in nessun modo riusciremmo a vendere».

La prima pubblicazione di *L'arte della gioia* avviene nel 1998 per Stampa Alternativa a spese di Angelo

«A me sembra di aver davanti un libro aperto a una straordinaria leggibilità, per lettori, come si dice, di ogni ordine e grado.»

Pellegrino. Nel 2002 Loredana Rotondo dedica a Sapienza una puntata di *Vuoti di memoria*, favorendone la riedizione che giunge nelle mani della scout Waltraud Schwarze, in Germania; saranno proprio i tedeschi a pubblicarlo (Aufbau-Verlag, il primo volume nella primavera del 2005, il secondo nell'estate del 2006) e a consegnare il manoscritto all'editrice francese Viviane Hamy che lo gira alla traduttrice Nathalie Castagné. Pubblicato integralmente in Francia nel settembre del 2005, nel dicembre dello stesso anno le copie vendute dell'*ovni* (l'«ufo», così lo definiva la critica Catherine David) erano 76.224. È solo nel 2008 che Einaudi acquista i diritti per pubblicarlo in Italia, dodici anni dopo la scomparsa dell'autrice.

Modesta non è diventata un personaggio del Novecento ma del secolo successivo. Nel suo ultimo romanzo *Appuntamento a Positano*, scritto nel 1984 e pubblicato da Einaudi nel 2015, Sapienza era alla ricerca di una consolazione per sé e per Modesta: «In quella guerra di mutamenti, di nuova competizione, nuovi linguaggi da assimilare per non soccombere, con l'antico paese radicato nei nervi e nelle vene, Goliarda dimenticò Erica e la sua vita già scritta da qualche romanziere storico».

«Il manoscritto in oggetto si rifà a canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi applicati a una trama nella quale si intrecciano elementi di natura sociologica, erotica e psicologica, armonizzati da una buona scrittura.»



# Esordio/ri/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Cosa ci trovavo, all'epoca? Me lo sono chiesto spesso anni dopo. Mi sono risposto: un senso di ordine, un senso di felicità, un senso di compiutezza. Tutto appariva funzionante, tutto sembrava andare nella stessa direzione. Mi pareva un mondo senza ripensamenti, senza dubbi né angosce. Un mondo senza spazio per i sensi di colpa.

L'esordio di Davide Coppo racconta di Ettore, che aderisce al neofascismo durante gli anni del liceo: con una prima persona che avvicina il lettore al protagonista, l'autore divide la storia in anni scolastici, partendo dal 2004-2005 – periodo della sua «detenzione domiciliare che a quel punto sarebbe stata di nove mesi esatti. Solo alcuni giorni prima avevo pensato alla coincidenza tra quegli arresti e il tempo di una gravidanza. Avevo soppesato il simbolismo e l'avevo buttato nel cestino» –, risalendo il periodo dal 2000 al 2004 e concludendo con la narrazione al presente del 2005-2006.

L'estate prima del liceo è ancora quella di un bambino che guarda i cartoni animati con l'amico Giacomo ma che comincia «a sentire una frattura di identità tra un vago concetto di *io* e un vago concetto di *altri*» – è quella del G8 di Genova, degli amici che ne discutono in spiaggia, di Olimpia che dice «Ormai è chiaro che non siamo più in un Paese democratico»: «Nessuno ha replicato. Io ho risucchiato piano la granita rimanente, finché l'aria ha preso il posto del ghiaccio liquido e non si è messa a gorgogliare. Ho sentito una distanza enorme, in quel momento, tra il mio mondo interiore e il suo. Era una vergogna che non avevo mai conosciuto»; è l'estate in cui Ettore ripensa ai video delle sfilate fasciste viste nell'ora di storia, le cui immagini «stavano fermentando da qualche parte nella mia corteccia cerebrale».

Coppo insiste sul senso di solitudine di Ettore, che si fa più evidente a scuola, e sulla sua incapacità di agire in autonomia: «[...] continuavo a osservare gli altri sperando di trovare un guizzo da imitare, un gesto da replicare. Ma quelli sembravano già sapere cosa fare, come muoversi nello spazio, come rapportarsi con gli ingombri dei corpi altrui e con il vuoto intorno ai loro» – «Io attendevo che qualcuno mi chiamasse,

mi prendesse per una mano o per la spalla, e mi dicesse cosa era meglio fare. Non veniva nessuno. Poi, un giorno, è arrivato Giulio».

Una vita è costruita su innumerevoli bivi, costellazioni di scelte da cui non si torna indietro che, osservate poi da lontano, mostreranno la forma che quell'esistenza ha preso. Alcuni sono bivi apparentemente da poco, in altri le due strade puntano in direzioni opposte. O forse non è nemmeno vero che esistono bivi da poco, perché ogni bivio insignificante può portare a uno più importante, finché nel giro di pochi anni non è più possibile risalire a monte.

Il lettore leggerà molte volte di bivi in *La parte sbagliata* e Coppo sospenderà spesso la narrazione per sottolineare ogni scelta di Ettore: se azzardata e impulsiva è quella iniziale di partecipare alle riunioni della Federazione, luogo di ritrovo di contemporanei fascistelli milanesi, molto ponderata e precisa è la sua volontà di studiare, di documentarsi, di sapere, di leggere: «Erano storie giuste, pensavo, e mi sembrava che quando camminavo verso la scuola mi tintinnasse dentro qualcosa della sofferenza degli eroi che incontro lungo le pagine. Pensavo: ho trovato la mia storia. Pensavo anche: è solo l'inizio» – di un sentimento di appartenenza e di comunità, di militanza, del «nostro» paragonato al «loro»: la nostra libertà contro la loro oppressione. La nostra rettitudine contro la loro palude di depravazioni. La nostra lucentezza contro le loro tenebre. La nostra gioia contro la loro vendetta».

Coppo riesce con precisione a descrivere il suo protagonista, tracciando un ragazzo qualunque, pericoloso nella sua normalità, che insegue «un fascismo moderno, giovane come noi» perché convinto rappresenti «il bene vero, quello assoluto, quello luminoso e che era l'unica alternativa al male che invece era il vuoto, le tenebre, l'assenza», che crede nell'azione tanto quanto nel pensiero, che è affascinato dal camerata Edoardo Lancia – uno studente che a scuola contesta la senatrice ebrea mettendo in dubbio l'olocausto – perché «era tutto quello che volevamo essere noi, anzi, che dovevamo essere noi, senza averne il coraggio»; Ettore si eccita nell'esercitare la violenza e la conclusione del libro è la testimonianza più alta di questa perversione che arriva prevedibile al lettore; l'esordio trova la sua forza nella capacità di sorprendere il lettore che aspetta una redenzione che non arriverà mai: davanti al negazionismo dei lager nazisti e fascisti «un certo spavento l'avevo provato, per quella violenza, per l'eco di quella blasfemia che percepivo bene, anche se non la capivo del tutto. Eppure, qualcosa mi aveva catturato in modo perverso. Che cosa, esattamente, era impossibile da capire allora. Sarebbe stato impossibile per sempre»; davanti al padre di Olimpia, figlio di partigiani, non sa rispondere alle sue domande provocatorie e nemmeno al «Io Mussolini me lo sarei anche mangiato, se me l'avessero chiesto» della moglie; davanti al «Fascista di merda!» urlatogli da sua madre mentre gli ricorda la prigionia dello zio in un campo di concentramento «da un lato c'era una vergogna profonda, di cui però incolpavo la mia vecchia morale cattolica; ma ci respiravo anche un senso di malvagità così inedito, così coraggioso e puro, che mi faceva sentire un'esaltazione del tutto simile, mi immaginavo, a un deliro di droga».

Coppo nei ringraziamenti avvisa che «Questo è un libro di finzione, ma le ombre che proietta si allungano su un passato reale» e «fortunatamente, non è un libro di memorie»; a lettura conclusa il lettore allora ritorna al titolo dell'esordio e all'aggettivo che non condanna il protagonista né la sua insicurezza da adolescente né le spiegazioni espresse da Ettore per cercare il perdono e non l'assoluzione e che non rimprovera la famiglia, la scuola o una qualsiasi forma di istituzione che avrebbero potuto intervenire, sorvegliare, impedire – e guarda questo ragazzo, che è ancora spaventato dalla casualità e dall'innocenza che ha ogni bivio che conduce alla parte sbagliata.

Non sono esattamente pentito. Mi dispiace, questo sì: e come potrebbe non essere così? A volte ritorno con la memoria a quel bar, dietro l'angolo, eppure non riesco a visualizzare bene il gesto. Percepisco però un pericolo, il senso di un precipizio. Allora mi viene da portarmi le mani alla faccia, per coprire gli occhi dal ricordo. Che fosse in un certo senso necessario toccare il fondo lo penso ancora. Purtroppo.

Davide Coppo, *La parte sbagliata*, edizioni e/o

### ALTRI PARERI

«[...] questo buon romanzo è un po' una bella notizia e un po' il bengala di un fallimento nazionale: bella notizia perché arriva al momento giusto, tanto puntuale da spaccare il secondo. E poi è tenero, ben scritto, intelligente: un libro che merita ogni centimetro dello spazio che riuscirà a ricavarsi. Quanto al fallimento, tocca chiedersi se non sia il caso di aggiornare il tormentone «moriremo tutti democristiani» in «moriremo tutti incuriositi dal fascismo», giacché non abbiamo mai smesso di essergli limitrofi, e in qualche modo – con un atteggiamento di costante svalutazione del fenomeno – complici.»

Nicola H. Cosentino, «la Lettura»

«Il libro di Coppo è una confessione intima e dolorosa, un viaggio nell'attrazione che il male può esercitare, ma anche, simbolicamente, una memoria di dolore.»

Eugenio Giannetta, «Avvenire»



Voglio lasciare questo appartamento, voglio andarmene da Roma. Voglio ritrovare la spensieratezza e ripulirla di ombre. Ho voglia di tornare a Riccione, voglio l'estate di notte e quel terrazzo in viale Dante dove scrivere ancora come ho fatto all'inizio di tutto con *Fluo*. Voglio rivedere i ritratti di Emily Dickinson che ho appeso alle pareti delle mie stanze e i cerchi che ho disegnato. Voglio aiutare gli animali e passeggiare in riva al mare come ai tempi di *Destroy* e non avere paura di niente. Voglio guardare per ore le stelle e le rondini nel mese di luglio e nell'interminabilità della luna vedere i miei desideri avverarsi. Voglio ridere. Voglio gioire. Voglio esultare.

Ciao, mi chiamo Isabella.

Ho studiato l'amore con una lente d'ingrandimento sotto un cielo di fango e catrame.

Diviso in quattro parti dove i personaggi cambiano voce e l'autrice scrittura per non lasciare inespresa nessuna delle possibilità dell'amore che racconta, in *Magnificat Amour* amanti e amati si smarriscono e nessuno di loro è vincitore né vinto.

Il lettore si innamora di ognuno dei protagonisti, buoni o cattivi che siano; conosce subito Lucrezia, l'unica cui Santacroce concede la prima persona fino alla seconda parte per poi silenziarne lo sguardo ma non la storia, che resta il filo rosso da seguire fino all'ultima pagina: «Via Monte Napoleone, ore diciassette, vetrina con abito Balmain in damasco viola drappeggiato dal fiocco Lavallière, 5.000 euro. Al

mio fianco Biscottino, settantaquattrenne cheratosico sfoggiante stempiatura al IV stadio della scala Hamilton-Norwood, doppiopetto Armani principe di Galles, Rolex Cellini in oro 18 carati, 5 novembre, 13 gradi, bruma» – la donna ha «trentasei anni. Un’eternità», è estremamente bella e insegue un ideale di perfezione estetica e di ricchezza sin dall’infanzia – «Sono nata in una famiglia votata alla bellezza per volere di mia nonna dalle nobili origini, rossa di capelli fino alla tomba, impeccabile. Aveva asservito tutti i consanguinei ai suoi codici estetici». Lucrezia cresce venerando la nonna – «Io ero la sua nipote prediletta, mi carezzava il viso dicendomi incantevole, un’incantevole creatura, solo io per lei, solo io incantevole»: «L’amavo di un amore eminentissimo, mia nonna era il mio pianeta» – e si diverte a vessare sua cugina Antonia, «scarabocchio con le occhiaie scure già a sette anni, l’iride di un verde marcito, l’incarnato olivigno, e l’imponenza di un gran nasone che pareva la gobba di Leopardi avesse trovato sul suo volto memoria», perché «Se mia cugina era brutta, io ero povera, e la povertà, sempre a dire di mia nonna, somigliava alla bruttezza»: «Ma Antonia perdonava, c’era da inchinarsi al cospetto della sua misericordia, Però scintillava in lei qualcosa che trovavo intollerabile, una bontà da santa, da trafiggere».

Santacroce non racconta la storia noiosa di una donna buona e di una cattiva, la prima votata al martirio e che si stupisce quando al parco un ragazzo la guarda e le sorride, la seconda alla certezza che sia necessario un vecchio ricco che paghi i suoi conti – non ci si annoia leggendo una scrittura che cambia per adattarsi ai personaggi, modulando il suo ritmo sulla profondità di ognuno di loro.

La scrittura dell’autrice è spietata quando Lucrezia parla con la frivola e folle amica Caterina che «definiva la pazzia amore in eccesso. È stato strano sentirla pronunciare la parola amore, è stato come sentir miagolare un cane» e quando si accorge che la nonna ha una nuova nipote preferita – «Ero diventata io l’esclusa, la reietta, quella lasciata laggiù in fondo, immobile in un angolo, colpita dai raggi di un sole troppo alto, che mi schizzavano sul volto come sputi luminosi»; diventa dolce quando Antonia smette di essere raccontata da Lucrezia e parla in prima persona nella terza parte – «Inginocchiata tra due mondi, volevo l’amore mi salvasse. Derisa dall’infelicità, mi sono rifugiata nelle mie ferite, l’unica famiglia che ho avuto. Non ho mai desiderato guarire, per non restare sola»; si colora di colloquiale quando Manfredi vuole entrare in intimità con Antonia e lei si rifiuta, «rigida, allarmata e balbettante. Avevo sbagliato? Forse. Dovevo aspettare? Mah, era passato un mese e mezzo dall’inizio della nostra storia. Una palpatina era comprensibile. Era comprensibile? No» – colloquiale che Santacroce abbandona quando descrive l’atto sessuale dell’uomo con la vendicativa Lucrezia e «con un guizzar di fianchi mi si è avvvinghiata trasportandomi in un misterioso deliquio nell’attraente crapula della copula» e che riprende quando il maschio irrisolto si scopre riflessivo: «Mi ero innamorato di Lucrezia? Forse no, ma a pensarci bene, dopo Antonia una come lei mi serviva, così come mi era servita Antonia dopo Emma. Ero cinico? Forse. Ero stato innamorato di Emma? Mah. Di Antonia? Mah. Mi sarei innamorato di Lucrezia? Chi lo sa»; la scrittura cambia ancora quando a parlare è suor Annetta, che sta scrivendo un libro su Lucrezia che a lei si è rinvolta per salvarsi l’anima: «Anelo fortemente il riconoscimento di questa mia opera. L’editore Tribecchi pare interessato alla sua pubblicazione. Ho colloquiato con lui per svariati minuti, e si è detto disponibile a leggerla una volta conclusa»; e chiede a Isabella una consulenza sull’«opera letteraria che mi vede autrice agli esordi».

In tutte e quattro le parti di *Magnificat Amour* sono presenti pagine che l’autrice intitola *Dal diario di Isabella*, che a volte si innestano nella storia principale: Isabella assiste al primo incontro di Antonia e Manfredi – «Ho sempre desiderato trasformare i miei deserti nei giardini di Versailles. Questo pensavo. Poi una ragazza è arrivata, il suo abito leggero, e il ragazzo sotto la quercia ha posato il libro» – e conosce a Riccione Lucrezia «quasi struggente seppure di sovente incomprensibile nello sfarzo della sua singolarità,

di me ha subito compreso la passione per le lettere, siamo così divenute amiche a volte confidenti, e se fra-stornata dagli eccessi di cui era per sollazzo dedita, mi narrava l'amore da lei nutrito per la nonna, creatura ai suoi occhi racchiudente ogni infinità»; altre interrompono la narrazione con riflessioni su cosa significhi per lei scrivere: «Nasco da un'assenza avvolta da un angolo prossimo alla luce. Vivo dove sono e da un'altra parte. La solitudine unisce queste due esistenze, la scrittura le racconta»;

Hai pensato alla tua vita strampalata, isolata, ai libri, alle notti trascorse a scrivere ritirandoti prima del sole come Nosferatu, e ti sei detta che non ti manca avere prole, qualcuno accanto, un altro corpo, che hai già tutto, una moltitudine di lettere, è da loro che sei nata, è stato l'alfabeto a far battere il tuo cuore.

Isabella mi senti? Perché non parli?

Sto pensando a quanti chilometri devo percorrere per arrivare nel 1800.

Beati i miti, i seduti, la passiflora che buca i cancelli.

Il lettore riflette su una pratica questione di verde matematico: pubblicare un libro non fa di chi lo ha scritto uno scrittore – nemmeno pubblicarne cento, se manca nel libro quella cosa che si può cercare con ostinazione e testardaggine in belle e brutte scuole che si vantano di poterla insegnare, che un editor sonnacchioso o una casa editrice distratta dirà di vedere, che ha la bizzarra abitudine di restare fuori da concorsi prestigiosi e persino dalle classifiche di vendita e che è la protagonista indiscussa di *Magnificat Amour*: la scrittura.

Chiudere questa frase con un punto, non permetterle una conclusione. Sono uno scrittore che vive. Ripetilo. Sono uno scrittore che vive.

Isabella Santacroce, *Magnificat Amour*, il Saggiatore

### ALTRI PARERI

«So di ripetermi, e però non posso non iniziare, come già per *La Divina* del 2009, con un “è una Santacroce ancora un volta sorprendente” [...]. Un autentico puzzle narrativo [...]. Con un percorso permeato da una personalissima dimensione “mistica”, che trova pieno riscontro nella varietà stilistica delle pagine diaristiche di Isabella. Stile che si fa sincopato, interiorizzato, visionario. E dove le parole si fanno preghiera “perché non c'è parola che non abbia una preghiera dentro”.»

Ermanno Paccagnini, «la Lettura»

«All'uscita di un libro di Isabella Santacroce ci si dovrebbe rallegrare a prescindere, perché della scrittrice riccionese si conosce l'ammirevole coerenza artistica e l'assenza di ogni ricorso alla piaggeria. [...] ecco infatti lo stile gotico, declamatorio, sopra le righe, cui ci ha abituati la Santacroce, qui con non rari slittamenti verso il lirismo. È una voce da ascoltare con concentrazione [...].»

Piersandro Pallavicini, «tuttolibri»



# Giusto qualche parola

a cura della redazione

«Penso al suono della palla colpita da un tiro deciso, pulito. È un suono fulmineo e basso, come uno sparo, seguito da un'eco ravvicinata. L'eco della palla che batte sulla parete è più forte del colpo stesso. Ecco cosa sento se ripenso all'anno dopo la morte di nostra madre, quando nostro padre ci faceva allenare a Western Lane due, tre, quattro ore al giorno.» La morte della madre dell'undicenne Gopi è fuori dalla scena, e il dolore e il senso di vuoto – di Gopi, delle sue sorelle maggiori e del padre – si riconoscono nei gesti e nelle scelte e col passare dei giorni sono anestetizzati dall'immaginazione, dal dialogo muto con lei e dall'incantesimo della ripetitività dei colpi scagliati dalla racchetta da squash – «un bel tiro può fermare il tempo. A volte è l'unica cosa che può farti sentire in pace».

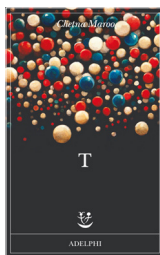
L'angloindiana Chetna Maroo scrive – sottovoce, con compostezza e intensità – un romanzo d'esordio che ha la maestria di una volée smorzata.

Chetna Maroo

*T*

Adelphi

traduzione di Gioia Guerzoni



Che affaraccio è la traduzione! Chi traduce crea case di parole mentre guarda un'altra dimora di parole che vuole rifare uguale, quasi uguale, e quasi uguale verrà. Chi traduce immagina qualcosa che è stato immaginato. «Ma le parole da sole non bastano, e allora entrano in campo certi paragoni e metafore per dare profondità e respiro all'immagine.» All'immaginazione. Chi traduce si chiede: «Quale tra le traduzioni possibili scriverò?». Il traduttore violenta l'originale, dice Manguel, e il seme cade a terra. «I traduttori sono donatori di sperma.» I semi non vanno dispersi.

«La terra produca germogli, erbe che producono seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie», sempre nella Genesi. «Le leggi della traduzione sono più severe di quelle della struttura perché includono quelle della scrittura.» Diamo nomi inscalfibili alle cose, fissiamo i nomi di quegli autori chiamati traduttori.

Alberto Manguel

*Il rovescio dell'arazzo*

Sellerio

traduzione di Giovanna Baglieri