

# retabloid

settembre 2024

PIS  
BÉKE  
RAMYBÉ  
PERDAMAIAN

शक्ति  
SPACE

ॐ

lunchy





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

«Qual è lo scopo della scrittura? È comunicazione  
o espressione di sé?»

Elif Batuman

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

Il brano di p. 4 è la premessa del libro *Prospettive*  
di Laurent Binet, in uscita a fine settembre per  
La nave di Teseo. La traduzione dal francese  
è di Anna Maria Lorusso.

© La nave di Teseo editore, 2024.

I racconti delle pp 7-22 erano nella longlist di 8x8,  
just one night 2024 (Festa del Racconto di Carpi).

La foto di copertina è di Oblique.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

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

## L'anteprima

Laurent Binet, *Prospettive* · La nave di Teseo 5

## I racconti

Gabriella Bampo, *Il gorilla* 7

Elettra Bernardo, *Uno che ti somiglia* 10

Simone Carati, *Un attimo prima* 13

Giusy D'Alessandro, *Il corpo/la casa* 16

Luca Togni, *La vecchia casa* 19

## Gli articoli

# «Se vince Trump tanti americani lasceranno il paese. E forse anche io.»  
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 2 settembre 2024 23

# *La primavoltità di Calasso*  
Giovanni Padua, «Il Tascabile», 5 settembre 2024 26

# *Tanto vale cercare la felicità*  
Gabriele Romagnoli, «il venerdì», 6 settembre 2024 32

# *Percival Everett, la storia senza l'imbroglione*  
Paolo Simonetti, «Alias», 8 settembre 2024 35

# *Ernesto Franco: utopia e disincanto*  
Roberto Gilodi, «doppiozero», 12 settembre 2024 38

# *Campiello, identikit del romanzo da premio*  
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 14 settembre 2024 41

<i># Massimo Canalini, inventivo testimone dell'editoria italiana</i>	
Massimo Raffaeli, «il manifesto», 17 settembre 2024	43
<i># Materia viva</i>	
Claudia Bruno, «Il Tascabile», 17 settembre 2024	45
<i># Il racconto è un grande mondo in miniatura</i>	
Paolo Di Paolo, «il venerdì», 20 settembre 2024	49
<i># L'ambivalenza della solitudine</i>	
Claudia Durastanti, «Finzioni», 21 settembre 2024	51
<i># A che serve scrivere di sé secondo Elif Batuman</i>	
Elisa Lipari, «Rivista Studio», 24 settembre 2024	54
<i># Romanzi che ti fanno stare bene</i>	
Jessica Chia, «Sette», 27 settembre 2024	57
<i># Chi avrà il copyright dell'ultimo copyright?</i>	
Riccardo Staglianò, «il venerdì», 27 settembre 2024	60
<i># La nostalgia è l'inganno di chi non sa pensare il futuro</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura», 29 settembre 2024	63
<i># I traduttori valgono oro</i>	
Vincenzo Latronico, «La Stampa», 30 settembre 2024	65
<b>Esordiaro/confermario</b>	
a cura di Lavinia Bleve	67
<b>Giusto qualche parola</b>	
a cura di Oblique Studio	72

# Laurent Binet

## Prospettive

traduzione di Anna Maria Lorusso · La nave di Teseo

Dopo tutto, non si potrà dire che non so pentirmi.

Avevo opinioni molto precise su Firenze e sui fiorentini: persone ragionevoli, educate e gentili, persino amabili, ma prive di passioni, inadatte alla tragedia e alla follia. Pensiamo a Bologna, Roma o Napoli! Perché, pensavo, Michelangelo era fuggito dalla sua patria per non farvi più ritorno? Roma, che aveva vituperato per tutta la vita, era lo sfondo di cui aveva bisogno. E gli altri? Dante, Petrarca, Leonardo, Galileo! Fuggitivi ed esiliati. Firenze produceva geni, poi li cacciava o non sapeva come trattenerli, e per questo, dal suo glorioso medioevo, aveva smesso di brillare. Volevo tornare all'epoca dei guelfi e dei ghibellini, ma non molto oltre, perché a mio parere dopo, diciamo, il 1492 e la morte del Magnifico, tutto si era spento. Il Savonarola non aveva solo ucciso la bellezza inducendo Botticelli a bruciare le sue tele. Aveva esaurito il gusto dell'ideale riducendo l'idealismo al suo gretto fanatismo.

Dopo la scomparsa di Leonardo da Vinci e Michelangelo, cosa rimaneva ancora? O meglio chi? Avevo poca considerazione dei Pontormo, dei Salviati, dei Cigoli, e Bronzino mi sembrava troppo secco e troppo freddo, con i suoi colori di porcellana e la sua maniera dura. Nessuno di questi manieristi, secondo me, poteva reggere il confronto con chiunque della scuola bolognese, e ridevo del Vasari, che ci aveva venduto così bene i suoi pittori fiorentini. Per quanto mi riguarda, adoravo Guido Reni, che ritenevo avesse portato la bellezza alle vette più alte. Potevo riconoscere ai fiorentini il merito di saper disegnare, ma rimproveravo la loro mancanza di espressione. Tutto era troppo studiato, troppo pulito. Senza esitazioni, preferivo loro qualsiasi olandese!

Ebbene, mi sbagliavo, lo confesso, e ci sono volute le circostanze che sto per raccontarvi per strapparmi alla mia cecità. Perché vedere è pensare. E anche lo spettatore deve meritare il suo quadro. Ero uno sciocco, e se ancora certamente lo sono, almeno oggi sono incline a rendere giustizia a chi la merita: Firenze, a metà del Cinquecento, era tanto un crogiolo in cui ribollivano le passioni quanto una fucina di genialità – e questo, ovviamente, spiega tutto. La maniera, è tutto!

Qualche anno fa, dunque, ero in giro per la Toscana e, mentre stavo curiosando in un negozio di Arezzo, alla ricerca di un piccolo presente da portare in Francia per i miei amici, invece di una statuetta etrusca, un antiquario con un braccio solo mi offrì delle vecchie lettere, ingiallite

dal tempo. Le annusai con sospetto e chiesi di poterle sfogliare per assicurarmi che fossero autentiche, cosa che lui mi permise. Alla terza lettera, tirai fuori i soldi e pagai una bella cifra per l'intero pacchetto. Conosco la storia dell'Italia del Cinquecento e credo che ciò che questa corrispondenza contiene, per quanto sconcertante possa sembrare, sia assolutamente vero. Tornato in albergo, lessi tutta d'un fiato la storia che sentirete.

Sì, è proprio di una storia che si tratta, e chi ha pazientemente raccolto queste lettere non ha sbagliato a realizzare un ammirevole, titanico lavoro d'archivio: esse formano un insieme che ho divorato fino all'alba e che ho poi ricominciato a leggere al mattino. All'inizio, avevo compreso l'interesse di chi aveva raccolto le lettere. Alla fine, ho capito invece perché tenerle segrete. Perché ciò che rivelano è inaudito, in proporzioni e a livelli che spetterà agli storici stabilire. Non aggiungo altro: l'idea che ogni lettore di questa corrispondenza provi le stesse sensazioni che ho provato io, prolunga lo stato di sconcertante stupore che ho sentito una volta terminata la lettura. Non c'è altra ragione, credo, per il bisogno imperioso che ho sentito di trascriverle dal toscano.

Questa trascrizione, che ha richiesto grande cura da parte mia, ha occupato non meno di tre anni della mia vita. Voglio sperare di essere riuscito, con la mia conoscenza della lingua e della storia italiane, a rendere il più fedelmente possibile lo spirito, se non lo stile, delle persone che si scambiano queste lettere. Tuttavia, se il lettore vede qualche errore o si stupisce di un'espressione banale, abbia la bontà di pensare che non dipendono da me o che sono stati voluti, perché si è trattato anche di rendere leggibile una corrispondenza toscana del Cinquecento per il lettore di oggi, che potrebbe non avere familiarità con un'epoca lontana e, oserei dire, troppo dimenticata. Per comodità, ho cambiato l'indicazione degli anni per adottare il nostro calendario gregoriano: così, quando una lettera era datata gennaio o febbraio 1556, sapendo che il nuovo anno fiorentino non iniziava prima del 25 marzo, l'ho corretta in 1557. D'altra parte, ho rinunciato alle note a piè di pagina, che hanno il vantaggio di evidenziare l'erudizione dello scrittore ma lo svantaggio di riportare il lettore al presente della sua stanza. Questo è tutto ciò che dovete sapere: la storia si svolge a Firenze, all'epoca dell'undicesima e ultima guerra d'Italia.

Tuttavia, con uno spirito di magnanima carità, e anche se la tentazione di gettarvi in acqua senza prima insegnarvi a nuotare è grande, accetto di stilare un elenco dei corrispondenti – stavo per dire dei personaggi! – per facilitarvi la lettura di quello che spero sarà come un lungo quadro o, per meglio dire, un affresco sulla parete di una chiesa.

B.

# Gabriella Bampo

## Il gorilla

La porta a vetri della cucina dava sul giardino, sulla parete di lato un fornello bianco. In piedi sulla sedia una bambina mescolava la cioccolata in un pentolino smaltato. Il profumo le creò una prima consapevolezza – forse la gioia di fare qualcosa di speciale, da grandi –, accanto ai fiorellini minuti e colorati del grembiule di mamma che imprimeranno per sempre la sua memoria.

I pensieri sbilenchi dei ricordi poggiano su una struttura portante – profumi, fiorellini, la disposizione delle pareti e delle stanze sempre ondivaghe e incerte, suscettibili di cambiamento negli anni, seguendo o intersecandosi con nuovi stimoli che inducono a confondersi con sovrastrutture o a camuffare indizi di certezza con decorazioni, altri ricordi e proporzioni diversi, suppellettili appartenenti ad altri tempi, o gesti immaginari.

Ma il gorilla – o qualsiasi altra cosa fosse, indistinto e spaventoso – era rimasto, presenza ingombrante nella memoria delle paure, comparso ai suoi otto anni.

La casa era vecchia e grande. Questo era motivo di orgoglio. Non le apparteneva, non era mai appartenuta a nessuno, genitori, zii e nonni, che l'avevano abitata per tanti anni pagando l'affitto alla proprietaria. Questo costituiva una nota seccante, dichiarava l'appartenenza a una sottocategoria di famiglia modesta mettendo in secondo piano le origini paterne, nobili e sconosciute per cause misteriose che nessuno si azzardava a spiegarle. Più che dolersene, da piccola – poi cambiò l'opinione – le dava motivo di fantasticare sulla padrona di casa, alta, magra e bianca, il bianco nel suo immaginario indicava un segno distintivo di nobiltà, la gonna appena sopra le caviglie, la borsetta ricamata stretta in mano, un pizzo ribelle della camicia sfuggito dalla giacca di velluto, i capelli a onde morbide fermati sulla nuca da un gioiello e gioielli alle dita nodose. Non l'aveva mai vista.

A riscuotere l'affitto ogni mese compariva il fratello, per mezzo di un treno sbarcava in teraferma dalla città dei ponti e delle calli, degli edifici ammuffiti e dei canali che la penetravano come rami. Dalle sue parole si capiva che considerava Mestre una sorta di campagna, ma lei non ne vedeva la logica, si sentiva cittadina, il suo quartiere e la chiesa, la canonica del catechismo, all'estremo opposto la piazza, luogo delle passeggiate domenicali con il padre, e la breve via che percorrevano fino a casa. Testimonianza che abitavano in centro.

Qui era nata, materialmente nella camera dei suoi, riteneva inconcepibile l'idea che un giorno se ne sarebbero dovuti andare. Eppure della casa aveva paura.

Dabbasso, come chiamava sua madre il pianoterra, c'erano soggiorno e cucina, il vano scale e il cucinino buio, dotato di lavabo di pietra e rubinetto, il soffitto basso e due finestri che davano sull'orto.

Le paure venivano da sopra. Più in alto si andava, più i fantasmi si materializzavano, non sapeva per quale complicato meccanismo, se non che al pianoterra c'erano vie di fuga e in due passi poteva scappare in giardino, all'aperto, dirimpetto alla strada, e trovare la gente vera, reale, i passanti che davano sicurezza. Sua madre invece identificava l'esterno con i ladri. Non erano mai andate d'accordo.

Dopo la prima rampa di scale di marmo c'era un pianerottolo e il bagno, un mezzanino costruito probabilmente in un secondo momento, perché sembrava appiccicato e sospeso, sporgeva in fuori e l'esposizione provocava un freddo gelido d'inverno. Appena sotto alla finestra del bagno stava un albero di fichi, con i rami belli grossi, sui più bassi le bambine salivano con cautela giocando e raccoglievano in fine di agosto i primi frutti, i fioroni. I rami e le foglie larghe arrivavano al vetro e non c'era nessun'altra protezione, né imposte né, a quel tempo, tapparella.

Da là avrebbe potuto arrampicarsi il gorilla. E fu sul punto di farlo. Forse lo fece.

Accadde una sera che era costretta a letto per la febbre, fuori era buio per l'inverno. I suoi erano giù, in cucina, a cenare. Era arrivata l'amica, a casa di Vania mangiavano prestissimo, verso le sei, perché suo padre era operaio e andava a letto presto e probabilmente era il motivo delle loro abitudini strane. Vania si infilava nel buco della rete che separava i due giardini, libera di muoversi come e quanto le pareva nel quartiere, suo padre era comunista – quindi eccentrico e misterioso –, teneva persino in un cassetto libriccini con foto in bianco e nero di donne nude, ma lei non lo aveva mai raccontato a sua madre altrimenti le avrebbe proibito di frequentare l'amica.

Il padre di Emma era segretario tecnico capo nelle Ferrovie, ci teneva al decoro e alle regole, alla purezza del femminile. Niente libertà di giochi con chi non frequentava casa o non rispondeva a certi requisiti.

Vania la prendeva in giro perché era fragile e paurosa, e per le sue buone maniere le irrideva quando stavano con gli altri ragazzini – quelli del vicolo che Emma vedeva qualche volta di nascosto. Davanti a sua madre Vania faceva una faccia compunta da fiorellino. Emma nascondeva le sue cose brutte perché si sentiva complice.

Quella sera i suoi stavano cenando, al pianoterra, con la porta chiusa, per il freddo le porte dovevano restare chiuse a trattenere il calore delle stufe. Le due bambine erano sole nella camera al primo piano, davanti al ballatoio, su dalla seconda rampa di scale che a metà arrivava al bagno.

Vania andò a fare pipì, uscì dalla stanza, accese la luce del ballatoio verso il gabinetto, vi entrò. Passarono alcuni minuti e ritornò in camera correndo affannata, l'espressione sconvolta.

C'è un gorilla che sta entrando in bagno, disse urlando e si aggrappò al letto di Emma.

Cosa?

C'è un gorilla.

Un gorilla?

Fuori dalla finestra aggrappato all'albero di fichi.



Gridava Vania, concitata, tremante, Emma non dubitò e cercò di capire i dettagli, Vania aveva visto il gorilla agitarsi nero sui rami dell'albero, nero sul nero della notte illuminato debolmente da lontano da un lampione del vicolo dietro casa.

Si arrese al terrore. Dimenticò la febbre, scostò le coperte e saltò giù dal letto, corse scalza sul pavimento freddo, fino alla porta, mentre Vania si contorceva dalla paura e non lasciava spazio né al silenzio né al ragionamento. Emma tremò e nella fessura buia – ma perché Vania aveva spento la luce del ballatoio? Forse un ricordo sbagliato – urlò, mamma, papà, aiuto! e nello stesso tempo afferrò la maniglia. Chiuse e girò la chiave. Ma la chiave era rigida. La serratura bloccata. Vania urlò più forte. Taci! disse Emma. Li senti?

Vania annuì, si sentivano i tonfi. Erano passi pesanti che si avvicinavano.

Emma tenne ferma la maniglia, spinse con tutta la forza e finalmente la chiave girò. Clack. Ora dovevano solo urlare e aspettare.

Urlarono tanto che la gola di Emma divenne bruciante e gonfia a mozzarle la voce.

Passarono minuti eterni, e sempre, ai loro intervalli di silenzio, i tonfi sciagurati, come se il gorilla si attardasse fuori dalla camera, in attesa. Prima o poi avrebbe buttato giù la porta e sarebbe comparso, l'orrida sagoma che le avrebbe sbranate.

Poi arrivarono le grida dei suoi. E i passi di suo padre e sua madre insieme che concitati salivano le scale. Trovarono la porta chiusa e bussarono con veemenza urlando a Emma di aprire. Con grande sforzo e sollievo Emma aprì. Sua madre l'abbracciò e le diede l'acqua dal bicchiere sul comodino. Mentre Emma raccontava a singhiozzo, le espressioni dei genitori erano incredule. Non c'è nessun gorilla, disse suo padre. È la febbre, ma cercava di capire l'allucinazione di Vania.

Vania fece la faccia compunta da fiorellino. Emma intravide – o le parve? – una smorfia di riso trattenuto, ma tremava ancora.

Elettra Bernardo

## Uno che ti somiglia

Mi dicono che è una fissa, ma è più consapevolezza la mia passione per i cetrioli. Non ingrassano, rinfrescano, se vai di fretta va bene pure prenderli direttamente a morsi. Ecco, questo me l'ha insegnato molte estati fa la signora Rosa, nella sua fattoria biodinamica, ettari e ettari di terra fertile dove ero andata a zappare ma soprattutto a strappare le erbacce, un'attività che, a quanto pare, non ti fa andare in galera.

Dicevamo, a Rosa, quarant'anni per gamba, la campagna, a un certo punto, le è piaciuta così tanto che ci si è trasferita, lasciando – mi raccontò – il suo appartamento romano con i busti e il tavolo da toletta con il talco impalpabile e le foto in bianco e nero della madre stile Hollywood anni Venti. Di quella vita le rimane solo un filo di perle al collo – che non toglie mai – e un bel carico di racconti per quelli come me, che l'estate in qualche modo la devono sfangare. Rosa, meravigliosa e altera, adesso vive camminando tra gli zucchini, spezza le foglie di menta tra le dita per odorarle, smuove il concime nel pentolone seguendo la rotazione terrestre, e soprattutto, *soprattutto*, mangia tonnellate di cetrioli, così, azzannandoli, senza sciacquarli, una sfregatina e via: «Ma chi m'ammazza?» dice. «M'anfatti» penso, così, alla romana, anche se sono di Reggio Calabria.

Quindi, ora che ho rimesso la vita sui binari, io i cetrioli non me li faccio mancare mai. E quando pigio le lettere per scrivere «ci dispiace per l'inconveniente», o se tamburello sulla tastiera «è un errore che non ripeterò», è certo che io tra medio e mignolo, con presa salda e animo indefesso, ho sempre un cucurbitaceo smozzicato che mi tragitta fino alla fine di ogni giornata.

Di tanto in tanto, certo, preferirei lanciarlo contro qualche collega che sbraita, ma quando capita respiro, riascolto dentro di me le parole del manuale di autodifesa verbale e mi limito solo al magico potere del silenzio e del bisillabo «aaa-haaa». Un paio di settimane fa, ad esempio, Mario mi ha chiamato dal centralino e mi ha urlato un po' di cose sul fatto che sono inutile, che mi rubo lo stipendio, che per colpa mia lui lavora il doppio... il solito tran tran. Ma io, splendida, nel frattempo continuavo a rispondere alla mail del cliente. Poi a un certo punto Mario è apparso sulla soglia della mia stanza, con la faccia viola, e disattivando con una manata il vivavoce mi ha sputacchiato in faccia gridando: «E manco dici niente?». Allora ho sfoderato il mio «aaa-haaa» migliore, ma non è andata proprio come previsto e... niente, qualche ora dopo

ero alla fermata a benedire l'ennesimo turno finito. Certi giorni va meglio, altri no. A me non è che mi importi tanto, ma quando sono salita sul tram avevo solo voglia di sedermi.

Il bello degli straordinari non pagati, almeno, è che ti eviti sempre l'orario di punta e i mezzi sono perlopiù vuoti. Quel giorno però era tutto pieno e mi sono ritrovata addosso venticinque persone, due cani, tre buste della spesa, un carrellino, un fodero di chitarra, un bustone basso e largo e la manina insalivata di un bebè sulla guancia. Uno spasso. Come nei film con la moviola dove a un certo punto la folla si apre tipo mar Rosso, a un tratto la gente si è spostata e ho visto la testa di uno che conosco che si muoveva, di qua e di là, a cercare qualcosa. Arrivati alla fermata, il conducente ha frenato di colpo e appena le porte si sono aperte sono scappata fuori (portandomi appresso il carrellino e mezzo bebè). Ho guardato il tram andare via sui binari, e mi è venuto da pensare al fatto che è incredibile come si riescano a conservare, anche dopo anni, certi riflessi incondizionati. «Quindi è tornato in città?» Sulla strada di casa ho visto il mio riflesso nella vetrina della salumeria. Nonostante l'idratazione costante e perfetta data dalla mia alimentazione a base di cetrioli, sembravo un calzino secco dimenticato da giorni in fondo al cestello della lavatrice. «Mi avrà vista?» mi sono chiesta. Poi qualcuno ha aperto il portoncino del palazzo dove abito e mi sono messa a correre per infilarmi nell'androne prima che si chiudesse e, onestamente, non ci ho pensato più.

Carlotta è la collega con cui divido la stanza. Quando entro in ufficio è già alla scrivania, quando vado via è ancora là. Sua madre non parla più da anni, ma ogni giorno il marito le telefona in pausa pranzo e gliela passa. «Ciao ma', oggi è bel tempo, guarda fuori» le dice, oppure «stasera piove, se ti fa male il ginocchio mettici la pomata». In realtà, nella nostra stanza non ci sono finestre, ma a quanto pare meteo adesso non sbaglia mai. Quando ho preso posto per la prima volta a questa scrivania, che una volta era la sua, ho trovato nel cassetto una cartolina della Torre Eiffel con dietro scritto: «Vieni e non torniamo più. A.». Carlotta è qui da vent'anni.

Mentre aspettavo alla fermata, ho ripensato alla testa di Luca. Se lo incontrerò di nuovo ho deciso di ignorarlo, e se mi chiederà «non mi saluti?» gli dirò «scusa pensavo fosse solo uno che ti somiglia». Dopo otto anni vatti a fare un giro, potrei aggiungere. Ma va be'. Sul tram mi sono guardata intorno e lui era là, seduto nei posti davanti. L'ho fissato per tutto il viaggio, ma non si è mai girato verso di me. Al supermercato i cetrioli erano finiti, per oggi ne farò a meno.

Mario è entrato nella stanza e si è chiuso la porta dietro le spalle, sbattendola. Il nostro lavoro lo può fare anche un cane eccheccazzo, ci ha detto, e le altre solite cose. Ho mantenuto il silenzio, come da manuale, ma ho evitato, visti i pregressi, di usare il metodo del bisillabo. Poi ho osservato Carlotta, che aveva lo sguardo perso alla sua destra, fuori dalla finestra che non abbiamo. A volte penso che dovrei tornare da Rosa. Sono uscita più tardi del solito, sul tram ero da sola.

Carlotta oggi non si è presentata. Per la prima volta in otto anni, la stanza era tutta per me. A metà giornata avevo già risposto a tutte le mail. Mi sono premiata con un paio di cetrioli e mi sono concessa anche una banana. Google Photo mi ha inviato la notifica di un «ricordo» accompagnato dalla didascalia: «Sono passati 9 anni...». Madonna che nervi quei tre puntini. Ho chiuso l'app. Anche stavolta sul tram Luca non c'è. Ho riaperto l'app e ho pigiato sulla notifica: è apparso un selfie sfocato. Luca ha il mento poggiato sulla mia spalla e ha gli occhi chiusi. Io indosso gli orecchini a forma di colibrì che mi aveva regalato quel giorno. La mia faccia è

una luna gigante (oddio ma era enorme!), il flash mi fa brillare i denti e le guance, sembro una lampadina. Richiudo l'app.

Sono dieci giorni che non si ha più traccia di Carlotta. «Ma non poteva semplicemente usare le ferie arretrate?» ha commentato Ida del primo piano mentre ero in fila al distributore a prendere una bottiglia d'acqua. In questi giorni ho provato a chiamarla, non ha risposto. A pranzo ho mordicchiato un cetriolo, l'ho lasciato a metà. Quando mi sono alzata dalla scrivania per andarmene, è arrivato il capo, aveva una comunicazione urgente: Carlotta non torna più.

Luca è seduto davanti. Ho dimenticato la borsa in ufficio, l'abbonamento è lì, nel portafogli. Spero non passi il controllore. Da alcuni giorni indosso l'orecchino a forma di colibrì che avevo nella nostra foto. Uno solo, l'altro l'ho perso. Ho voglia di parlare, mi vengono in mente tutti gli aneddoti che ho conservato negli anni. Quando il suo vicino di posto si alza, ne approfitto, scatto in piedi e corro a sedermi lì. Stavolta finalmente si gira e mi guarda, e anche io lo guardo con due occhi pazzi e poi mi giro dall'altra parte e li richiudo e qualcosa mi pizzica lo stomaco. Non è lui, è davvero solo uno che gli somiglia. Mi scorrono davanti la biodinamica, i cetrioli, i crampi alla pancia, Rosa che se ne fotte e salta nei cespugli di menta e Carlotta dentro una cartolina e i manuali per fare silenzio e poi vedo una ragazza riflessa sopra un vetro e mi chiedo, ma chi è? Perché anche qui, di fronte a me, c'è solo una che mi somiglia.



Simone Carati

## Un attimo prima

È girata, finalmente con gli occhi chiusi, e lui può correre via. Il posto l'ha in mente dal primo giorno che sono lì, quando ha fatto la passeggiata con suo padre e l'ha visto.

«Sto andando io lì, Pier» gli dice allungandogli una gomitata.

«Lì dove?»

«Lo sai. C'eri anche tu quando siamo venuti.»

«Lasciami in pace, io ho in mente un altro posto.»

«Sì, sì, certo.»

«Sei sempre in mezzo!»

«Zitto che ci beccano, scemo!»

Decide di scartare all'ultimo secondo. Che ci vada Pier, chisseneffrega. A questo punto non rimane altra scelta.

«Sessantacinque, sessantasei...»

«Ma come fai a essere a sessantasei che hai appena iniziato! Laura, tu bari!»

«Zitta» sussurra lui, ma in realtà vorrebbe urlare. «Camilla, sei stupida? Così sente dove andiamo!»

«Ma sta barando!»

«E chi se ne sbatte! Poi perché mi devi inseguire, vai via.»

«Devo dirti una cosa.»

Corrono una dietro l'altro, lei staccata di pochi passi, affannandosi sulla sabbia bagnaticcia, che in quel punto si fa un po' granulosa. «Aspettami, Michi!»

«Ti ho detto di cercarti un altro posto. Qui ci sono io. Non puoi venire, e non c'è spazio per due.»

«Dove vuoi nasconderti?»

«E te lo dico anche. Vattene! Vattene da Pier.»

«Ma è a te che devo dire una cosa!»

«Ottanta, ottantuno...» Michi si gira un attimo verso Laura, per controllare che non stia sbirciando, poi guarda sotto e valuta la situazione. La discesa è più ripida del previsto, ma il nascondiglio è perfetto. Lì, proprio dove la spiaggia inizia a nascondersi sott'acqua, le rocce si raccolgono in un piccolo promontorio. Non lo troveranno mai.

Si ferma di colpo e si acquatta a terra, dietro a una macchia di cespugli folta quel tanto che basta per ripararlo. Camilla si rannicchia vicino a lui, premendogli contro il fianco il costume ancora umido. «Come fa a nasconderci in due?»

«Sei tu che hai voluto seguirmi, io sto qui. Potevi andare con Pier, o per i fatti tuoi, che era la cosa migliore.»

«A me piace qui se ci sei tu.» Un orecchio le spunta fra i capelli. Lui per un attimo segue la linea delle lentiggini, guardandola furtivo. «Allora, cosa mi volevi dire?»

«Sai che stasera i miei fanno una cena dai tuoi? Cioè, tutti insieme.»

«E come fai a saperlo?»

«L'hanno detto prima, sotto gli ombrelloni. Facciamo la doccia e poi veniamo da voi. Sei contento?»

«Novantanove, cento!»

«Oh no, Laura ha già finito, ma non è possibile! Lauraaa.»

Ma lui non si farà beccare per colpa di Camilla, e in un attimo è giù, lungo la discesa, dritto verso il mare. Per nascondersi dietro al promontorio bisogna calarsi in acqua fino alla pancia, e lui prega in silenzio che non sia troppo fredda, altrimenti gli si blocca la digestione, perché non sono passate almeno due ore dal pranzo e la mamma chi la sente, già non voleva che andassero lì a giocare. Non ha il coraggio di girarsi per vedere se Camilla l'ha seguito, ma se riesce a girare l'angolo è fatta. Tiene il respiro, fa due passi ed è oltre, di là dalla curva, e per un attimo il mare si spalanca e fa un po' paura, ma con due bracciate riesce a raggiungere una piccola piattaforma di roccia. La superficie è bollente, anche se con i piedi bagnati si resiste: nessuno potrà vederlo. Spera che Camilla faccia tana per ultima. Per ultima prima di lui, cioè.

Il mare è di un blu più scuro lì, e sbuffa un po' di schiuma che risucchia, a brevi intermittenze, i chicchi di luce sulla superficie. Vedere la tana da quella posizione è più difficile, ma almeno può contare su una protezione di gran lunga maggiore di quella di Pier. Spera solo che Camilla non abbia capito dove è andato di preciso, o che comunque non faccia la spia.

Poi si gira e la vede. Attraccata sul molo, c'è una piccola barchetta. È verniciata di bianco e un po' scrostata in superficie, in particolare sul lato destro, ma è una barca vera, con un remo a bordo. Sa bene di non potere andare sul pedalò da solo; ma quello non è un pedalò, e un'occasione così quando ricapita.

Per un attimo pensa di rincantucciarsi lì dentro, rannicchiato sul fondo, introvabile per chiunque. Ma potrebbero esserci dei pesci nascosti lì sotto, e a lui i pesci tra i piedi non è che vadano proprio a genio. Rimane a pensare qualche secondo, sempre sdraiato dietro al promontorio. Lancia un'ultima occhiata furtiva verso la tana, ancora presidiata da Laura, che non accenna a staccarsi. Poi guarda di nuovo la barca. Nessun adulto intorno...

In piedi, il remo ben stretto in pugno, è davvero un marinaio. Ecco che finalmente ha i capelli lunghi, un anello d'oro all'orecchio, e si rammarica solo di non avere dato retta alla mamma prendendo il cappello, sarebbe stato più facile immaginarsi con un copricapo in testa mezzo mangiucchiato, il teschio ben visibile sul davanti, anni di avventure da raccontare, la sciabola ciondoloni sul fianco per ogni evenienza, un'intera truppa a sua disposizione...

Dura un attimo. Ha socchiuso gli occhi, e quando li riapre si accorge che la corrente non va verso riva, e il promontorio si allontana. Non avrà paura, si ripete mentre prova ad affondare

il remo in acqua e a spingere come può, e scorge i peli resi biondi dal sole sul braccio ancora piccolo, in cui però si intravede già il profilo dei muscoli di cui va tanto fiero. Ma la paura è arrivata, insieme a un'onda un po' più alta, e mentre spinge con il remo senza capire bene come il blu dell'acqua possa essere all'improvviso davanti a lui si rende conto che non può scappare, e prende fiato e serra le labbra per non bere, e in un attimo la barca è rovesciata e lui è dentro.

«Grazie infinite» dice la mamma al bagnino. Michi gli fa un cenno con la mano, lasciandola scivolare fuori dal telo verde in cui l'hanno avvolto, quello più grande. Si sente i capelli bagnati e spiattezzati sulla fronte in quel modo che non gli piace.

Quando arrivano all'ombrellone sono tutti lì, Pier, Laura e anche Camilla. Sono i genitori degli altri che lo fanno vergognare di più, anche se suo padre è bello arrabbiato.

«Bell'idea che hai avuto.»

«Sento odore di punizione» gli dice Pier sottovoce, e lui rimpiange solo di non essere nel bel mezzo di una partita di calcio sulla spiaggia, per rifilargli un calcio negli stinchi, o ancora meglio da un'altra parte.

«Ti rendi conto Michele che poteva finire male? Come ti è saltato in mente? D'ora in avanti non vi allontanate più così tanto dagli ombrelloni. Se non ti avesse visto quel bagnino... Mi vengono i brividi. Adesso torniamo in campeggio a fare i compiti!»

Michele incassa rimanendo in silenzio, ma senza abbassare la testa. Un vero pirata non ha paura di una punizione, anche se il pensiero del quaderno di matematica gli fa stringere lo stomaco. E poi i suoi amici saranno liberi di continuare a giocare, e soprattutto Camilla farà il bagno con Pier...

«Mamma, ma stasera si fa lo stesso la cena?»

«Stai zitta, Camilla, non vedi che non è il momento? I genitori di Michele sono impegnati in cose più importanti. E poi anche tu, perché non gli hai detto niente?»

«Ma io a un certo punto non l'ho più visto. E comunque per me è stato coraggioso.»

Michi si sente arrossire e la guarda solo per un attimo. L'orecchio è sempre lì che spunta.

«Coraggio,» fa suo padre «prendi le tue cose e andiamo. Un bel pomeriggio di mare in campeggio a fare i compiti. Complimenti!».

Raccogliono i secchielli e le bocce colorate, lui si infila la canottiera anche se non ne ha mezza voglia, ma vabbè, un giorno ne avrà una bella come quella del bagnino che l'ha riportato all'ombrellone. Oppure avrà una camicia da pirata, che è ancora meglio. Pier e Laura lo guardano da sotto l'ombrellone, e lui fa un cenno a entrambi, poi si mette a camminare dietro alle gambe dei suoi.

Una mano gli tocca il gomito, quasi furtiva.

«Sai che ho vinto?» gli dice Camilla.

«Io però non ho perso, non mi hanno trovato.»

«Per fortuna ti ha trovato quel bagnino. Comunque io ho fatto tana libera tutti, un attimo prima. Laura dice che non vale, ma non importa.» Lui le guarda un po' l'orecchio e un po' le lentiggini, lei invece lo fissa dritto negli occhi: «Ho fatto tana anche per te».

Giusy D'Alessandro

## Il corpo/la casa

Quando lavora – cinque giorni a settimana, otto ore al giorno separate da un'ora di pausa per il pranzo – il corpo siede al tavolo di cucina e pigia i tasti del portatile aziendale; più di rado muove il mouse. Ogni tanto beve dell'acqua dalla bottiglia di vetro che al bisogno riempie al rubinetto del lavandino. Se necessario, telefona o risponde alle telefonate; ma preferisce se no. Nell'ora dedicata al pranzo, preleva dal frigo avanzi o frutta: mangia, beve molta acqua, si rimette al lavoro immediatamente.

Quando dorme, il corpo ritrova la voce della casa. Dice la casa, con doppio registro: la vecchia venne scotennata ch'era ancora viva; *non fare un'incisione troppo profonda – non serve, e rende il lavoro impreciso*. La casa dice, nel sogno del corpo: tornarono utili i ganci per maiali che nessuno aveva usato per cinquant'anni; esegui *un taglio circolare attorno a ciascuna gamba, proprio sotto alla caviglia*.

A ogni parola che la casa pronuncia nel sogno, il corpo genera un'immagine nitida, mobile e vivida.

*Su ogni gamba, fai un lungo taglio che dall'incisione va al gluteo: sarà utile, alla fine del processo.* Non lo farò: strilla il corpo nel sogno imprimendo al bisturi una pressione costante verticale e rapida giù dietro alla coscia, mentre con la sinistra distende, palmo a palmo, la pelle vizza.

Finché non nomina e invera il sangue zampillante dalle incisioni, finché non nomina e invera gli urli, gli scongiuri, le maledizioni della vecchia, la casa è benevola col corpo. Ma – *tira la pelle verso il basso con entrambe le mani finché non raggiungi le braccia* – ogni sillaba viene detta in sogno al corpo, sempre, fino all'ultima.

Quando è in pace, il corpo mangia un frutto, semi, legumi, o una radice bollita di cui poi beve l'acqua. Carni, uova, formaggi: mai.

Quando ha desiderio, il corpo telefona, e la donna con le unghie smangiate arriva alla soglia della casa. Non bussa. Il corpo, silenzioso, accostato – appoggiato, quasi – al portone blindato, per un po' non si muove; poi apre, lascia entrare la donna, richiude. Nella cucina, dove il corpo l'accompagna, la donna si siede sul pavimento, la schiena contro l'unica parete senza ingombri, fatta eccezione per la finestra, più in alto. Si scopre i seni gonfi, divarica le gambe. Il corpo



s'accoccola nello spazio che le gambe, aprendosi, hanno lasciato vuoto. Porta un seno alla bocca e lo succhia. Guarda: la peluria sul mento e sotto il naso, le narici, i pori della pelle, i denti che s'intuiscono tra le labbra della donna. Il primo getto tiepido colpisce il palato, la lingua o il fondo della gola del corpo. Il latte ha sapore di panna, scalogno, spezzatino in umido, besciamella, brodo di pollo, polenta. Il corpo chiude gli occhi, al rigurgito che sale dopo ogni deglutizione. Forza, manda giù: così dice una voce nella memoria del corpo, che obbedisce. Finché si stacca, si alza, paga la donna; aspetta in piedi che si ricomponga. Senza lasciare la cucina, la guarda: dirigersi al portone, impugnare la maniglia, uscire dalla casa. Quando la donna è fuori della casa, il corpo raggiunge il lavandino, infila indice e medio nelle profondità della gola e vomita.

Quando non lavora, il corpo si cura della casa: spazza, spolvera, insapona e sciacqua le superfici della cucina e i sanitari, martella chiodi nei muri e a quei chiodi appende un quadro, uno specchio, un mascherone di legno (un ventaglio, una collana, una parrucca; una pantofolina col tacco, un perizoma, un triceratopo di plastica dura), che solo un momento prima giacevano da qualche parte, nascosti, negli anfratti della casa.

Il corpo si allontana dalla casa per due ragioni soltanto. A ogni allontanamento, il corpo occupa sempre più spazio, affonda sempre più nel fango delle strade. Si copre con pantaloni da ginnastica che gli dividono la carne addominale in due parti diseguali e protuberanti, e con felpe ampie oppure con maglie lunghe fino alle cosce e giacche di tessuto rigido che accostino il meno possibile. Accanto a una vetrina, a un finestrino, a uno specchio tenuto da due traslocatori: il corpo s'impegna a non guardare la propria immagine riflessa.

Rientrando nella casa, il corpo controlla che il tasto del citofono, se pigiato, non emetta suono e che la scritta **NON BUSSARE PER NESSUN MOTIVO**, a pennarello su carta da stampante, sia leggibile e attaccata bene sulla lamiera del portone.

Nel negozio gestito da cinesi che vende abiti di tutte le taglie, fino alla 5XL, il corpo trova i pezzi che gli servono: un pantalone che stringa meno in vita, una felpa più larga, più lunga, a tinta unita, una giacca comoda di tessuto rigido. In faccia a una donna, a un uomo, a uno stormo di ragazzini grifagni, il corpo s'impegna a non guardare la propria immagine riflessa.

Nel discount in fondo alla via, il corpo compra radici, semi, legumi, frutti, verdure. Se ha fame, e nessuna pace, compra intingoli, fritti, pizze, e perfino salsicce, taleggio e sformati di pasta precotti: li porta nella casa, li nasconde e non pensa ad altro finché, uno, due, tre alla volta non tira fuori ogni cibo, e lo ingoia, senza riuscire a fermarsi, sempre, fino all'ultimo boccone. Allora: vomita.

Dice la casa, nel sogno del corpo: busserà alla porta un angelo, *gli aprirai*. Egli sarà il re della casa: *ti sottometterai a lui*.

Il corpo siede al tavolo di cucina e pigia i tasti del portatile aziendale, quando sente bussare al portone. Il suono perdura ritmico e chiuso in sé stesso, con piccole pause. Idiota, dice nelle

pause una voce ridicola. Idiota, idiota, idiota; e nuovi colpi, e fischi. Aperto il portone, il corpo guarda: il pappagallo e il cane.

Prima d'involarsi, pieno di sdegno il pappagallo dice al corpo, con la voce ridicola ch'è sua: questi è l'angelo; tu, miserabile, obbediscigli.

Le iridi del cane sono viola, le sclere gialle. È un cane troppo alto, e conosce tutto della casa. Dice al corpo, con la medesima voce della casa: toglimi il soprabito, slacciami i calzari e preparami da bere.

Licenziati.

Bistecche, bistecche: subito!

Portami una bottiglia, che devo pisciare e non mi alzerò.

Masturbami.

Portami la mia paperella.

Striscia.

Dammi l'acqua.

Piangi.

Fammi bere.

Grattami la schiena.

Gattona.

Portami a letto.

...

Il corpo, dacché l'angelo-cane è nella casa, non ha curato nient'altro che la casa e l'angelo-cane. Lo ha spogliato, vestito, sfamato, accudito; ha pulito l'urina e le feci dal pavimento, dalle pareti, dagli imbottiti e dai tessuti della casa, e sulla parete lunga della sala, liberata allo scopo, ha dipinto un ritratto dell'angelo-cane. Oggi gli ha lavato le orecchie, lo ha massaggiato, gli ha servito il pranzo, ha versato venti gocce e poi quaranta e poi altre venti di sonnifero nell'acqua dell'angelo-cane. Ora, l'angelo-cane dorme e il corpo gli taglia la gola. Ora, il corpo trascina l'angelo-cane in cucina, faticosamente lo appende con le corde a due occhielli avvitate al soffitto. Ne incide la pelle senza sforzo, spellandolo completamente. Lo eviscera, separa i visceri buoni da quelli cattivi e tiene quelli buoni a mollo in acqua e limone; lo seziona, lo porziona, infila ogni porzione in un sacchetto Cuki, che congela. Taglia i visceri buoni in pezzi regolari, li cucina con molta cipolla, alloro e passata di pomodoro; li mangia con soddisfazione. Finito di mangiare, va alla finestra: si guarda i piedi, divarica le gambe. Poggia le mani al davanzale e guarda lo spazio che le sue gambe, aprendosi, hanno lasciato vuoto; strofina contro quelle piastrelle la suola di una scarpa, poi dell'altra. Richiude le gambe; guarda l'aiuola: il limone sotto a cui già si decompongono la pelliccia e la pelle dell'angelo-cane, i suoi visceri cattivi, la sua testa. Si dice: consumerò tutta la carne dell'angelo-cane e tutti i limoni che nasceranno dai succhi sversati dai suoi resti: sarò io, allora, la regina della casa, la mia stessa regina.

# Luca Togni

## La vecchia casa

Non eravamo da molto nella nuova casa. Il giardino era grande, col vialetto d'ingresso ricoperto dalla vite, alla base della quale largheggiavano i fiori. Il rettangolo d'erba centrale e gli scampoli d'orto, coi sentieri tracciati da muretti, suggerivano avventure alla ricerca dei vermi più strani. Avevamo sgabuzzini per le bici dai chiavistelli scorbutici e un lavatoio con tanto di tettoia: il vascone l'estate mi tentava, mi ci sarei immerso a rinfrescarmi, ma alla fine ci finiva il cocomero: quando lo buttavamo in quell'acqua profonda, si smuovevano le onde.

Cigolava l'altalena e il ferro si fletteva ai nostri giochi, mentre il tavolino in pietra vibrava. Lì a pochi metri, il tavolo con le sedie di cemento piccine che non aveva altro da fare, solo essere grigio sull'erba verde.

Era vecchia la nuova casa, con una parete di muffa che i miei tenevano a bada, in attesa d'avere il denaro per ricostruire tutto.

La bislunga, vecchia casa aveva gli ambienti coi passaggi obbligati: per andare in sala dovevi passare dall'ingresso fronte scale alla cucina, e da lì alla sala che, se volevi, aveva l'accesso al bagno, una sagoma fuori dal parallelepipedo dell'edificio, appiccicata in un angolo, col boiler sopra la vasca che incombeva sulle tue abluzioni. Lo tenevo d'occhio, non sapevo se aver più paura della fiamma o che mi cadesse addosso.

Per andare in camera, i miei dovevano passare da camera nostra, o uscire sul balconcino stretto e lungo, dalla portafinestra, in cima alle scale.

Il vetro corrugato della porta della cucina, che separava dall'ingresso, dava impressione di solidità, ma mio padre era forte e selvatico. Mia madre, invece, debole e a modo, d'un sottomesso borbottante che non piaceva al grande capo. Le sarebbe piaciuto che lui diventasse più riguardoso, semplicemente per una questione di rispetto, come il non entrare in casa dopo aver lavorato nell'orto senza essersi dato una guardata ai vestiti, o il non pretendere d'esser serviti; o il non giudicare comportamenti del tutto normali come segni di corruzione morale. Non poteva

avere contrattempi mia madre, o attardarsi in chiacchiere, se ciò comprometteva la cena agli orari comandati. Ma pure se non lo faceva, una donna di casa doveva stare in casa. Ci pensava lui a far due mestieri, lei facesse nel suo ambiente.

Quel giorno non so se mio padre dormì male la mattina, dopo il turno di notte. Magari quella notte era stato un Dio sul lavoro, che ogni tanto glielo scrivevano sul giornale, a mo' di ringraziamento, quanto era sensibile e professionale, in ospedale. Magari aveva pure aiutato un novello a non farsi mettere sotto dai medici, lo ringraziavano sempre per essere uno che li proteggeva e li aiutava a crescere. Forse aveva visto la morte prendersi un paziente, proprio quello che aveva segnalato al medico come da tenere d'occhio.

Quel giorno non so che diavolo successe, mio padre fino ad allora con mia madre al massimo s'era incazzato di polmoni, che già non era affatto uno spettacolo carino. Quel giorno no, quel giorno gli partì uno spintone e mia madre finì contro il vetro. E io quella notte sognai che il vetro si rompeva con dentro mia madre, che mia madre finiva fuori dalla cucina, ai piedi delle scale, e un rumore fortissimo. Per fortuna finì lì, contro la porta che tenne, d'un bianco laccato che col tempo s'era fatto giallino, i bordi interni con lo stucco dipinto, e il vetro d'uno spessore provvidenziale. Sangue non ne sognai perché non lo potevo pensare, che solo a pensarlo non ci potevo credere, che quella spinta era scappata, e soprattutto non era mia madre a dover pagare.

Era corrugato, il vetro della cucina della vecchia casa, e io rimasi fermo sul divano, protetto dal tavolo a penisola col piano color marmo, che si frapponeva alla scena, perché fu tutto veloce, fu solo un attimo, nella vecchia casa.

Mia madre se ne salì in camera e lui uscì. Io guardai le grate della finestra in disegni ricurvi, che paravano i ladri, ma che a mia madre sembrava la tenessero in galera, con la sezione centrale fatta di un piccolo rettangolo per manovrare gli ingranaggi delle persiane, tutto attorno sfoghi artistici di fabbro con forme in libertà, ma non ci si poteva scappare.

Da quel giorno lei cominciò a essere assente. Di un'assenza misurata e inconsapevole, di quelle che ti portano via.

Prima la voce, poi l'udito. Da ultimo la sensibilità nelle mani, quasi che si ritraesse dal mondo, che il mondo era un dolore da cui fuggire con brevi passeggiate, perlopiù al cimitero, a salutare quelli che c'erano prima, e si figurava la potessero capire, come se la morte fosse una chiave di decodifica, oppure potesse esserla l'amore. Ma è ancora amore quand'è così? O è la presa in consegna di un incarico?

Quando si sposò mio padre, era il '69, iniziava la sua missione di onorare il coniuge, e stare nella grazia di Dio, quello sparso in mille lettere, vangeli e testamenti, e per l'eternità, quella che le cognate più giovani avrebbero mandato presto a quel paese. Ma lei no. Lei l'avrebbe



trasformata in depressione, o meglio, esaurimento nervoso. Dice che è rabbia non sfogata, la depressione. Per me è questo, e altro, è la frustrazione di non sapersi difendere.

Sarebbe bastata un'altra gravidanza a far passare tutto, dissero i medici a mio padre. I cambiamenti ormonali, un modo di cambiare senza cambiare, e il figlio che già c'era, beh, per lui ci sarebbe stata anche un po' di provvidenza. Una madre stanca ama, ama comunque, o forse si consola, ti cede una quota di dolore.

Mia sorella nacque come un farmaco, una sperimentazione, se si vuole essere cinici, ma sono sicuro che all'epoca mio padre era quasi gentile, a parte voler fuggire nella sua casa natia appena si poteva, solo quello, fare anche la sua vita in campagna, caccia e lavori agricoli, la vista non a sbalzo da un balcone.

In un terremoto che sentimmo da piccoli, con mia sorella, forse c'era già un po' di quel vetro che anni dopo avrebbe tremato, perché certi spaventati non è vero che non sono annunciati.

Chissà come andarono esattamente le cose, lei già aveva le debolezze strutturali, pensieri su pensieri di cosa gli altri avrebbero pensato, un modo di rapportarsi al mondo in cui l'avevano intelaiata i suoi genitori; oppure c'era nata e, a quell'epoca, il massimo degli atti terapeutici era farsi «segnare i vermi».

Ma le debolezze con gli anni passarono e divenne forte per reggere mio padre, e tornare a crepare d'un altro male, e incominciare a ritirarsi, di un piccolo morire.

Rimane su tuttora, pure se non c'è più, il corrugato vetro d'ogni loro casa. Un po' lo tiene su mia madre, a pazienza, un po' s'è indurito con gli anni, perché mio padre non ha mai più usato le mani, ma spinge sempre. Lo stucco con gli anni s'è crepato e il vetro fa sempre più rumore. Mia madre è sempre un po' più morta e lui, secondo me, ne ha una grande paura.

È tutto stato. Ed è tuttora, tra tre figli diventati grandi, cinque nipoti, la separazione del maggiore, la nuova vecchia casa abbattuta e ricostruita, la vita che, se pure cadesse un vetro, non si ferma mai. Sta a te fermarla, fare il punto, divincolarti dai modelli che ti si sono così stampati addosso da sentirti carta velina col disegno già tracciato. E forse arriva pure il vento, e ti si sbatte contro una figlia che non ha colpe, e le tocca sorbirsi i muscoli lunghi e l'aggressione.

Non è da molto che hai cambiato casa e in casa tua c'è solo una ragazzina da abbracciare.

Sei di nuovo nel tuo vecchio appartamento, l'ultimo tuo luogo prima che con la tua ex la si fece finita.

Ha la sagoma della scala a chiocciola in zona giorno ma non ti è mai piaciuta. I giardini avanti e dietro che non te ne fai nulla, perché a quello dietro ci arrivi solo dalle camere, o dalla finestra

del bagno. La taverna gigante ha perso l'anima perché è in doccia, in lavanderia, a togliersi i peccati; a vedere se il plexiglas vibra se ci si sbatte contro, se il calcare è come quel cacchio di tuo padre, che se vuoi va via, ma è solo per un attimo.

## Leonardo G. Luccone

«Se vince Trump tanti americani lasceranno il paese. E forse anche io.»

«la Repubblica», 2 settembre 2024

Intervista all'autore di *Il capitale umano*, Stephen Amidon, sul suo nuovo romanzo, sulle prossime elezioni e sul sogno americano

Dopo *Il capitale umano*, uscito in Italia nel 2008 e il fortunato film di Virzì del 2009, Stephen Amidon ha in fondo continuato a scrivere dello stesso nucleo: un'umanità sul bordo del collasso. Dello smottamento gli interessa l'aspetto locale, di piccolo cabotaggio, vuole entrare nella mente delle persone. Costruisce le storie disponendo i punti di vista. La matassa è nelle mani del lettore. Il fatto che in questi giorni passi per Roma è un'occasione per parlare con lui di America, col suo sguardo da scoiattolo e la sua matrice complessa di americano con origini greche, dodici anni vissuti a Londra e un legame continuativo con il nostro paese. Ci incontriamo davanti a una nota pasticceria siciliana vicino alla stazione Termini ma per qualche motivo il locale sembra in dismissione – figure evanescenti fanno avanti e indietro nell'ombra. Ripieghiamo per un bar in una traversa lì dietro: è così anonimo che un po' mi dispiace che, stesi dal caldo insopportabile, dobbiamo accontentarci di un macchiato qualsiasi e acqua tiepida.

*I figli del silenzio*, il suo ultimo romanzo (Mondadori, traduzione di Federica Aceto), contiene molte delle risposte alle domande che voglio fargli. Il titolo inglese – *Locust Lane* –, così biblicamente instabile, indica una stradina della immaginaria Emerson, un sobborgo di Boston, nel fitto di case schermate da alberi e siepi, prati curati con il righello e sparute

persone con cani freschi di toletta al guinzaglio, ostinatamente della lunghezza prescritta. Se non fosse per il nome del posto, per la catena di riferimenti che riportano al *Mayflower* («i miei antenati erano mezzi servitori, mezzi pellegrini» mi dirà poi) potremmo definire questo romanzo come un thriller psicologico, un thriller sociale, oppure un pageturner, un libro del quale vuoi sapere come va a finire. In una recensione sul «New York Journal of Books», Jim Motavalli opera un condivisibile distinguo tra i crime e i literary thriller (con il nostro collocato nella seconda categoria) e precisa: «I thriller letterari sono più complessi, e presentano un finale non addomesticato». Amidon non addomestica affatto, usa il genere per capire dove stiamo andando, e il vento non soffia dolcemente. «Lasciare il finale aperto – cosa che ha ricevuto critiche – è il mio modo per dire la verità».

Emerson è una cittadina del New England, potrebbe averla inventata Cheever. È un avamposto del puritanesimo dove si vota prevalentemente democratico, ma dietro l'idillio altoborghese c'è un «geli-do universo androide».

È stata uccisa una ragazza di vent'anni e i naturali indiziati sono tre diciassettenni che hanno passato con lei la nottata in cui è morta. Sono figli del silenzio perché non palesano le loro emozioni, sembrano

degli sconosciuti agli occhi delle famiglie. Si vive nella gelatina delle bugie che costruiscono verità di comodo, con i genitori (uno in particolare, Oliver, il padre di Jack, il classico ragazzetto che esibisce l'audacia strafottente degli arricchiti) a difendere i figli per partito preso; poi i sospetti vanno su Christopher, figlio unico di Michel e orfano di madre, loro libanesi cattolici, di talento e integrati, fino a quando la non perfetta americanità diventa la base d'accusa. Infatti Christopher andrà in galera e sarà perfino pronto a addossarsi la colpa.

*Quanto tempo ci vuole per i figli di un immigrato regolare per diventare veramente americani?*

Ai miei tempi bastavano tre generazioni. La conoscenza della lingua era una delle discriminanti. Adesso la lingua si impara più in fretta e magari basterebbero due generazioni, ma i problemi di fondo rimangono gli stessi.

*Intende il razzismo?*

Sì, c'è un razzismo orribile in America. Basta vedere quello che sta succedendo con queste elezioni.

*Per chi voterebbero i personaggi del suo romanzo?*

Se li si guarda da fuori si ha l'impressione che Oliver e Jack siano dei democratici, alla Kennedy, soprattutto per l'immagine che vogliono dare di sé. Jack potrebbe essere attratto da uno di questi guru della tecnologia – alla Elon Musk, per capirci. Anche Michel voterebbe per i democratici. Danielle, la madre della vittima, una donna sola, femminista e quasi completamente tatuata, potrebbe essere stata affascinata dal primo Trump ma, una volta

«Le donne come Kamala hanno molti modi per fare arrivare i loro messaggi. Trump è solo una presenza oscena e disgustosa.»

capito, avrebbe votato per le donne più a sinistra tra i democratici.

*Kamala Harris? O la percepirebbe troppo parte del sistema?*

No, penso che ne verrebbe conquistata, specie ora che è più libera di dire quello che pensa.

*Lei chi spera vinca le elezioni?*

Spero che vinca Kamala Harris per un bel po' di motivi. Se non vince, un sacco di americani se ne andranno dal paese.

*Compreso lei?*

Può darsi.

*Qual è la sua impressione su tutto questo parlare delle risate della Harris?*

Penso che le risate siano solo una reazione nervosa. È una donna intelligente e piena di umanità; è una politica di valore. Sarebbe una grande presidente. Tutta questa polemica è solo robbaccia insignificante. È il risultato degli anni di Trump e del trumpismo. Le donne come Kamala hanno molti modi per fare arrivare i loro messaggi. Trump è solo una presenza oscena e disgustosa. Va bene, abbiamo una candidata che dicono rida un po' troppo, dall'altra parte cosa c'è? Un maschio alfa che stupra le donne, un criminale.

*Mi chiedo cos'altro debba fare per finire in prigione?*

Sa qual è il discorso? I democratici sono tutte persone a modo, fin troppo gentili, ma con un sistema così corrotto non puoi aspettarti che la giustizia faccia il suo corso. Dovremmo concentrarci tutti sulle cose importanti e smettere di seguire i thread di Instagram.

*Perché i conservatori ora si sono schiacciati su Trump?*

La verità è che il conservatorismo americano è sempre stato associato al privilegio e a un certo grado di razzismo, fin dai tempi di Nixon. Ho sempre vissuto



nei sobborghi e lì il mito del buon conservatore prospera: benessere, famiglia e chiesa... Ma già allora era piuttosto evidente che ci fosse un lato oscuro, quindi non sono così sorpreso dall'evoluzione che il conservatorismo ha preso ora, soprattutto per colpa della crisi finanziaria e per il fatto che l'America sta diventando sempre meno bianca.

*Quali sono i segni del puritanesimo nelle nuove generazioni?*

C'è un sacco di sesso, alcol e droga, ma alla fine della fiera vogliono tutti andare in un buon college; molti vorrebbero trovare un lavoro in ambito tech o a Wall Street. Poi ci sono le grandi aspettative dei genitori.

*Però ci si sforza di raccontare un'altra storia. Nel suo romanzo si vede bene, specialmente grazie al ruolo di Twitter e Facebook.*

I social sono gli interpreti perfetti della continua riscrittura della verità. Trump ha legalizzato la post-verità, la riscrittura della storia a proprio piacimento. Diciamo le cose come stanno: a nessuno interessa la verità, se non un uso del tutto personale di essa.

*E del sogno americano cosa resta? A un certo punto scrive: «Per la prima volta in vita sua, Alice era felice come uno si immagina che siano felici le persone felici». È possibile questo tipo di felicità?*

A livello individuale, o di nucleo familiare. Ma è difficile accorgersene.





Giovanni Padua

## *La prima voltità di Calasso*

«Il Tascabile», 5 settembre 2024

Note su *L'impuro folle*, l'esordio dello scrittore e editore Adelphi Roberto Calasso, alla luce del suo ultimo *Opera senza nome*

Nel racconto di Jean-Jacques Langendorf *La contessa Graziani o i trionfi del prossenetismo* (1993), Maximilian d'Alès, un colto parigino, viaggia nell'Italia ottocentesca seguendo la legge del libertinaggio. A Milano, in un bordello gestito da Madame Bisini, incontra l'abate della Chiesa di San Satiro, un frate con una «criniera da musicista folle» che, devoto «anima e corpo» alle giovani donne povere, le avvia alla prostituzione. In una lurida osteria, mentre si versa del vino, l'abate esclama: «Presto vedrete esposti nelle librerie i miei *Prolegomeni alla teologia dello stupro*. Allora tutto il mondo saprà cosa deve all'abate Calasso...».

Quel «presto» è giunto infine nel 2020, con la pubblicazione di *La tavoletta dei destini*, ultimo capitolo dell'*Opera senza nome*, una serie di undici volumi iniziata nel 1983 con *La rovina di Kasch* e il cui autore è Roberto Calasso, non l'abate scapestrato ma l'editore-scrittore, il demiurgo della casa editrice Adelphi a cui Langendorf ha indirizzato il *clin d'œil* nella sua agiografia pornografica.

Nel discorso che precede l'annuncio dei *Prolegomeni*, di fronte all'incredulità di d'Alès rispetto alla filantropia licenziosa e militante del religioso, l'abate Calasso squaderna il nocciolo della sua filosofia, pendolo che oscilla tra De Sade e i *Grundrisse* di Marx: «Se l'uomo perlopiù fa professione di disprezzare la venalità in amore, è perché essa è una

sorta di specchio che le puttane gli porgono e che gli rimanda il riflesso brutale di quel che lui quotidianamente pratica, uno specchio che non maschera niente e gli rivela i tratti deformi della sua ipocrisia. «Insomma, amico mio, la prostituzione è dappertutto.» Lo dimostra l'avvocato che difende il colpevole, il prete ateo che celebra l'onnipotenza di Dio così come il poliziotto corrotto che incarcera l'innocente. La prostituzione «è l'anima stessa del nostro secolo», «è un'essenza volatile che ha conquistato gli spiriti e le anime». Nelle parole dell'abate leggiamo – capovolta – la critica di Calasso alla società industriale – l'età della prostituzione universale – come appunto già Marx l'aveva descritta nelle note dei suoi *Manoscritti economico-filosofici*: «La prostituzione è soltanto un'espressione particolare della prostituzione generale dell'operaio, e siccome la prostituzione è un rapporto di tale natura che vi rientra non solo chi è prostituito ma anche chi prostituisce la cui abiezione è ancor più grande – anche il capitalista, ecc., rientra in questa categoria».

Amico intimo di Calasso, che abitava davvero a Milano in una via adiacente alla parrocchia di San Satiro, e frequentatore del salotto adelphiano, Langendorf merita riconoscenza per aver trascritto su carta il titolo segreto dell'*Opera calassiana*, *Prolegomeni alla teologia dello stupro*, perché altrimenti

ci si sarebbe dovuti contentare dell'anonasticità a cui il suo autore, scomparso nel 2021, ha infine relegato il proprio lascito. *Opera senza nome* (2024) è infatti il titolo del testamento letterario con cui il Calasso reale ha infine dato un nome alla sua fatica letteraria. *Senza nome*. La ritrosia in questione non è ovviamente frutto di pudore ma è ancora una volta il segno della cifra stilistica dell'editore-scrittore devoto a una scrittura che più che mostrare ama celare. Se ipotizziamo che il gioco letterario di Langendorf contenga una briciola di verità basata su conversazioni reali con l'autore dell'opera senza nome, bisogna allora accostarsi come a una teologia dello stupro contenuta in una più ampia teoria del sacrificio. Due – che è il numero guida della produzione calassiana e dell'intero catalogo Adelphi – sono i libri più importanti dell'*Opera*: *La rovina di Kasch* – che contiene al suo centro la teoria sacrificale – e *Le nozze di Cadmo e Armonia*, nel cui nucleo centrale si esplica la Teologia dello stupro. Si tratta nei fatti di un unico libro che accosta e intreccia i due corpus mitologici che hanno guidato Calasso nella sua idea di letteratura: i Veda e il mito greco.

I *S* risuonano già interamente nelle pagine della *Rovina* e delle *Nozze* ma è in un libro del 1974, nove anni prima dell'inizio dell'*Opera senza nome*, che Calasso aveva definito una volta per tutte il senso generale del suo discorso e delle sue scelte come editore di Adelphi. Si tratta dell'unico romanzo propriamente detto scritto da Calasso, il suo esordio letterario con la casa editrice milanese: *L'impuro folle*. Se l'*Opera senza nome* è il frammento analogico che miniaturizza nella sua vastità il catalogo Adelphi, *L'impuro folle* è il diorama dell'*Opera senza nome* e, per transitività, anche dell'Adelphi di Calasso.

«Venne fuori di sorpresa,» disse Calasso a Alain Elkann riferendosi al romanzo «lo scrissi in due mesi con una sorta di febbre, mentre stavo lavorando a una introduzione alle *Memorie di un malato di nervi* di Schreber». Il 1974 è infatti anche l'anno di nascita della collana I casi di Adelphi, inaugurata proprio dall'autobiografia di Schreber, giudice ed ex

«Ho sempre pensato che la forma doveva essere l'essenziale.»

presidente della Corte di Dresda, che le scrisse nel contesto del processo che doveva stabilire la sua interdizione mentale e che infine vinse. «Successe che Schreber improvvisamente diventò personaggio di romanzo. Come se le sue allucinazioni proseguissero in altra forma».

Nel decennio intercorso tra il 1893 e il 1903, Daniel Paul Schreber si trovò immerso in un'odissea dell'anima e *L'impuro folle* ne immagina lo sviluppo metastorico a partire da alcuni fatti occorsi tra il Diciassettesimo secolo, quando allo studio dell'anima subentrò quello dei nervi, e i nostri giorni. Gli enunciati fondamentali della Teologia dello stupro e della Teoria sacrificale si dipanano nella narrazione di un obliquo narratore celeste – lo stesso Calasso –, inframezzati al delirio del giudice Schreber, autore di quelle *Memorie* che portarono alla prima teoria della paranoia e che produssero il primo grande scisma nella comunità psicoanalitica, la frattura tra Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Nelle pagine del libro sono criptati tutti gli undici titoli dell'*Opera*, che a loro volta non fanno altro che ricapitolare e approfondire la storia già narrata di Schreber e dei torbidi rapporti tra il divino e l'umanità.

*L'impuro folle* obbedisce all'idea di «simultaneità temporale» che intelaia gli undici libri della successiva *Opera*. Calasso parla più precisamente di una «visione anamorfica del tempo»: «Ho sempre pensato che la forma doveva essere l'essenziale», come apprendiamo da Calasso in un'intervista in occasione della traduzione francese della *Rovina*, l'anamorfoso temporale approssima così la forma della Storia, come successione di eventi, al suo contenuto.

Nella storicità simultanea le figure «immerse nel tempo si deformano e si trasformano nel corso dei secoli». Persone, «ma anche parole o concetti o episodi», diventano elementi di un unico arazzo, «che si

parli di un rituale vedico o della Prima guerra mondiale, tutto appare in luoghi diversi su una superficie che si deve guardare tutta nello stesso tempo», e ciò per obbedire a un rifiuto totale della visione lineare del passato, «visione cara a tutte le ortodossie».

Da qui discende un modo peculiare in cui procede la narrazione calassiana, «tutto quello che vi compare sta insieme», un modo che egli ha sperimentato per la prima volta proprio nell'*Impuro folle*, dove Daniel Paul Schreber appare in dialogo con Sigmund Freud e Tiresia, Apollo insieme allo scrittore Jean Paul e al filosofo Hegel e il Padre di Schreber in compagnia di antiche divinità persiane, accompagnate da una folta schiera di numi gnostici che si nascondono tra le involuzioni del cervello umano.

Prima di entrare nel cuore esoterico del romanzo di Calasso, consideriamo brevemente le *Memorie* di Schreber. Nel 1893, a Lipsia, Daniel Paul Schreber, un uomo di mezza età, sposato e senza figli, soffre di insonnia aggravata dalla notizia che potrebbe diventare presidente della corte di Dresda. Una mattina, disteso sul divano, fantastica su come «dovesse essere davvero bello essere una donna che soggiace alla copula». Questo pensiero, alieno alla sua educazione protestante, provoca una frattura nella sua psiche già tormentata dall'insonnia e da incubi che preannunciano il ritorno della sua ipocondria, per cui era stato curato dallo psichiatra Paul Emil Flechsig. Da quel momento, Schreber percepisce la propria mente e l'universo come vittime di un complotto cosmico concepito da emissari misteriosi, la cui identità scoprirà durante la sua detenzione in tre istituti psichiatrici, ultimo dei quali il castello di Sonnenstein. Schreber si convince di essere una cavia, soggetta a un esperimento che mira a trasformarlo in donna attraverso l'inoculazione nel suo corpo di nervi femminili; il primo sospettato è proprio il dottor Flechsig, noto per sperimentare la castrazione come cura per la psicosi. Questa convinzione emerge dal dialogo incessante di Schreber con le voci che lo tormentano. Ateo da sempre, il giudice in prima battuta si abbandona alla fede in Dio per sfuggire ai

disegni esecrabili del suo medico. Tuttavia, durante la seconda epoca sacra del suo delirio, abbandona l'idea di essere sostenuto da Dio nella sua battaglia contro Flechsig. Scopre invece che è Dio stesso la causa delle sue sofferenze: un fascio infinito di nervi che, ignorando il mondo e il vivente, si connette sessualmente con alcuni uomini «dai nervi sensibili». È Dio ad aver suscitato in lui quel pensiero nel dormiveglia, con l'intento di trasformarlo e «fotterlo come una donna».

Ma c'è di più. Sebbene le grandi religioni lo abbiano sempre descritto come un'unità indissolubile, Dio in persona è in realtà una dualità, «colui che è» è scisso: «Si distingueva un dio inferiore (Ahriman) e un dio superiore (Ormuzd)», il primo malvagio – almeno in apparenza –, il secondo buono. Come comunicano a Schreber le sue voci, «la mirabile struttura» dell'Ordine del mondo prevede che Ahriman e Ormuzd abbiano a che fare solo con cadaveri, essi sono preposti a setacciare con i loro raggi la materia morta per estrarne i nervi, purificarli, e infine annetterli ai «vestiboli del cielo», una massa morbida che si trova nella zona anteriore del divino e in cui le anime dei morti così riassorbite accedono alla beatitudine eterna.

La particolare costituzione nervosa di Schreber ha fatto sì che i nervi divini di Ormuzd si incagliassero nel suo corpo in un travolgente effluvio di voluttuosità che rischia di assorbire il divino distogliendo così la sua attenzione dall'attività di riassorbimento delle anime. Affinché l'Ordine del mondo venga ripristinato è dunque necessario che Schreber diventi una donna per poter partorire una nuova umanità. «Sarà l'avvenire a decidere se la mia teoria contiene più delirio di quanto io non vorrei, o se il delirio di Schreber contiene più verità di quanto altri oggi non siano disposti a credere.» Vergando questa frase in chiusura di *Il caso Schreber*, il suo studio sulla *dementia praecox*, Sigmund Freud si lascia sfuggire una confessione: esiste la possibilità che lo strizzacervelli sia più matto dei matti che dovrebbe curare. La diagnosi di Freud è che il delirio di Schreber, la sua paranoia, sia motivato da una latente omosessualità

nei confronti del Padre, desiderio erotico che Schreber avrebbe proiettato sulla figura del suo psichiatra, doppio della figura paterna.

L'incontro testuale con il più «visionario di spiriti» offrì a Freud l'occasione di specchiarsi e conoscersi attraverso il suo opposto. Calasso costruisce il suo romanzo partendo dalla chiusura del testo freudiano, per raccontare le peripezie ultraterrene del giudice tedesco, l'«impuro folle», la cui follia se presa seriamente e intesa come una forma alternativa di conoscenza ci mostra la contiguità della psicoanalisi con i riti sacrificali antichi e del Moderno con la più lontana preistoria, quella in cui Homo e l'animale si separarono nel solco della colpa originaria: l'assassinio cruento per fame.

Per Rimbaud il poeta è il grande malato e il veggente. Per alcuni Schreber fu un poeta – per altri il frutto legittimo di un razionalismo empirico sfrenato – ma Freud? Freud era solo un grande malato, solo un medico. Il medico e il paziente, il guaritore e il malato, una doppiezza che ha una storia antica, iniziata perlomeno con l'ingresso di Parsifal, «il puro folle» a cui il titolo calassiano rimanda, il cavaliere di Artù, alla corte del Re pescatore, Amfortas, l'ultimo custode del sacro Graal e della lancia di Longino.

Fino all'epoca di Richard Wagner «folle» significava ingenuo, incosciente, selvatico e, anticipando il mito del buon selvaggio, Parsifal è più di ogni altro l'archetipo della virilità cristiana che contrappone fede e ragione. È l'ignoranza a rendere Parsifal idoneo ad accogliere la visione del Graal, la sua povertà spirituale è il nulla intravisto da Meister Eckhart e la mistica occidentale, l'assenza di credenze che predispongono ad accogliere in sé la presenza di Cristo.

Parsifal prima di entrare alla corte di Artù era un giovane inselvatichito tenuto prigioniero dalla madre in una torre isolata tra i boschi. La prigionia era l'unico modo che la donna aveva trovato per impedire al figlio di incorrere nello stesso destino del padre e del figlio maggiore, cavalieri uccisi sul campo di battaglia. La vicenda della purezza e della follia di Parsifal oscilla nella presenza assenza della figura

femminile. Parsifal è puro perché, ignorante delle cose del mondo, ha rifuggito naturalmente la sessualità e le sue tentazioni, a differenza di Amfortas, punito dal morbo sacro proprio perché ha ceduto alla seduzione del peccato originale. Il sesso è la lama che fende il mondo ed è nella sua bisessualità che Schreber come individuo storico è invece stato in grado di ricomporre la frattura rivelando «la malattia» della psicoanalisi freudiana che con i concetti di «invidia del pene» e «fobia della castrazione» ha reso la sua scienza inutile per la guarigione del malato.

In *Le nozze di Cadmo a Armonia* leggiamo: «La copula, *mixis*, è “mescolanza” col mondo», «quando il divino cerca di toccare il mondo» il suo segno distintivo «è lo stupro» e ora, nel tempo che ha cancellato il sacrificio, «nella figura del ratto si fissa il rapporto canonico del divino col mondo». Le divinità tornano nel loro luogo originario, la mente umana, essi incontrano l'uomo attraverso «l'invasione rapida e ossessiva, che recide il fiore della mente». In una parola la follia, la malattia mentale. «Si danno due regimi dei rapporti fra gli dèi e gli uomini: la convivialità e lo stupro», Schreber è lo scopritore moderno dell'intreccio tra sessualità e sacrificio, tra Eros e Thanatos, in anticipo sui tempi rispetto a Freud, che ne aveva dovuto riconoscere la competenza in ambito psichiatrico come confessò a Jung in una lettera.

Per Guénon, autore prediletto da Calasso, «il sacrificio riflette (e quindi inverte) il *solve et coagula* delle origini: ciò che nella creazione era stato diviso ora torna a riunirsi», sacrificare significa essenzialmente «unire ciò che è stato separato», rispetto all'uomo sacrificare vuol dire «riunire il suo “io” al “Sé”». È questo lo sfondo mitologico dell'esperienza vissuta da Schreber, «di qui la *coniunctio*, la ierogamia, che si intreccia agli atti del sacrificio: fondamento rituale dell'intrecciarsi di Eros e Thanatos». Il timore medievale per il sesso e il genere femminile, «la vulva come fogna diabolica», discendono dal «sentore di carneficina che è l'aura del sesso». Il sacrificio cruento rituale aveva la funzione tecnica di riportare alla coscienza degli uomini antichi la violenza originaria

che incessantemente condanna a mangiare ed essere mangiati.

Una volta che l'istituzionalizzazione sacrificale è stata abolita, la violenza non è cessata così come non ha cessato di essere eseguito il sacrificio, solo che ora, nell'età dell'inconsistenza, tutto il mondo è diventato un'immensa officina sacrificale. Schreber diventa folle a cavallo dell'osceno scoperchiarsi del secolo Ventesimo, alcuni frammenti del suo delirio presagiscono il massacro della Grande guerra e dell'Olocausto ma è nell'alba oscura della Romantik che il terreno del sacrificio totalitario senza rito iniziava già a fare capolino. «L'oscuro, l'impuro, l'incontrollato, il paesaggio, l'incongruo, il sonnambolico, il sentimentale, il presago, il passionale», ecco le coordinate della «nuova terra sacrificale, dove di nuovo si incontra l'ebbrezza delle cose doppie, ogni volta vivificanti e distruttive, come un tempo era stato soltanto attorno al palo del sacrificio». *La rovina di Kasch* è caustica: «Ma nessuno ora potrà assumere il ruolo di officiante, né di sacrificante: in mancanza di un rito, di un ordine, sussiste solo il ruolo della vittima, che vaga nella foresta, selvaggina di Rudra, in attesa delle sue frecce mortali».

Per Calasso il Moderno è ciò che accade tra il Congresso di Vienna e il 1945, prima si dipana la storia antica in cui il dispositivo sacrificale si scinde in officiante e sacrificato, dopo la Seconda guerra mondiale si entra nell'*Innominabile attuale*, tempo in cui i due soggetti del sacrificio si riuniscono nella figura della vittima, che ora può essere rappresentata da un'intera popolazione. Il nostro oggi regredisce nel più lontano passato.

*L'Opera senza nome* inizia il suo andamento narrativo proprio dal Moderno, e così aveva fatto *L'impuro folle*, sia *La rovina di Kasch* che il romanzo del '74 si muovono tra «gli ultimi anni dell'Ancien Régime e il sigillo della sua fine». Così, per raccontare il Moderno, «il cronista poteva essere Talleyrand», il protagonista di *La rovina di Kasch*, «marionettista semiclandestino», l'abate libertino che manovrò il Congresso di Vienna, «o anche il Presidente Schre-

ber, magistrato di Corte d'Appello rinchiuso in un manicomio germanico, Sonnenstein, Pietra del Sole, castello diviso in quattro ali, presso Pirna, in Sassonia». L'Ordine del mondo, che in quella mattina si infranse a causa dei sogni di inversione sessuale di Schreber, era lo stesso Ordine di cui Talleyrand vide la rovina. Ordine del mondo, rta per i Veda, è un concetto che appare a pagina due di *La rovina di Kasch*, connesso al Congresso di Vienna: «Ora [...] urgeva pur sempre risolvere una questione di famiglia che appunto al rta risaliva: legittimare come sua erede la legittimità».

Il Congresso, il palcoscenico su cui appare una nuova forma di potere spettacolare, con il pretesto di restaurare la monarchia divina, riporta indietro nel tempo la civiltà occidentale, svelando l'arbitrarietà di ogni regalità, figlia legittima della conquista e della rapina. A Vienna, Metternich e Talleyrand, presentandosi come custodi dell'ordine sociale hanno in realtà agito come massimi sovvertitori di quell'ordine che intendevano ripristinare. Talleyrand aveva compreso che il Moderno è il tempo anonimo in cui «non è richiesto un ordine: è richiesto solo il moltiplicarsi continuo sino alla saturazione del tutto». Secondo Schreber l'Ordine del mondo era andato in frantumi a causa degli esperimenti sui suoi nervi condotti dallo psichiatra presso cui era in cura – operazione che Schreber definiva «assassinio dell'anima». Si trattava di un peccato che andava contro le leggi della natura in quanto poneva i nervi di un individuo sotto il controllo di una volontà altra, mediante una connessione «nervosa» illecita. Si tratta della preconizzazione della sorveglianza totale. Il controllo diventa diabolico quando non c'è più alcun burattinaio e i fili della marionetta continuano nonostante ciò a muovere ciò che deve essere mosso. «In origine il potere era diffuso in un luogo, aura e miasma. Poi si raccolse in Melchisedech, sacerdote e re. Poi si divise fra un sacerdote e un re. Poi si raccolse in un re. Poi si divise fra un re e una legge. Poi si raccolse nella legge. Poi la legge si divise in molte regole. Poi le regole si diffusero in ogni luogo.»



Dall'unicità retta dell'Ordine del mondo alla dualità instabile del Moderno, dal Canone alla Convenzione. I due poli che reggono la nostra esistenza, analogia e sostituzione, polo analogico e polo digitale, riproduzione e processo produttivo. Se *L'impuro folle* ricapitola i temi dell'*Opera* dal punto di vista della vittima sacrificale – Schreber – *La rovina di Kasch* – il romanzo di Talleyrand e «di tutto il resto» – è la stessa storia ma dal punto di vista del burattinaio di anime. La rovina «è il vivaio di tutta l'*Opera*», come *L'impuro folle* lo è della cultura postatomica.

Talleyrand: colui che naviga attraverso le tempeste storiche mantenendo il controllo su sé stesso e sui suoi obiettivi. Schreber: la sottomissione a forze più grandi di sé, la follia come risposta gnostica alle pressioni del grande meccanismo sociale. Talleyrand e Schreber possono essere visti come due poli opposti nella relazione tra potere e follia.

Erede della rta, la legittimità come pura convenzionalità segna l'ingresso nel regno della quantità, dove l'Industria della produzione della potenza beneficia della Morte di Dio e dell'uccisione del Padre, facendo sì che la scena originaria del potere continui a ripetersi, i figli divorano il padre che li divorava, la macchina trascina, nei suoi freddi intestini chiamati «processo», la Natura e con essa l'umanità.

Nella figura di Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord Calasso ha visto sé stesso, ed è forse nella predilezione di questo sapiente camaleonte politico che bisogna trovare la motivazione della dedica di Langendorf allo scrittore-editore. Come Talleyrand Calasso è riuscito a mantenere la rotta minoritaria della sua linea editoriale, così come la proprietà di Adelphi in un mercato sempre più incline a considerare i libri della merce, le storie dei dispositivi funzionanti.

Ma anche in Schreber c'è un frammento di quella sessualità libertina con cui Langendorf ha voluto ritrarre il Calasso reale. La trasformazione in donna di Schreber è rispecchiata nella scelta di Adelphi di pubblicare autori «sinistri» in grado di fare cedere la mascolinità della cultura alta italiana. E ciò è stato

fatto all'interno di un contesto culturale come quello dell'Italia degli anni Settanta, dove l'editoria alta si comportava come un padre e un padrone alzando steccati per proteggere i lettori dalle influenze detentrici della cultura nera mitteleuropea e tedesca.

Sul finire di *Opera senza nome*, Calasso lascia trasparire la segreta speranza di essere riuscito con la propria «Opera» a raggiungere la «primavoltità», un neologismo coniato e trasmessogli da colui che lo iniziò alla letteratura quando era ancora ventenne: l'agente letterario triestino Roberto «Bobi» Bazlen.

La primavoltità è «la sobria constatazione che qualcosa non c'era prima», Bazlen la utilizzava per nominare «il legame fra qualcosa che era successo e chi gli dava un nome». Più era esiguo lo scarto temporale tra l'avvenimento e la nomina, maggiore era l'esplosività della forza d'urto che qualificava l'esperienza di quella novità assoluta. Se dobbiamo tributare questo traguardo a Calasso ciò deve essere fatto in virtù del suo strenuo tentativo di saldare il legame tra letteratura ed esperienza iniziatica, tra scrittura e ascesi gnostica. Nel primo caso si è trattato di portare la realtà presente del sacrificio alla coscienza dell'iniziato, il lettore; nel secondo di chiarire come non possa sussistere letteratura fuori dalla condanna senza se e senza ma di ogni presente, di ogni attualità che si ammanta delle vesti illusorie della tradizione per occultare il segreto della potenza: l'assassinio e l'uso indiscriminato degli esseri viventi.

Lo scrittore diventa così per Calasso «il rinunciante (*sannyasin*)» che «persegue la liberazione (*moksa*) dal mondo», ma egli deve assumere le fattezze dello gnostico, che «condanna gli elementi del mondo (*Stoicheia tou kosmou*)». Infine in esso deve scorrere l'antinomia del libertino che «usa spregiudicatamente il mondo» in maniera inversa rispetto all'anonima tecnica che lo «utilizza il mondo come suo materiale». L'anonima tecnica infatti «crede in sé stessa» mentre l'ortodossia dello gnostico libertino non è di questo mondo, tendendo alla primavoltità mostra un'altra via che conduce ad un'unità, non contaminata dal lezzo dei cadaveri.



# Gabriele Romagnoli

## *Tanto vale cercare la felicità*

«il venerdì», 6 settembre 2024

Intervista a Richard Ford che a ottanta anni torna col quarto libro della saga di Frank Bascombe. «La sua voce non mi esce più dalla testa.»

Nel 2021, intervistando Richard Ford su queste pagine, scrissi che, a settantasette anni, sembrava «uno di quei presidenti scolpiti nella roccia». Tre anni dopo ci rivediamo per parlare del suo ultimo romanzo, *Per sempre* (Feltrinelli, traduzione di Cristiana Mennella), racconto di un viaggio che termina proprio davanti ai volti dei presidenti, a Mount Rushmore. A essere cambiato è il suo domicilio: allora viveva nel Maine, poi a New Orleans («che però sta cadendo a pezzi»), ora a Billings, Montana. In attesa di traslocare di nuovo nel Maine, ma a nord, vicino al confine canadese.

*Si prepara a varcarlo in caso di vittoria di Trump?*

Oh, Trump vincerà. Provo a essere ottimista, ma credo vincerà.

*Un anno fa disse che non aveva mezza possibilità di essere rieletto...*

Molte cose sono cambiate: abbiamo visto Biden invecchiare sotto i nostri occhi. ammiro Kamala Harris, anche più di prima che si candidasse, ma è entrata in corsa troppo tardi. Colpa dei democratici. Dovevano agire prima, indurre prima il presidente in carica a non presentarsi e fare vere primarie tra due candidati forti, allora sì Trump non avrebbe avuto mezza possibilità. Perché è

orrendo, non è amato tranne che dalla sua setta Make America Great Again, ma ha il vantaggio di essere visibile da molto tempo, mentre dall'altra parte c'è stato un vuoto e non credo all'idea che ci sia una maggioranza disposta a votare chiunque tranne Trump.

*Pensa che con il suo secondo avvento la democrazia in America possa finire, che possa fare quel che ha fatto Putin in Russia?*

No, se cancellasse la costituzione ci sarebbe una rivolta. Alla fine anche lui è una creatura istituzionale. Sarà solo un pessimo presidente, ci farà perdere occasioni: sul clima, sui diritti, in particolare sull'aborto, ma non sarà una minaccia esistenziale.

*Trump invecchia male; Biden è invecchiato peggio; il suo personaggio, Frank Bascombe, al quinto libro della saga, ha settantaquattro anni, sperimenta nuovi dolori, nuove perdite. Lei, a ottanta, sa di essere fortunato?*

Sì, anche perché non mi sento diverso da come ero a sessanta o a quaranta.

*È ancora felice di scrivere?*

Absolutamente. Da giovane non sapevo che cosa fare nella vita, ora invece lo so. Mi sento utile. Penso di riuscire a dare il meglio delle mie qualità.

*Perché continua a torturare Frank Bascombe? Già aveva perso un figlio, ora gli si ammala pure l'altro...*

«Perché» non è la domanda giusta. La vita è disonesta, le cose accadono. In un certo senso credo che Frank, che all'inizio era un giornalista sportivo, possa trovare buffo che il figlio contragga il morbo chiamato di Lou Gehrig, dal nome di un campione di baseball. Morire è una specie di scherzo.

*A lei però è andata bene: nessun lutto, nessuna separazione, con la stessa donna da sessantun anni, come riesce a scrivere di divorzi e perdite?*

Immaginando. Questo è il mio metodo. Alcuni scrittori preferiscono fare ricerche, alcuni vanno a vivere nei luoghi dove ambientano le loro storie. Io preferisco sedermi e immaginare. Senza un riferimento, senza un'esperienza o un modello. Dicono i buddhisti che la voce di un monaco lontano può dire più verità di Buddha. Non credo si debba scrivere soltanto di quel che si conosce. È una sciocchezza. Lo pensano Hemingway e infatti ha coperto uno spazio limitato. Se lo facessi io, scriverei di cinque cose al massimo. Meglio pensarla come Faulkner e avventurarsi dove si vuole. Così ho spedito Frank in questo viaggio, insieme con il figlio malato, e ho voluto che fosse ancora un tipo dinamico, avesse il controllo della situazione, sapesse prendere decisioni.

*Prova empatia per i suoi personaggi?*

Non è necessario. Frank può risultare antipatico, ma cerca di essere amichevole con le persone che incontra. Il mio problema con lui è che dopo cinque libri la sua voce non mi esce più dalla testa. Ora sto provando a scrivere un romanzo comico, ma lui torna e devo spingerlo via.

*Il figlio malato è più difficile del padre...*

Lo era da bambino, si è evoluto così. Non volevo generare compassione. Volevo che questo viaggio tra padre e figlio fosse un incontro terminale, ma senza lacrime. Il titolo originale, *Be Mine*, allude a una

«Preferisco sedermi e immaginare.»

frase scritta sui biglietti di San Valentino. È come se i due arrivassero a dirselo, senza dirselo.

*C'è un terzo protagonista in questo romanzo: il paesaggio americano, non quello naturale, le costruzioni, i mall, i musei del nulla. Anche a lei come a noi europei sembra tremendo, ma ipnotico?*

Il mio obiettivo era scriverne in un modo che non ne sottolineasse la bruttezza. In fondo queste creazioni sono opera nostra, ci viviamo, non possiamo dire che fanno schifo. Volevamo farle perché ci piacciono. Certo, ci sono strade a Billings che non hanno anima, ma chi vive qui è contento di trovarci cinque empori in pochi chilometri. Bisogna capire i punti di vista.

*Ha lo stesso atteggiamento verso la gente?*

Quella è più importante. Cerco di descrivere le persone rendendole interessanti, di individuare le loro qualità migliori. In tutti si può trovare qualcosa di piacevole. Dobbiamo sforzarci.

*Lo stesso sembra valere per la ricerca della felicità che è il motore di questo romanzo.*

Sì, io l'ho trovata scrivendo, spero altri la trovino leggendo. Non bisogna rinunciare a cercarla.

*Frank prende una decisione morale dedicandosi al figlio. L'etica può rendere felici?*

Frank fa quel che pensa sia giusto e necessario, cioè non prendere le distanze dalle persone che si amano o che si sono amate. Non sono un esperto del fare la cosa giusta, spesso ho fatto scelte sbagliate, ma credo che fare qualcosa per gli altri sia sempre giusto. Frank lo fa e mentre lo fa pensa alla sua felicità, la cerca come e dove può.

*«Quando siete felici fateci caso» diceva Kurt Vonnegut.*

Esatto. E credo andrebbe notata anche l'assenza di



infelicità, come un momento positivo, perché è già un bene.

*Lei ha una felicità personale ininterrotta, rivelata da quella dedica immutabile e così grande nella sua concisione: Kristina.*

Mia moglie mi ha dato molta felicità e insegnato a evitare tanta infelicità. Per esempio suggerendomi di non leggere più le recensioni ai miei libri dopo le prime grandi delusioni. Mi ha semplicemente detto: se ti fa arrabbiare, non farlo più. Ho seguito il consiglio, da più di trent'anni non leggo una recensione e sono più felice.

*E arriviamo ai presidenti scolpiti nella roccia, alla fine del viaggio di Frank con il figlio, quando scoprono che, visti da vicino, sono piccoli. Una metafora?*

Non proprio. Questa è davvero esperienza. Te li fanno vedere in fotografie ravvicinate, scattate con i

droni, poi arrivi a questa terrazza, sollevi lo sguardo da sotto e sono lontani e, sì, sono piccoli. Faccio dire a Frank che oggi nessuno di questi, omofobi, razzisti, sessisti, sarebbe eleggibile. Anche se poi Trump... l'ho incrociato proprio là, credo cercasse casa. Invece Paul, il figlio malato, pensa che siano ridicoli, ma questo, come la visita al palazzo di grano, lo diverte, perché è assurdo. Fare un lungo viaggio per cosa? Per quattro faccette di pietra? Eppure la fine di ogni viaggio è così, niente è grandioso come ce lo si era aspettato. Sono sicuro che se andassi in India, facessi tutta la strada necessaria per arrivare al Taj Mahal, mi ritroverei a pensare: tutto qui?

*Questo invece è metaforico? Arriveremo alla fine pensando alla fatica che abbiamo fatto e ci chiederemo: tutto qui?*

Non ne ho idea, ma teniamoci in contatto: le farò sapere.

Paolo Simonetti

## *Percival Everett, la storia senza l'imbroglione*

«Alias», 8 settembre 2024

In *James Everett* sovverte con ironia gli stereotipi linguistici ancora vigenti in *Huckleberry Finn* e adotta la prospettiva di Jim, lo schiavo fuggiasco

All'inizio del celebre safari raccontato in *Verdi colline d'Africa*, l'alter ego finzionale di Ernest Hemingway esprime un'opinione destinata a fare scuola: «Tutta la letteratura americana moderna viene da un libro di Mark Twain intitolato *Huckleberry Finn*». Nel corso degli anni, la centralità del romanzo di Twain è stata ribadita da autori diversissimi, da William Faulkner, F. Scott Fitzgerald a Langston Hughes e persino da T.S. Eliot, che lo considerava uno di quei capolavori in grado di «purificare il dialetto della tribù». Com'è noto, Twain fu tra i primi a impiegare in modo esteso l'*eye dialect*, un'ortografia non standard basata sulla pronuncia fonetica, non solo per riprodurre in modo realistico le differenze regionali, di classe e di istruzione tra i bianchi, ma anche per catturare il black speech degli schiavi neri. Così facendo, elevò a prosa letteraria un linguaggio idiosincratico che, secondo Ralph Ellison, ha permesso a molti scrittori afroamericani di trovare la propria voce. Se Richard Wright percepiva la scrittura di Twain come «stranamente familiare», Toni Morrison non esitò a definire *Huckleberry Finn* un classico «sorprendente e problematico», un'opera capace di perdurare nel tempo e impossibile da accantonare. Ironia della sorte, proprio le strategie linguistiche che hanno consacrato il romanzo ne hanno anche causato più volte la censura: se nel 1905 fu bandito

dalla Brooklyn Public Library per motivi che ora ci appaiono risibili – come l'uso della parola *sweat* («sudore») e dei verbi *to itch* e *to scratch* («prudere» e «grattarsi») –, in anni più recenti a suscitare polemiche è stata soprattutto la presenza della cosiddetta «n-word». Nel 2023 un editore dell'Alabama, NewSouth Books, ha deciso di pubblicare un'edizione del romanzo in cui la parola incriminata è stata sostituita con *slave*, «schiavo», per non «obbligare i lettori a confrontarsi con centinaia di insulti razziali». Eppure, come sottolineava anche Toni Morrison, il rapporto complesso e ambivalente tra Huck e lo schiavo fuggiasco Jim, plasmato soprattutto dai dialoghi, è il cuore pulsante dell'opera. Forse è proprio questo il motivo che ha spinto lo scrittore statunitense Percival Everett, classe 1956, a rivisitare il capolavoro di Twain dalla prospettiva di Jim nel suo ultimo romanzo, intitolato significativamente *James* (La nave di Teseo, traduzione di Andrea Silvestri).

Everett insegna letteratura presso la University of Southern California e ha pubblicato più di trenta libri tra romanzi, racconti e opere poetiche, eppure ha detto in una recente intervista di aver dedicato «tutta la vita» alla stesura di *James*, con l'intento di esplorare quegli aspetti della narrazione che Twain, per ovvie ragioni, non poteva trattare in modo oggettivo. Già

nel 2001, nel suo romanzo *Cancellazione* – ripubblicato quest’anno da La nave di Teseo in occasione dell’adattamento cinematografico di Cord Jefferson, *American Fiction*, vincitore dell’Oscar per la miglior sceneggiatura non originale –, Everett aveva criticato l’ipocrisia di chi propone rappresentazioni distorte e superficiali delle minoranze per mettere a tacere la coscienza e fare cassa. In quel romanzo, che non a caso si apre con una citazione di Twain, Everett denunciava il consumo morboso di narrazioni che sfruttano la cultura afroamericana con la pretesa di raccontare l’«esperienza nera», ma che spesso ricorrono a modelli triti e a un linguaggio volutamente volgare, tradendo così la loro stessa pretesa di autenticità. In *James*, Everett sovverte con ironia gli stereotipi linguistici: gli schiavi parlano in dialetto sgrammaticato solo quando i bianchi possono sentirli, ma in realtà sono perfettamente in grado di esprimersi in un inglese corretto. I padroni amano credere nella loro superiorità intellettuale, e per questo, una sera a settimana, gli schiavi si riuniscono in segreto per insegnare ai loro bambini i registri linguistici necessari «per muoversi nel mondo senza correre troppi rischi». Tra le regole più importanti: evitare di sostenere lo sguardo di un bianco, mai parlare per primi e comunque sempre in modo indiretto, evitando di esprimere opinioni che possano rivelare una conoscenza troppo approfondita di qualsiasi argomento. Com’è inevitabile, i passaggi repentini dal black speech a un linguaggio formale – esilaranti in lingua originale – perdono gran parte del loro impatto nella traduzione, ma Andrea Silvestri riesce abilmente a mantenere la discrepanza abbassando di volta in volta il registro linguistico e utilizzando con intelligenza una sorta di *eye dialect* italiano. Quando James si accorge di alcuni ragazzini bianchi che origliano, passa a raccontare in dialetto una presunta esperienza sovranaturale: «E una di ’ste streghe, quella che mi ha preso la berretta, mi ha strascinato fin giù a Niuorlins». In una scena che la penna graffiante di Everett trasforma in uno shakespeariano play-within-the-play,

se non in una stiletta a certi corsi di scrittura creativa, gli schiavi si esercitano in un gioco di ruolo per insegnare ai più giovani come comportarsi nelle diverse circostanze. Per esempio, se vedono un incendio devono urlare per attirare l’attenzione senza rivelare quale sia il pericolo, perché i bianchi «vogliono sempre essere loro a dare un nome alle cose». In questo contesto, gli stereotipi razziali e il linguaggio oggi ritenuto offensivo diventano una performance messa in atto dagli stessi schiavi per ingannare i padroni, simile alla recita corale organizzata dallo schiavo nero Babo in *Benito Cereno*; nel testo di Melville, pubblicato trent’anni prima del romanzo di Twain, Babo organizza una rivolta e prende il controllo della nave negriera dov’è imprigionato, ma per non destare sospetti nel capitano americano salito a





bordo si finge un servitore ossequioso, affezionato al padrone e naturalmente incline all'obbedienza. In modo simile, durante il viaggio in zattera lungo il Mississippi, James teme che in presenza di Huck gli sfuggano discorsi non vagliati dalla sua «coscienza di schiavo», poiché sa bene che «i bianchi si aspettano che parliamo in un certo modo e non deluderli su questo fronte non può che esserci d'aiuto».

Nella rivisitazione di Everett, James diventa il vero motore dell'azione, la mente pensante dietro gli eventi narrati, mentre Huck torna a essere il ragazzino inesperto e ingenuo che ci si aspetterebbe data la sua età e la sua scarsa istruzione. Il James di Everett non solo è in grado di leggere perfettamente, ma sostiene conversazioni immaginarie con Voltaire, Rousseau e Locke sulla schiavitù ed è determinato a riconquistare il controllo sulla propria vita attraverso la scrittura. Quando la zattera va in pezzi e i due sono costretti a separarsi, James è libero dalla presenza ingombrante di Huck, ma al contempo «esposto e vulnerabile alla luce del sole come un libro aperto» e deve tentare di sopravvivere in un mondo ostile. La narrazione sembra avviarsi verso la classica *slave narrative*, ma Everett ha altro in mente. Del resto, anche Hemingway suggeriva al suo interlocutore di interrompere la lettura di *Huckleberry Finn* quando i due personaggi si separano: «Quello è il vero finale, il resto è solo un imbroglio».

James avverte quindi l'urgenza di riscrivere la propria storia, correggendo l'«imbroglio» della versione tradizionale. «Con la mia matita, ho scritto me stesso portandomi all'esistenza» afferma all'inizio del capitolo in cui dà il via alla «vera» storia di James. Da questo punto in poi, la narrazione si distacca

«I bianchi si aspettano che parliamo in un certo modo e non deluderli su questo fronte non può che esserci d'aiuto.»

dalla trama di Twain per mettere in risalto l'assurdità dello schiavismo e dei confini razziali imposti dai bianchi. Prima di arrivare al colpo di scena finale – che il lettore attento intuisce già nella prima parte – il racconto assume toni grotteschi e l'ironia si trasforma in black humor quando James si unisce a un *minstrel show* itinerante guidato da Daniel Decatur Emmett, figura controversa nota per aver composto diverse canzoni popolari razziste, tra cui *Dixie*, divenuto una sorta di inno della Confederazione. In questo contesto, la linea del colore sfuma fino a sfociare nell'assurdo: «Dieci bianchi in blackface, un nero che passava per bianco dipinto di nero e io, un nero dalla pelle chiara dipinto di nero in modo tale da sembrare un bianco che cercava di farsi passare per nero». Quanto alle canzoni le cui parole raccontano di «negri che cercano di tornare alla piantagione perché ci manca il padrone», il primo istinto di James sarebbe di bruciarle, proprio come chi oggi vorrebbe censurare quelle opere ritenute offensive. Tuttavia, è consapevole che ciò non farebbe certo sparire i loro effetti nefasti, quindi decide di inserire i testi all'inizio del romanzo, perché, al contrario di ciò che pensano i sostenitori della cancel culture, è «meglio sapere che esistono». La narrazione che segue serve anche, appunto, a decostruirle.

«Sappi solo che i bianchi non vedono quello che vediamo noi. Non possono o non vogliono farlo.»



Roberto Gilodi

*Ernesto Franco: utopia e disincanto*

«doppiozero», 12 settembre 2024



Un ricordo di Ernesto Franco, dagli studi all'ingresso in editoria alla direzione di Einaudi ai suoi libri, fino agli ultimi giorni

Non avrei mai creduto che mi toccasse scrivere un ricordo di Ernesto Franco, morto ieri nella sua Genova all'età di sessantotto anni appena compiuti. Conoscevo e amavo come tanti la sua indomita vitalità intellettuale e umana che contagiava anche i più scettici, i più apatici dei suoi colleghi e amici. Sapevo della sua malattia ma ero convinto che l'avrebbe superata come superò altri momenti difficili della sua vita.

Ci sono stati anni, ormai lontani, in cui ci siamo trovati a condividere progetti e utopie editoriali dalle sponde di case editrici solide e blasonate come Garzanti e poi Einaudi. C'era allora la sfrontatezza, sia pure vigile e attenta, di pensare che l'editoria, anche quella più accreditata, potesse voltare pagina e diventare il luogo di nuove sperimentazioni in sintonia con i cambiamenti epocali che erano in corso. Erano i primi anni Novanta, gli anni in cui qualcuno sognava la fine della storia, e che, al contrario, sollecitavano un'attenzione a un nuovo corso degli eventi e alle nuove svolte culturali da leggere e da tradurre in libri.

Erano anni in cui le letterature del mondo richiedevano nuovi ascolti, nuovi traduttori e nuove traduzioni, nuove forme della comunicazione editoriale. Ernesto si era formato giovanissimo a quella scuola di interpretazione e di reinvenzione dei classici del

pensiero filosofico e religioso che era la genovese Marietti. Di quella casa editrice, diretta da un sacerdote di genio, don Antonio Balletto, Ernesto curava, tra le altre cose, l'ufficio stampa in dialogo con le pagine culturali dei giornali che allora avevano una visibilità e un'importanza che oggi rimpiangiamo.

Le sue geniali intuizioni editoriali – ricordo in Garzanti la proposta di Breviario mediterraneo di Predrag Matvejević con prefazione di Claudio Magris – si misuravano costantemente con le esigenze della ricezione, cioè con il pubblico reale e con chi doveva trasmettere a quel pubblico le proposte editoriali. C'era in lui, fin da allora, un senso della concretezza della cultura e di come funzionava la mediazione culturale. Questa attitudine al realismo editoriale, che lo ha messo al riparo dalle facili tentazioni utopiche delle molte piccole case editrici nate negli anni Ottanta e Novanta, è diventata nei successivi anni einaudiani la cifra del suo operare.

Nello stesso tempo le sue qualità affabulatorie e la capacità di mediazione diventarono uno strumento prezioso in quella officina del sapere dall'aura vagamente sacrale che era l'Einaudi. Quella delle rituali «riunioni del mercoledì» e dell'interlocuzione frequente con i consulenti.

Una sacralità fortemente minata dalle crisi economiche e dagli avvicendamenti proprietari ma che si

«Ernesto amava le storie di **mari vicini e lontani** e amava Genova, la protagonista sottotraccia di tutte le sue storie.»

manteneva pressoché inalterata nell'opinione pubblica colta.

Ernesto seppe inserirsi con ironia e disincanto in quella austera realtà, immettendo leggerezza e umorismo persino negli ultimi anni del monumento vivente della casa editrice, in Giulio Einaudi, che per la verità, aveva una sua peculiare propensione alla dissacrazione, soprattutto quando incontrava le certezze apodittiche dei suoi redattori.

Ricordo la festa di compleanno di Ernesto per i suoi quarant'anni in cui volle invitare la casa editrice, compreso l'illustre fondatore che accettò di buon grado, nella sua bella casa di campagna che domina le colline di Chiavari. Ho ancora impressa l'immagine di Giulio che ballava con Ernesto al ritmo di una canzone rock.

Einaudi e Franco avevano, così mi pareva, un'intimità e mai dichiarata complicità – una sorta di curiosa simbiosi tra understatement sabauda e genovese – che consentì di governare i programmi editoriali di quegli anni di grandi cambiamenti e di importanti acquisizioni di autori della letteratura mondiale, mantenendosi fedele alla tradizione della casa editrice.

Anni in cui il direttore generale e poi amministratore delegato Vittorio Bo doveva vedersela con le logiche d'impresa del gruppo Mondadori e Franco, diventato poi direttore editoriale, assicurava agli autori storici della casa che nulla sarebbe cambiato sul piano editoriale.

In realtà molto cambiò, la gloriosa bottega artigianale si trasformò in una azienda editoriale moderna, consapevole delle esigenze del mercato e di quelle della proprietà milanese.

Ma l'arte della mediazione di Ernesto riuscì nell'impresa nient'affatto facile di mantenere in vita il catalogo storico di Einaudi pur immettendo in dosi massicce nuove proposte e nuove collane e riuscendo

persino a metabolizzare un'invenzione editoriale a forte vocazione commerciale come è stata ed è tutt'ora Stile Libero ideata dalle allora new entry Paolo Repetti e il compianto Severino Cesari.

La scommessa di Ernesto si dimostrò vincente: Einaudi si rafforzò enormemente nella letteratura straniera e iniziò a catalizzare le energie migliori della narrativa italiana con un mix di autori già affermati ed esordienti. I risultati si videro negli anni successivi. Tutto questo lo seppe realizzare non certo da solo ma consolidando e costruendo un gruppo di eccellenti collaboratori che riuscì a motivare e a unire stabilmente intorno a sé.

Non finirò mai di ammirarlo per questa sua sorprendente capacità di amalgamare personalità differenti, di saperle ascoltare, di capirle e di farle lavorare insieme per un obiettivo comune.

È un lascito editoriale importante e ci si augura che chi ne accoglierà l'eredità lo sappia mantenere.

Ma l'editore di genio dal fare affabile e gentile era anche un poeta e narratore in proprio di grande originalità. Utopia e disincanto non erano solo la sua divisa editoriale, erano anche i tratti costitutivi del suo fare letterario di cui diede prova in tre originalissimi libri di narrativa: *Isolario* (1994), *Vite senza fine* (1999), che vinse il premio Viareggio, e il recente *Storie fantastiche di isole vere* (2024).

A modo suo, ciascuna di queste storie è lo specchio fedele della sua capacità di unire fantasia e realtà. Emblematico il titolo dell'ultima prova, già attraversata da una sottile malinconia della fine.

Ernesto amava le storie di mari vicini e lontani e amava Genova, la protagonista sottotraccia di tutte le sue storie. Nei mari e nelle isole, nella loro naturale distanza dal mondo, vedeva trionfare il paradosso e l'anacronismo. Le sue isole sono percorse da una tensione continua dell'inverosimile e dai tratti tipici di una *comédie humaine* sottratta alle leggi della

razionalità strumentale. Ossia a quella dura lex che domina invece il mondo della produzione e dei fatturati e che non tollera il gratuito e la ricerca senza mete precostituite.

Per lui stare nel mondo era possibile solo standocene anche un po' fuori; e tuttavia la lontananza non era concepibile se non stando piantato solidamente dentro il mondo. Riuscire a governare questa oscillazione polare, che a tutta prima potrebbe apparire come una condizione dolorosamente schizofrenica, a Ernesto riusciva con la più assoluta naturalezza. Non diversamente da quanto accade al protagonista del suo ultimo libro, il «pilota» del porto di Genova, che racconta all'io narrante le storie fantastiche delle isole che ha visitato nel corso della sua carriera. Per poi ritornare alla realtà, a quella vera, a quella da cui non possiamo liberarci. Dopo avere descritto l'Isola de la Tortuga, isola piccola del mar

dei Caraibi accanto a Cuba e Haiti-Repubblica dominicana, ma «grandissima, infinita, se la si mette dentro l'«Oceano delle storie», il Pilota ritorna nella realtà».

«Il pilota si alza e mi fa un cenno. Camminiamo lungo il molo deserto. Abbiamo tempo. Come ogni molo anche questo è una rampa verso l'ignoto. Sei sulla terra, ma già in mezzo al mare. Sei una partenza pietrificata, sei una voglia di salpare quando sei in fondo al molo. Se non salpi con una nave, lo fai comunque con il desiderio, o con i ricordi. Ogni molo è una macchina della fantasia. E questa città è piena di moli protesi verso il largo. Certo poi, il più delle volte, si torna semplicemente indietro.»

Ernesto questa volta non tornerà indietro, non sappiamo quali isole visiterà, sappiamo però che a vederlo allontanarsi da quel molo ci assale già ora un'infinita nostalgia.



# Gianluigi Simonetti

## *Campiello, identikit del romanzo da premio*

«tuttolibri», 14 settembre 2024



In questa edizione riscoperta la vocazione a consacrare autori dalla reputazione letteraria solida. Solo un romanzo su cinque con caratteristiche da Strega

Sabato prossimo a Venezia si assegna il premio Campiello; vale forse la pena di osservarne le scelte da vicino, perché l'edizione di quest'anno torna a segnare uno scarto significativo rispetto alle mosse dello Strega – l'altro e più importante premio italiano di narrativa, andato lo scorso luglio a *L'età fragile* di Donatella Di Pietrantonio. Scarto, dicevo, perché negli ultimi anni è capitato talvolta di registrare qualche sovrapposizione tra finalisti e vincitori dei due premi: ricorrendo non solo alcuni nomi titolati (tra questi, la stessa Di Pietrantonio, che prima di aggiudicarsi lo Strega ha vinto proprio il Campiello, nel 2017), ma anche, e soprattutto, libri analoghi, che evocano una comune idea di narrativa, tra apertura al mercato e ambizioni culturali, sensibilità civile e coscienza democratica. Così per esempio i vari Scurati, Postorino, Janeczek, Avallone, Mazzantini, Balzano, protagonisti in questi anni di entrambe le competizioni; così l'apertura recente dei due premi alla tentazione del non fiction novel, culminata lo scorso anno con una pesca a strascico di libri ispirati a «storie vere» (nove finalisti su dieci, tra Campiello e Strega).

Ma quest'anno il Campiello sembra smarcarsi nettamente dallo Strega, sfruttando le potenzialità di un meccanismo di selezione e voto un po' diverso. Nello Strega, un comitato direttivo formato da

letterati con uso di mondo (scrittori, studiosi di letteratura, organizzatori culturali) sceglie la dozzina, conciliando qualità letteraria, equilibri editoriali e di genere, potenzialità comunicative e commerciali, suggestioni della cronaca; al che la palla passa, per la scelta della cinquina finalista e poi del vincitore, alla folta giuria (circa settecento voti) degli Amici della domenica: molti scrittori, giornalisti e cosiddetti «editoriali», qualche critico e qualche traduttore, tanti esponenti della società civile, diverse associazioni culturali nazionali ed estere. Il congegno è come si vede fortemente orientato all'inizio, ma poi viene lasciato relativamente libero al netto di aggregazioni elettorali e cordate di vario tipo, mobili o fisse, invisibili nel cosiddetto «sottobosco» in un contesto culturale che tende in ogni caso e quasi geneticamente a escludere scelte estremistiche, troppo sperimentali, dotte o letterate, o all'opposto di pura evasione. Di fatto, quello dello Strega è il regno del romanzo borghese, buono o cattivo a seconda delle annate, sempre atterrito dall'avanguardia e dal genere, dal comico e dall'erotico.

Il Campiello invece affida il compito di scegliere la sua cinquina, attraverso scrutini «in diretta» che prevedono un complesso sistema di quorum, direttamente a una giuria di letterati: gruppo ristretto composto da professori, critici e scrittori che rispetto agli

Amici della domenica tende a esprimere opzioni più sofisticate. Salvo consegnarle, per il passaggio finale, a una giuria popolare di trecento lettori che non di rado finisce col valorizzare, in cinquina, il libro più facile e furbo, o il più sincronizzato alla cronaca; o semplicemente il meno complesso e esigente. Raramente, mi sembra, il migliore.

Quest'anno, dicevo, il Campiello pare riscoprire la sua vocazione a consacrare autori dalla reputazione letteraria solida. Chi ha visto all'opera la giuria dei letterati ha così verificato l'individuazione immediata e pressoché unanime di quello che a molti è sembrato il romanzo più sorprendente e forte dell'anno – *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini – e a seguire la rapida selezione di due titoli eleganti e a tratti commoventi, di certa qualità letteraria, come *Locus desperatus* di Michele Mari e *La casa del mago* di Emanuele Trevi. A differenza di Franchini, Trevi e Mari non forniscono stavolta i loro libri migliori, ma certamente continuano, come pure Franchini, un percorso che li porta tutti e tre a confermarsi, da venticinque anni a questa parte, tra i nostri scrittori più abili e in forma, e più dotati di rigore e stile. E mentre Trevi ha avuto modo, nel frattempo, di perdere uno Strega per due voti, e poi di vincerne un altro, Franchini e Mari sono fin qui rimasti distanti dai premi che contano: un po' per deontologia e sprezzatura – Franchini, che in veste di funzionario editoriale conosce benissimo lo Strega, e preferisce tenersene lontano – un po' per indole, personale e stilistica – Mari, che per complessità di psicologia e scrittura non è portato a compiacere giurie popolari, né «amici» di sorta.

Più macchinosa la scelta del quarto e quinto finalista. Per il rotto della cuffia e dopo molti turni ce l'ha fatta Vanni Santoni con il divertente e istruttivo *Dilaga ovunque*, dedicato al mondo

controculturale e antagonista della street art, e soprattutto dei graffiti, del writing, delle tag. Si direbbe un ritorno del represso: una giuria matura e in gran parte accademica ha finito con lo scegliere un libro ricco di gergo giovanile, dedicato a una pratica realizzata da artisti spesso acerbi e marginali, tecnicamente e orgogliosamente illegale, povera di teoria – ma, scopriamo, non di storia – e tutta basata sull'azione. Eppure Santoni è un letterato non meno esperto e scafato dei suoi concorrenti: che occupi la casella del «giovane» (abusivamente, visto che va per i quarantacinque...) o, col suo libro, quella del saggio narrativo (molto scattante e informato, colto a suo modo, narrativo assai poco), movimentata comunque la cinquina, sia complicando la scacchiera dei generi sia rinfrescando l'immagine dello scrittore.

Resta *Alma*, di Federica Manzoni: un tipo di romanzo che chi segue l'attuale editoria di narrativa comincia a riconoscere. Protagonista femminile indomita in contesto opprimente e patriarcale; sfondo bellico e ambientazione esotica (qui la terra di confine fra Trieste e mondo balcanico, osservata nel lasso di tempo che separa il presente dalla dissoluzione violenta dell'ex Jugoslavia); arredamento d'epoca e *name dropping* (Tito, Basaglia, Sofri...); sentimenti ben in vista, tra storie d'amore e conflitti familiari – verticali e orizzontali; riscatto politico; lieto fine. Un nuovo stile «internazionale»: italiano liscio e senza orpelli ma con qualche concessione lirica, pronto a surfare nello spazio (Trieste, Roma, Belgrado) e nel tempo (le analesi novecentesche, le foto d'epoca). Ecco un genere che spesso va forte nei nostri premi letterari; ecco il luogo formale dove Strega e Campiello potrebbero incontrarsi di nuovo. Chissà se andrà così anche stavolta.

«L'edizione di quest'anno torna a segnare uno scarto significativo rispetto alle mosse dello Strega.»

# Massimo Raffaelli

## *Massimo Canalini, inventivo testimone dell'editoria italiana*

«il manifesto», 17 settembre 2024

Aveva pubblicato Tondelli e parecchi esordienti, e fu l'artefice del recupero di Joyce Lussu. Un ricordo dell'editore di Transeuropa

È morto domenica mattina nella sua casa di Ancona, dove era nato sessantotto anni fa, Massimo Canalini, uno dei testimoni più originali e inventivi della recente editoria italiana. Benché la parola possa sembrare impropria per uno spirito tanto laico e disincantato, la sua era stata letteralmente una vocazione. Nei corridoi del vecchio liceo-ginnasio della città, il Rinaldini, all'inizio degli anni Settanta capitava di imbattersi in due studenti inseparabili, l'uno dal fisico minuto e la voce sottile, erudito in storia patria e geografia antropica, Giorgio Mangani, l'altro allampanato e già afflitto dal vizio impunito della lettura, gli occhiali di celluloidi e lo sguardo penetrante, Massimo Canalini, il cui sorriso sardonico catturava ipso facto lo spirito del tempo, cioè un'età di antagonismo e di esibita insolenza.

Entrambi i compagni di scuola, insieme a Ennio Montanari, già alla fine del decennio fondano il lavoro editoriale cui Canalini devolve non soltanto la passione letteraria ma un genio di talent scout che in Italia ha rari riscontri tra i coetanei: grazie a lui entrano in catalogo, fra gli altri, due recuperi fondamentali come Joyce Lussu, specie la memorialista di *Fronti e frontiere*, il poeta Luigi Di Ruscio (memorabile l'uscita, nel 1986, del romanzo autobiografico *Palmiro*, con in copertina a tutta pagina la foto dei pugili di August

Sander) o infine Gilberto Severini, allora esordiente con *Nelle aranciate amare* ('81) e oggi ritenuto nel senso comune un fuoriclasse della narrativa. Ma è solo nei pieni anni Ottanta, per partenogenesi dal lavoro editoriale, che Canalini può firmare in esclusiva le proprie collane con il marchio di Transeuropa cui subito si lega il nome di Pier Vittorio Tondelli e la curatela di alcune antologie di esordienti, *Giovani Blues* e *Paper Gang*, incunaboli della produzione fine secolo e qui basterebbero i nomi di Andrea Canobbio, Silvia Ballestra, Romolo Bugaro, Roberto Ferrucci assieme a quelli che per altra via ne illustrano il catalogo, da Claudio Piersanti (di cui edita nel 1986 il primo romanzo-romanzo, *Charles*) e Angelo Ferracuti (esordiente con *Norvegia*, '93), ai Bildungsroman di poeti quali Attilio Lolini (*Morte sospesa*, '93), Tommaso Di Francesco (*Il giovane Mitchum*, '88) e Renzo Paris (la riedizione di *Cani sciolti* è ancora dell'88) fino al musicista-narratore Claudio Lolli che pubblica, fra l'altro, da Transeuropa *Giochi crudeli*: e va aggiunto che, dopo la morte prematura di Tondelli, proprio Lolli diviene il più prossimo degli interlocutori e il suo appartamento in fondo a via Indipendenza si trasforma nella dépendance bolognese di Transeuropa. Peraltro Canalini non aveva un carattere facile (e i suoi giudizi, pure se motivati fino al cavillo, erano





imprevedibili) né le sue scelte erano orientate dal mercato. Anche se poteva capitare avessero grande successo ed è il caso, celeberrimo, dell'opera prima di Enrico Brizzi nel cui sottotitolo è difficile non vedere la sua mano o comunque il suo avallo, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Una maestosa storia d'amore e di «rock parrocchiale», '94, in realtà un esile romanzo stilnovista e però abitato da un sound postmodernista.

Troppo singolare e imprevedibile per fare scuola, Canale lascia un segno preciso in non pochi editori, a partire dagli anconitani Marco Monina e Antonio Rizzo di Pequod e Valentina Conti di affinità elettive che gli è stata vicino fino all'ultimo e con lui ha collaborato a talune uscite di particolare pregio come l'album *Donderoad. Gli scrittori di Mario Dondero* (a cura di Angelo Ferracuti, Cattedrale, 2008).

Cattedrale è appunto la griffe terminale delle sue edizioni. Si tratta con ogni evidenza di un omaggio a Raymond Carver, autore di culto della sua generazione e di quella successiva ma quel nome, e l'insegna del minimalismo che lo affligge, non deve tuttavia trarre in inganno perché Canale non amava soggiacere ad alcuna poetica e molto più che a Carver, semmai, poteva sentirsi vicino a un Gordon Lish che di Carver fu l'editor tutt'altro che docile. Infatti capitava che Massimo ora mandasse immacolati in tipografia i manoscritti ricevuti ora invece intervenisse di suo pugno, previo accordo con il firmatario. A chi invece gli chiedeva in privato quali fossero i libri che, per così dire, avesse riscritti da cima a fondo rispondeva murandosi dietro il sorriso sardonico di sempre, un sorriso che in effetti traboccava di curiosità per gli esseri umani e le parole che costoro lasciano scritte: sul serio un sorriso speciale.

Claudia Bruno

*Materia viva*

«Il Tascabile», 17 settembre 2024

Il linguaggio della natura nei libri della filosofa ambientale e scrittrice olandese Eva Meijer, edita in Italia da nottetempo

In *Cani selvaggi*, indimenticabile romanzo di Helen Humphreys, un gruppo di persone si ritrova tutte le sere ai margini del bosco di una cittadina di provincia canadese per chiamare i propri cani fuggiti dalle case che li hanno visti crescere, ripetendo i loro vecchi nomi senza mai vederli ritornare. «Quando vivevano con noi, i cani non capivano il nostro amore e di certo non lo capiscono adesso» dice una delle protagoniste all'inizio. «Ciò che provavano per noi, qualunque cosa fosse, non è ciò che chiamiamo amore.» «No, non è amore. È appartenenza» continua. «Un tempo facevamo parte della vita di questi cani, appartenevamo loro e, adesso che ci hanno lasciato, non sappiamo più chi siamo.» Le sue parole riaffiorano alla mente assertive come un presagio tra le pagine dei libri della scrittrice e filosofa ambientale olandese Eva Meijer, che da anni porta avanti una ricerca stratificata ed eterogenea attorno alle possibili interazioni della nostra specie con la materia intorno. Ci sono nascondigli in cui gli altri non possono raggiungerci, sentimenti irraccontabili a parole che richiedono una lingua diversa. Nel suo più recente *I limiti del mio linguaggio* (nottetempo, 2024, traduzione di Chiara Nardo), Meijer descrive come solo gli animali hanno saputo starle accanto nei periodi più bui della sua depressione, senza chiederle nulla o pretendere in cambio qualcosa che non avrebbe

potuto offrire. Meijer racconta di come sia stata una cagna di nome Pika a permetterle di sopravvivere al dolore dopo aver sospeso gli antidepressivi, anche e soprattutto attraverso una pratica quotidiana condivisa: camminare. «Camminare produce effetti sul pensiero» scrive Meijer, può aiutarti a sentirti a casa nel mondo. «È il mondo stesso ad aiutarti: quanto più grande e ampio è ciò che ti circonda – che sia un panorama o un bosco – tanto più intensa è la sensazione di far parte del tutto.»

Dire «mondo» in questo caso – e non «natura» o «ambiente», per esempio – è una scelta accurata. Perché rispetto a quel tutto implica una continuità più che esplicitare una separazione, anche e specialmente in termini di intelligenza. Se – come ha mostrato la critica femminista alla scienza moderna e la letteratura più recente sta mettendo in chiaro – ciò che non è umano ha una sua propria grammatica, il fatto che la maggior parte delle volte la nostra specie non sia in grado di riconoscerla non significa che non esista. Come ogni sguardo, il nostro è uno sguardo parziale e situato sulle cose, sempre e comunque definito dalla nostra prospettiva, tutt'altro che neutro o oggettivo. Nel frattempo il mondo ci parla, accorgersene è una questione di ascolto, e nel processo di traduzione che potrebbe scaturirne il linguaggio animale funziona come il nesso in

qualche modo a noi più prossimo, un'occasione in grado di ancorarci al resto della materia viva.

Tra le pagine di *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente* (nottetempo, 2021, traduzione di Stefano Musilli), forse il saggio più importante di Meijer, se ne avverte una percezione precisa. «Se avrete un po' di fortuna» scrive nella prefazione «incontrerete un animale che vorrà parlare con voi». Non si tratta di buttarsi a capofitto nell'apprendimento di un'altra lingua, ma di fermarsi a osservare un paesaggio fino a prima sconosciuto. Un linguaggio, spiega Meijer, riprendendo Wittgenstein, è sempre legato a un modo di vivere e quindi assume significati specialmente all'interno di pratiche e contesti: è solo quando una specie condivide con le altre «vite, case e habitat» che «la comprensione si fa più profonda». Impossibile non pensare al manifesto delle «specie compagne» della teorica femminista californiana Donna Haraway, e a tutte le possibili declinazioni che questo costrutto ha assunto nei suoi successivi *When Species Meet* e *Chthulucene*. Sopravvivere su un pianeta infetto. Le interazioni che Meijer racconta nel suo saggio sono basate su legami consolidati tra individui appartenenti a specie diverse, parentele inventate più reali di quelle che potrebbero intercorrere tra creature consanguinee, articolate attorno a strutture simili a quelle di un gioco materiale-semiotico. È così che psicologhe e pappagalli, etologhe e scimpanzé, biologhe e delfini, custodi di zoo ed elefanti si ritrovano a intrattenere vere e proprie conversazioni amorose. Situare l'attenzione sul rapporto tra uso e significato, scrive Meijer, che oltre a essere una scrittrice e filosofa si misura da anni con la composizione musicale e le arti visive, «offre una nuova prospettiva dalla quale studiare la comunicazione linguistica degli animali e con gli animali, affrancandoci dallo scetticismo sulle loro capacità di pensiero». È quello che succede negli studi della biologa Denise Herzog, che impiega tecniche digitali per **codificare il linguaggio dei delfini**. O nella ricerca sul canto degli uccelli, sulla cui struttura, spiega Meijer, si sa già

abbastanza ma bisognerebbe portare avanti «un esame dei rapporti sociali e del contesto in cui il canto ha luogo» per coglierne appieno i risvolti.

In ogni caso, scrive Meijer, è il momento di diventare coscienti di un limite epistemologico: finché le definizioni di linguaggio saranno basate sul linguaggio umano favoriranno sempre la nostra specie; nell'osservazione dei linguaggi animali dovremo necessariamente includere altre caratteristiche. Spostare il fuoco dalla mente (umana) al (la mente del) mondo significa non solo riconoscere che il modo in cui ogni creatura si esprime appartiene a una cultura di riferimento, ma anche comprendere che il linguaggio eccedendo la lingua intercetta sempre una dimensione «pubblica» – o, come direbbe la filosofa australiana **Freya Mathews**, che a partire dal pensiero di Leibniz e Spinoza ha teorizzato un panspichismo contemporaneo, fare i conti con un'intelligenza più estesa, di cui tutte le creature sono parte attiva, ognuna con i suoi codici e con i suoi alfabeti.

Certo, potrebbe essere un processo doloroso. Alla nostra specie fa comodo continuare a credere che tutto ciò che non è umano sia privo di intelletto. «Normal people put people first» scriveva nel 1997 Joy Williams nel suo saggio *The Inhumanity of the Animal People*: gli umani non vogliono che gli animali ragionino, sarebbe un'esperienza insostenibile, «provocherebbe ogni sorta di imbarazzo e senso di colpa. Farebbe sembrare il modo in cui li trattiamo irragionevole. Il fatto che gli animali siano senza voce è un sollievo per noi, ci libera dal provare empatia o dolore». Eppure, continuava «se gli animali avessero una voce, se potessero parlare la lingua degli angeli, quantomeno la lingua degli angeli, è improbabile che potrebbero salvarsi dall'umanità».

Ci ripenso mentre leggo Meijer nelle strade di una Londra invasa dallo **zoo in rivolta di Banksy**, che da qualche settimana sta riempiendo i muri di animali esotici in fuga da uno stato di cattività o forse intenti a prendersi la città una volta per tutte, instaurarci un regno più giusto. Nonostante possa essere ambiguo e ingannevole, il linguaggio, scrive Meijer «ci apre

lo sguardo sulle vite interiori degli altri», è il presupposto di qualsiasi relazione. Solo dall'interno di una relazione potremo riconoscere che i linguaggi animali «possono presentare strutture complesse, essere simbolici e astratti, riferirsi a situazioni passate o future, non vincolate al qui e ora». Ci sono pipistrelli che si chiamano per nome, balene che articolano canti per trasmettere sentimenti, elefanti che per anni fanno ritorno ai luoghi in cui sono morti i loro cari, uccelli che imparano a contare per la gioia di farlo.

Accade così, nel romanzo che Meijer dedica alla vita di Len Howard, *Il cottage degli uccelli* (nottetempo, 2022, traduzione di Stefano Musilli), appassionata osservatrice di uccelli nata nell'Inghilterra di fine Ottocento, che dopo aver lasciato la famiglia per andare a Londra ad esibirsi in un'orchestra come violinista, abbandona le promesse della città e si trasferisce da sola nella campagna del Sussex, trasformando una vecchia casa estiva nella residenza condivisa con una comunità di cinciallegre selvatiche. «Capii subito che Star era speciale» racconta la protagonista del romanzo parlando di una di loro. «Il suo talento per i numeri era fuori dal comune, come pure la gioia che traeva dal contare. Non lo faceva in cambio di qualcosa: le piaceva e basta. Contava per il gusto di collaborare con me.»

Nonostante il suo metodo sia stato ritenuto poco solido dalla scienza ufficiale perché basato su una serie di intuizioni più che su una formazione accademica, Howard è stata una delle prime a sostenere che l'osservazione degli animali all'interno dei loro habitat fosse più rilevante per un'approfondita comprensione dei loro comportamenti. Le notazioni e gli schizzi raccolti per anni sui suoi quaderni hanno rappresentato un **corpus inestimabile di informazioni** sul linguaggio degli uccelli in libertà. Questo le è valso un riconoscimento da parte di editori, scienziati e giornalisti che grazie anche alla pubblicazione dei suoi due libri *Birds as Individuals* (Collins, 1952) e *Living with Bzirds* (Collins, 1956) l'hanno considerata una pioniera dell'ornitologia.

«Per accorgersi di certe cose ci vuole tempo. A Londra avevo troppe distrazioni» dice Len nel romanzo

che ricostruisce la storia della donna immaginandone le pagine mancanti, e a un certo punto si ritrova a constatare quanto la relazione con gli uccelli abbia trasformato il suo stesso modo di abitare lo spazio. «All'inizio, quando mi muovevo, scappavano subito, mentre adesso prestano attenzione al linguaggio del mio corpo. Se mi sposto piano restano dove sono – mi hanno insegnato ad adeguare i miei movimenti.» Il prezzo da pagare è liberarsi dai vecchi sogni, venire a patti con una geografia sentimentale dove i telefoni non squillano e gli elenchi telefonici vengono strappati a colpi di becco, dove cartelli con su scritto **NON DISTURBARE** designano l'anticamera dell'isolamento sociale. La ricompensa è la percezione continua di poter attraversare la materia nella sua più sacra complessità. In questo processo gli uccelli di Howard assumono un ruolo guida, quasi fossero un corpo unico e multiforme, in grado di spalancare varchi nella realtà che risulterebbero impercettibili a uno sguardo superficiale.

«Davanti alla finestra, la pioggia forma uno schermo» dice Len in una delle sue epifanie. «Potrei attraversarlo, avanzare nel giardino, addentrarmi nel buio, andare incontro al futuro – accedere a qualcosa di più grande di te stesso: il sogno di tutti i mistici.» E ancora dopo, ragionando sulla sua capacità di prevedere i temporali: «Può darsi sia diventata più brava perché vivo qui da un po', ma in realtà credo di averlo imparato dagli uccelli. O forse lo intuisco dal loro comportamento, senza sapere bene come». Nel cottage gli uccelli dormono nelle scatole di zucchero e sfilano tappeti, fanno il nido tra le aste delle tende e il soffitto, nella cornice di una porta scorrevole, contribuiscono alla ridefinizione costante e continua di un ambiente dai confini permeabili – impegnati nella tessitura perenne di un tragitto che si dipana oltre e attraverso le finestre sempre aperte o socchiuse. Più che lasciarsi addomesticare, la loro presenza avvolge la protagonista in uno stato di incompiuta selvatichezza. «Non devo chiedermi se quello che faccio abbia un senso o se sia abbastanza» dice Len, per descrivere l'accesso a un altro tipo di ragione. «Gli uccelli mi

dimostrano che il tempo non è la linea retta immaginata dagli umani. Le cose non finiscono, cambiano solo forma. Un sentimento diventa un pensiero, un pensiero un'azione, un'azione un pensiero, un pensiero un sentimento. Così il tempo si mescola, così esistiamo in momenti diversi e simultanei.»

È un andamento che ricorda quello del corso d'acqua al centro del romanzo *Il nuovo fiume* (notte-tempo, 2023, traduzione di Stefano Musilli), dove la giornalista londinese Janet Stone si inoltra in un Sudamerica trasognato per indagare le cause che hanno portato un fiume a crepare il terreno vicino al villaggio di Koraalboom, sgorgando all'improvviso da una frattura del suolo e trasformando il paesaggio per sempre. Niente di selvaggio o aspro, scrive Meijer, ma «un tranquillo corso d'acqua marrone» continuamente sul punto di straripare, che da anni perseguita la popolazione rimasta intrappolata nel tentativo irrisolto di attribuire un significato all'avvenimento. «Le rive del fiume sono di un marrone latteo» lascia scritto sul suo quaderno il signor Frys, coltivatore di soia trovato morto misteriosamente appeso a testa in giù nel soggiorno di casa sua.

È un fiume il cui corso cambia continuamente, che rende impossibile la costruzione di ponti, che inonda porticati e giardini ricolmi di foglie cuoriformi, tenendo insieme il dramma del cambiamento climatico con «gli strascichi di un regime corrotto, la perdita dei miti e dei vecchi racconti popolari, i limiti delle soluzioni scientifiche, lo scontro tra Nord e Sud». Per il geologo Rafel Flores, tra i personaggi del romanzo, si tratta della reazione spontanea di una terra maltrattata: «Prima il disboscamento, poi le colture di soia», non poteva che seguirne una maledizione. Nei sogni della sindaca, Beatriz Diaz, il fiume diventa un grosso serpente che striscia vicino alla sua casa, la avvolge stringendola sempre più forte. Per i due poliziotti impegnati a risolvere il caso, una specie di condanna divina. Costantemente invischiata negli appunti per il reportage promesso a «The Guardian», Janet arranca in un paesaggio arido e allucinato, dove «ai lati della strada ci sono lucertole dello stesso colore della sabbia» e il

sole «fa crescere tutto e poi tutto brucia»; tra ipnotici cactus dalle proprietà miracolose e piccoli rettili che cambiano colore, antiche profezie e biblioteche traboccanti di segreti, vecchi e tristi motivetti popolari su ragazzine che fanno amicizia con piante rampicanti e grandi arazzi che sembrano giungle o paradisi, ma forse raccontano prima di tutto di un mondo che sarebbe stato possibile se le cose fossero andate altrimenti. La ragione e le leggende popolari, la scienza e il mito, la politica e la giustizia, tutto contribuisce alla ricerca di un senso che però non arriva, come se fosse necessario uno sguardo più largo per vedere le cose nella loro interezza. Come se una dimensione sola fosse insufficiente alla comprensione. È una postura che richiede un grande slancio di fiducia: essere in grado di compiere un salto nel vuoto, immergersi nella materia piuttosto che osservarla da lontano. D'altra parte, non sempre prendere le distanze garantisce una visione ottimale, fa notare la teorica femminista americana Stacy Alaimo che nel suo *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*, invita a mettersi a nudo e immergersi nelle cose, sostenendo che solo così sarà possibile abitare la fine del mondo. Posizionandosi al cuore di una zona ibrida, dal futuro incerto, simile a quelle in cui si trovano le donne ritratte nelle foto di Rhonda Zwillingner nel volume *The Dispossessed* – sedute sotto la tettoia di un posto auto; circondate da tutti quegli oggetti quotidiani che costellano un'esistenza dal centro di una casa esplosa, invadono tutto lo spazio finché il confine tra interno ed esterno non esiste più. Persino la morte guardata da qui sembra un processo accettabile. Le parole di Maia, figlia di uno dei poliziotti del romanzo di Meijer, ragazzina sensitiva e indovina capace di vedere qualcosa dove gli altri ancora non vedono niente, si stagliano nette sullo sfondo di un passato che ha corrotto il presente lasciandogli in affido forse soprattutto un modo insufficiente di pensare. «Dev'essere bellissimo tornare alla terra» dice durante un funerale. «Lasciarsi andare, scindersi nelle particelle di cui si era composti. Accogliere finalmente il mondo che ci circonda, esserne assorbiti, vedere i confini attenuarsi.»



Paolo Di Paolo

*Il racconto è un grande mondo in miniatura*

«il venerdì», 20 settembre 2024



Che la narrativa breve sia un'arte minore è un cliché duro a morire. A Carpi un festival, anzi una festa, si prepara a celebrarla

Aneddoti sulla sfortuna editoriale della short story in Italia se ne trovano a valanga. Niccolò Ammaniti, che era già da tempo Ammaniti, scelse per una sua raccolta di racconti il titolo *Il momento è delicato*: la frase che, con tono preoccupato, gli veniva opposta dagli editori quando proponeva pezzi brevi. Meglio un romanzo, i lettori vogliono il romanzo! Ma chi l'ha detto? L'ha detto un luogo comune che, a furia di essere comune, è diventato quasi legge. Tanto che il povero autore o autrice che volesse ostinarsi dovrà accettare che l'editore vesta il suo libro con indicazioni rassicuranti del tipo: «Si legge come un romanzo». Per questo è un buon segno la vitalità di un festival, anzi di una festa – la **Festa del Racconto** – che da anni ogni autunno a Carpi fa il punto (anche) sulla salute della narrativa breve (la prossima edizione è dal 2 al 6 ottobre). Prova di «mondo in miniatura», come scrive il direttore scientifico Leonardo G. Luccone. Esempi in presenza? Régis Jauffret, grande micronarratore francese. Esempi da remoto? Franz Kafka, morto cento anni fa esatti e raccontato da Mauro Covacich.

**ESERCIZIO DI PRECISIONE**

In effetti, è una prova da orologiai: occorre smentire la vulgata che pretende maggiore difficoltà per i libri di taglia grossa. Un racconto è un esercizio di

precisione, una questione di misura e di attenzione al dettaglio. Spesso l'ispirazione funziona come per la poesia: un lampo, una rivelazione. Un'epifania, per stare al termine più convenzionale che si spende per il buon vecchio (e trasparente) Joyce dei *Dubliners*, tornati in libreria con una nuova smagliante traduzione di Fabio Pedone e Enrico Terzoni (*Gente di Dublino*, il Saggiatore). Ogni tessera è un romanzo distillato, o comunque potenziale: però quel che conta sta già lì, tutto stretto in un gesto, uno sbadiglio davanti a una finestra, il sorriso luminoso di un marinaio al porto, una donna che si volta all'improvviso salendo le scale, la neve che «cade su tutti i vivi e sui morti». È un'ottima scuola guida mettere a confronto il lavoro di narratori che si sono provati sia con le storie lunghe che con quelle corte, perché spesso sembrano pianeti di diverse galassie. Bulimia versus accortezza, gigantismo contro rastremazione. Con una efficacia narrativa che spesso lampeggia più intensa in poche pagine più che in seicento. Un esempio? Hemingway. Maestro comunque, per carità, ma mai come nei *Quarantatré racconti*. Crea la sua maniera, sospesa, allusiva, imitabile solo a patto di farla diventare stucchevole. Si narra che, accostati a un termosifone per scaldarsi, Italo Calvino e Natalia Ginzburg, ancora molto giovani, si confessarono a vicenda che avrebbero dato

dieci anni della loro vita per scrivere un racconto à la Hemingway. In particolare, quel misterioso, quasi cifrato, spaccato di una crisi di coppia che è *Colline come elefanti bianchi*. Puoi rileggerlo quaranta volte, può sorprenderti e interrogarti quaranta volte. La verità è che hai la sensazione che non cominci e non finisca. O meglio: che sia già cominciato altrove, e che la fine sia rimandata. Oltre il bianco dopo l'ultima riga. Ti tocca immaginare.

È questo il bello di un racconto: lascia molto spazio intorno, come i versi di una poesia. Può sfuggire alle interpretazioni, dare l'impressione di avere un dritto e un rovescio, come un arazzo. E dietro l'arazzo cosa c'è? Se lo domandava il nostro Tabucchi, che negli anni Ottanta rinverdi la forma breve con una spruzzata di esotismo e di postmoderno. Anche se la parola non gli piaceva. Fatto è che mise in fila splendidi racconti pieni di atmosfera e dimostrò che nel poco poteva esserci un mondo.

Una volta per tutte chiari la differenza tra romanzo e racconto assimilando il primo a una casa di



proprietà, il secondo a una casa in affitto. Il romanzo, diceva, resta ad aspettarti: puoi chiudere tutto, andare via per anni, tornare, e lo trovi ancora lì. Il racconto no, il racconto nasce in un tempo circoscritto, deve molto a quella che romanticamente chiameremmo ancora «ispirazione». L'ispirazione transitoria: arriva, se ne va. Lo sapeva bene Goffredo Parise: intenzionato a dare forma ai suoi Sillabari, intitolando ai sentimenti umani dalla A alla Z una serie di racconti, si fermò alla lettera S. Confessando, appunto, che la poesia l'aveva abbandonato. Resta tuttavia, con i racconti del Calvino degli anni Quaranta e con quelli di Buzzati, tra le esperienze novecentesche più felici in Italia nel campo della short story. Che quando ancora si chiamava novella ha avuto a queste latitudini una vitalità esemplare: dal *Decamerone* di Boccaccio al Basile di *Lo cunto de li cunti*. Entrambi segnati dal paesaggio campano, chissà se c'entra qualcosa. Di sicuro, pensando a quel piccolo capolavoro che è *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese o a *Spaccanapoli* di Domenico Rea, arrivando fino a Valeria Parrella dell'esordio – *Mosca più balena* – e dell'ultimo, *Piccoli miracoli e altri tradimenti*, viene da pensare che la linea partenopea al racconto sia una corsia preferenziale. Proprio di recente Parrella ha difeso a spada tratta la short story: «Non è un'arte minore». Ha confessato di sentirsi bene, scrivendo racconti. Forse avrebbero detto la stessa cosa anche i grandi araldi otto-novecenteschi del genere: Čechov, Maupassant e quella geniale Katherine Mansfield di cui *Adelphi* ha da poco rimandato in libreria tutti i racconti. Titolo: *Qualcosa di infantile ma di molto naturale*.

È forse in questo secondo aggettivo che si annida uno dei segreti del narrar breve: la naturalezza. Ci ha lavorato con tenacia la premio Nobel Alice Munro, su cui di recente è piombata l'ombra di tristi vicende familiari. Ma quando, nel 2013, le fu conferito il maggiore riconoscimento fu lodata per la capacità di «racchiudere in poche pagine l'intera complessità epica del romanzo». Un grande sforzo, gestito con apparente – e ambigua – nonchalance.

Claudia Durastanti

*L'ambivalenza della solitudine*

«Finzioni», 21 settembre 2024



La permanenza e l'unicità di Pier Vittorio Tondelli

Nella vita di un lettore si avvicendano fasi tutto sommato riconoscibili. C'è il momento dell'avventura, di solito coincidente con l'infanzia, quando la letteratura è soprattutto un bosco in cui meravigliarsi a fronte di spericolate prodezze. Si attraversano fiabe, fumetti, mondi fantastici, si uccidono mostri e si torna tutti interi.

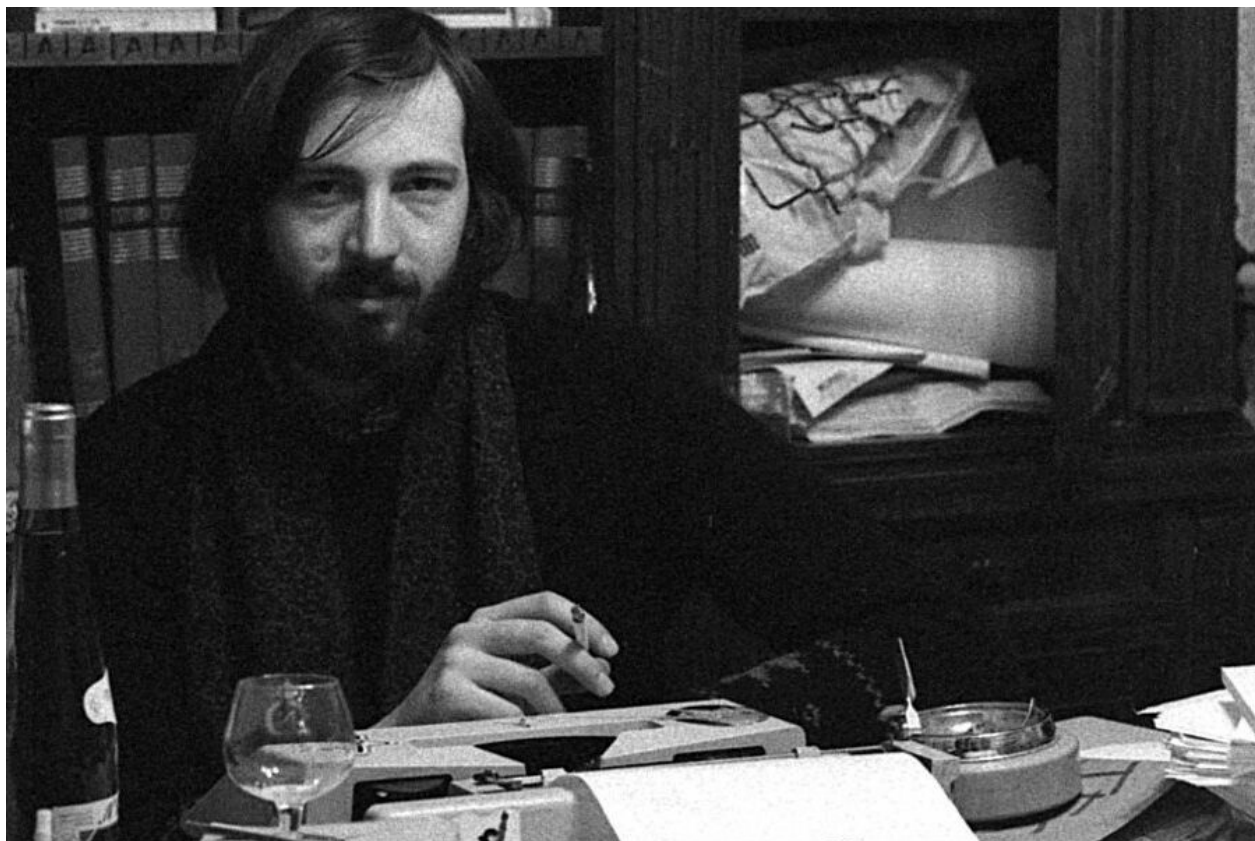
Viene poi il tempo dell'estasi e del margine, in cui il lettore scopre banalmente che il bosco è diventato una strada, e con la strada vengono gli innamoramenti, le dipendenze, la celebrazione della propria differenza ritenuta unica e radicale. È un momento rappresentato bene in *Bones and All*, il bel film che Luca Guadagnino ha tratto dal romanzo di formazione horror di Camille DeAngelis del 2015. È quando la protagonista Maren scopre di non essere la sola a mangiare la carne di altri esseri umani e incontra altri cannibali come lei durante la sua esperienza on the road. «Credevo di essere l'unica» dice il personaggio interpretato da Taylor Russell, ed è la sintesi perfetta dell'adolescenza: la paura di essere l'unica a soffrire e il fastidio supremo quando si scopre che non è così.

Leggere Pier Vittorio Tondelli per la prima volta è una sintesi di questa consolazione e di questo fastidio. Entrare nei suoi racconti fa sentire meno soli, ma costringe a prendere atto che esiste una sensibilità collettiva, culturale, geografica se non nazionale, legata anche alle mode del tempo – magistralmente

ricondotte a una specie di ordine in *Un weekend postmoderno – Cronache dagli anni Ottanta del 1990* (Bompiani) –, e da quel momento ci si muove con l'imbarazzo di essere scoperti e la relativa angoscia di non essere originali.

VICINO

Avvicinarsi a Pier Vittorio Tondelli prima dei vent'anni (ma anche dopo) porta alla liberazione ma ha un costo, perché coincide con la fine della propria unicità proprio nel momento in cui si brama soltanto di essere unici. È un mutamento inevitabile e terribile in cui la crisalide della giovinezza si polverizza in una serie di analogie e temibili paragoni con il mondo esterno. Si è soli ma non lo si è più: come tenere insieme questa contraddizione, in cui la solitudine è sia una beatitudine sia una condanna? E quanti scrittori del Novecento italiano sono stati capaci di far emergere questo sentimento in maniera così esplicita e fraterna, a parte Cesare Pavese? Che siano per strada, in caserma, in aeroplano o su un litorale romagnolo, i protagonisti dei romanzi di Pier Vittorio Tondelli vivono l'ambivalenza della solitudine in maniera struggente e a tratti disperata, affidati all'isteria artificiale della lingua dello scrittore, che ha forgiato uno stile festoso ma spesso orientato alla crisi, del senso di sé e del mondo. Forse non è un caso che sarà proprio Luca Guadagnino a portare sullo schermo l'adattamento



di *Camere separate* (Bompiani) al cinema: quando aggira la ruffianeria, c'è qualcosa nel suo cinema che sa rendere conto di un'intimità banale e tradita che prima o poi si fa spirituale. Perché è questa l'altra fase riconoscibile nella vita di un lettore: dopo il bosco e la strada arriva la cattedrale. È il tempo in cui il lettore si priva dell'ansia di rispecchiamento nei romanzi e in cui arriva a maturare e apprezzare l'idea che una storia non sia stata scritta solo in funzione della sua empatia e del suo dolore. A modo suo, anche Pier Vittorio Tondelli è arrivato a costruire una cattedrale: con *Biglietti agli amici* (Bompiani) del 1986 e *Camere separate* del 1989, ha creato dei rifugi in cui far riverberare l'incontro con gli altri e l'esperienza dell'amore in maniera più alta, consegnando la sua lingua a una malinconia mistica che ha pochi eguali nella letteratura italiana

(di nuovo, è inevitabile pensare a Pavese): sono luminose le ossa di chi si è definitivamente spogliato dell'adolescenza.

#### RILETTO

Rileggendo l'opera di Tondelli a più riprese negli ultimi anni, per lavoro e per necessità, mi sono chiesta se sarei riuscita mai a trasformarmi come persona senza la fase del dimenticatoio e dell'abiura nei suoi confronti. Se a un certo punto, per smettere di essere una creatura della strada e arrivare a concepire la letteratura e la realtà come un sistema più complesso di riferimenti, in cui ritrovarmi a prescindere dalla mia somiglianza con i personaggi sulle pagine che erano sempre battuti e beati, innamorati e sfasciati, non fossero necessari dei sacrifici. Degli strappi, delle vere e proprie mutilazioni. Dimenticarsi di

aver letto una cosa a cui hai voluto bene e dimenticarsi il motivo per cui ti è piaciuta perché l'immagine che ti restituisce di te è ormai insopportabile è una condizione che ho sperimentato. Con alcuni autori, e penso che questo sia vero soprattutto con Pier Vittorio Tondelli, ho avvertito la sindrome descritta da Edgar Lee Masters attraverso la voce di Harlan Seawall in *Spoon River*: «Perché allora vorremmo cancellar dal ricordo le parole tenere, gli occhi indaganti, e restare per sempre dimentichi non tanto del nostro dolore, quanto della mano che lo ha risanato».

La vergogna nei confronti della mano che ci ha risanato non si prova con chiunque, e non è un riconoscimento da dispensare con leggerezza. Non è una vergogna che nella mia vita da lettrice ho sentito di dover maturare nei confronti di Sylvia Plath o di Anne Sexton o di qualsiasi altra voce facesse parte del mausoleo della mia giovinezza, ma è una vergogna che nei confronti di Tondelli o di Jack Kerouac si è fatta inevitabile: e non perché la forma di cura trovata nei loro romanzi fosse più profonda o speciale rispetto a quella fornita dalla poesia confessionale delle autrici che ho citato, ma perché c'era una visceralità e un'ansia e una sorta di inevitabilità nichilista mescolata all'erotismo di tutte le intenzioni che mi rendeva la loro brama di vita quasi più insopportabile dell'idea del suicidio. Forse perché da lettrice temevo che la mia timidezza e la mia devozione alla solitudine fossero per loro in fondo una sconfitta, qualcosa di poco romanzabile. C'era qualcosa in loro che richiedeva un patto di fedeltà e, come dimostrano le vicende dei loro stessi protagonisti, le conseguenze della fedeltà sono spesso pericolose.

#### DIMENTICATO

Dimenticare Tondelli per molti anni mi ha permesso di ritrovarlo importante, e anche di vederlo crescere, di avvicinarmi alla sua figura come se fosse quella di un fratello che non si era fatto né rivoluzionario né prete, ma aveva trovato una sorta

di autonomia contenta, malgrado la malattia nel corpo. Questa rinnovata importanza non era legata più tanto ai suoi affreschi sentimentali, ma proprio al suo uso della lingua. Molto si è appiattito nella letteratura italiana: molti autori e molte autrici hanno iniziato ad avere paura del suono, delle scatole cinesi nelle frasi, degli slanci pirotecnici e di un uso chiassoso delle immagini; la dolenza è diventata un sentimento primario, spesso confuso con l'eleganza e la maturità dello stile; intere subordinate, ellissi e corto circuiti metaforici sono annegati in un oceano di facili soluzioni. Quando Tondelli è entrato nella sua cattedrale, lo ha fatto portandosi dietro il corredo della sua immaginazione, la sintassi maturata in anni di racconti, cronache, prese dirette sulla realtà, deponendole quasi su un altare e dimostrando che per maturare come scrittori non esiste solo la via del rinnegamento dei propri istinti selvaggi, che non esiste solo l'abiura, ma anche una forma di tenerezza da presentare ai lettori come un dono.

Se il lettore a tratti ha perso fiducia in lui, lo scrittore non l'ha persa in sé stesso: a fronte di una mercificazione perenne del gusto letterario in base a ragioni di vendita e di consenso, c'è qualcosa di prezioso in questa sua continuità indifferente alle regole del tempo. Tondelli si è preso il tempo proprio quando ha smesso di sentire l'obbligo di rappresentarlo, e questo essere meno assertivo lo ha reso più libero. Basta pensare al titolo del documentario di Andrea Adriatico dedicato allo scrittore che prende spunto da una sua frase: «La solitudine è questa». Tondelli non dice «questa è la solitudine» imprigionando sé stesso e chi legge in una condizione da cui è difficile emanciparsi perché ha tutto il tondo di una conoscenza perfetta e di una sentenza, ma «la solitudine è questa». In questo momento, in questa fase, su questa strada e in questa cattedrale: qualcosa che ci attraversa in tutta la sua bellezza e il suo dolore, ma che tra poco forse non ci riguarderà più. E quanto è liberatorio non essere speciali e unici per sempre.



Elisa Lipari

*A che serve scrivere di sé secondo Elif Batuman*

«Rivista Studio», 24 settembre 2024



Intervista all'autrice americana di origini turche di *L'idiota* e *Aut-Aut*, opere che lavorano sulla commistione di narrativa, autofiction e personal essay

*Nelle prime pagine di «L'idiota» parlando di email e tecnologia scrivi: «Le cose stanno cambiando a una velocità incredibile». Mi sembra si faccia riferimento anche al grande tema dei tuoi romanzi, la metamorfosi tra l'adolescenza e la prima fase dell'età adulta, dove crediamo sia tutto immediato. Cosa significa scrivere di cambiamento, per te?*

Ci sto pensando molto in questo periodo, mi sembra che il cambiamento sia il vero materiale dei romanzi: ciò che le persone sono, il motivo per cui scrivono, è catturare questa cosa. Una delle teorie del romanzo di György Lukács è proprio che il romanzo riguarda un tempo che è stato superato e che riscrivi da un altro momento. Ultimamente ho riflettuto molto su come i romanzi siano stati in un certo senso definiti da persone sui quarant'anni che guardano indietro alle idee dei loro vent'anni e vedono come siano già superate. Quando hai vent'anni, pensi che quella sia la realtà, poi invecchi e dici: ok, una parte di quella era realtà, una parte era solo gli anni Novanta.

*«L'idiota» e «Aut-Aut» raccontano un lasso di tempo contenuto e vicino e al contempo la loro stesura è molto lontana: «L'idiota» è stato scritto quando avevi ventitré anni e «Aut-Aut» in tempi più recenti. Come ti sei approcciata al cambiamento, tuo e di Selin, mentre scrivevi?*

Il primo si basava su molto materiale che avevo scritto già all'epoca, quando l'ho ripreso in mano a trent'anni è stato più un lavoro di editing che di scrittura. La cosa di cui ero più consapevole era il cambiamento avvenuto in tutti quegli anni in cui non l'avevo guardato. L'inizio parlava di email e quando l'ho scritto non pensavo fosse così rilevante. Quando l'ho riguardato mi sono accorta che era un romanzo storico e volevo mettere in risalto quegli aspetti. Se penso a *Middlemarch* o *L'età dell'innocenza*, sono tutti libri scritti circa trent'anni dopo il periodo di cui parlano: contengono più dettagli, cose che non ti verrebbe in mente di scrivere prima, che comprendi solo con il passare del tempo. Tra il 2015 e il 2020 sono cambiate molte cose: il #MeToo, Trump, il fascismo ovunque; poi la Brexit, un colpo di stato in Turchia, la mia prima relazione lesbica. Con *Aut-Aut* volevo scrivere un libro in cui non menzionavo nulla successo dopo il 1997 ma volevo che il lettore contemporaneo fosse in grado di vedere certe cose che i personaggi del libro non potevano vedere.

*Selin sembra cercare la verità su di sé e quello che la circonda attraverso i libri. Credi che leggere rivedendosi nella letteratura sia qualcosa di abbagliante o di illuminante?*

Bellissimo tu mi faccia questa domanda perché ho fatto un sogno su questa cosa la notte scorsa. Ho sognato che leggevo dei libri e cercavo al loro interno delle risposte e invece trovavo solo più enigmi. Questa è davvero la domanda su cui sto riflettendo in questa fase del nuovo libro, sento di essere alla ricerca di indizi, nella vita come nei libri, e mi sembra significativo il fatto di cercare qualcosa, che è poi simile a quello che facciamo con l'interpretazione dei sogni: quando scomponi il significato per trasformarlo in una storia. Mi sembra sia lo stesso che fa la critica letteraria, e ultimamente mi sono chiesta se otteniamo qualcosa oltre a queste storie ricche di dettagli.

*Ho letto che questo romanzo ti ha dato l'occasione di ripensare agli stereotipi che società e letteratura ci suggeriscono quando pensiamo all'amore.*

Rispetto a Selin credo di aver messo in discussione queste questioni molto più tardi, quando mi sono avvicinata al femminismo e alle teorie queer e ho avuto la possibilità di riflettere sull'eteronormatività, le forme narrative e di come spesso nella narrazione delle relazioni ci sia una negoziazione, una dinamica coercitiva, fallimentare. Ripensare a queste cose è stato molto importante e nell'ultimo anno mi sono spesso chiesta: se la vita non è una ricerca di questo tipo di storie d'amore destinate a fallire allora qual è il vero ruolo dell'amore nella vita umana? Come si colloca quello che chiamiamo Eros se non in queste relazioni eterosessuali destinate a fallire? Deve essere da qualche altra parte, non può non esserci altrimenti nessuno avrebbe voglia di vivere.

*Una nuova letteratura, più onesta e priva di questi schemi e menzogne, può rieducarci?*

Sì, credo che le regole della menzogna siano radicate nei romanzi, e soprattutto quelle scritte per le donne sembrano pensate per torturare gli uomini e siano collegate all'idea di un amore che deve essere abbastanza eccitante per dare un senso alla vita. Come se fosse necessario un rinforzo intermittente: se prima

«Credo che le regole della menzogna siano radicate nei romanzi.»

c'è qualcosa di buono poi deve esserci qualcosa di brutto e così via. Ho pensato molto a queste cose nella mia attuale relazione con una donna perché, e non so come non generalizzare, è semplicemente onesta.

*Senza quel tipo di menzogna?*

Sì, è diverso da tutto quel mistero. E penso sia meglio, la mia energia ora è sprigionata in un campo più ampio, è ancora un po' confuso perché continuo a elaborare gli indizi ma non so a cosa servano. Una volta che hai l'amore senza quella menzogna ci sono altre cose, come il sapere, la politica, la bellezza.

*In questo romanzo c'è una grande fisicità. Il cancro della madre, la dieta della sua amica Svetlana, e poi i corpi e il sesso: Selin è a contatto con la sostanza più corporea delle persone. Come ti sei approcciata a questo aspetto?*

Non ho mai pensato che il cancro della madre e la dieta di Svetlana fossero legati al corpo, ma ovviamente lo sono. Non ci avevo pensato consapevolmente, ci penso a volte quando penso al cambiamento, tipo mentre cammino. Per esempio, stavo camminando per strada a New York e pensavo: wow, cosa è rimasto uguale a com'era vent'anni fa? Ed era tutto legato ai corpi, al fatto che l'unica cosa irriducibile è che siamo corpi che dobbiamo continuare a muovere, e a volte è facile dimenticarlo.

*In tutta la tua produzione rifletti costantemente sullo scrivere di sé. Selin si pone le stesse domande, trasformando i tuoi libri in un agglomerato denso e al tempo stesso sinuoso di narrativa, autofiction, personal essay e saggio. Come nasce un tuo libro?*

Quando ero più giovane volevo trovare un'espressione pura e autentica, ora capisco che non abbiamo davvero accesso a qualcosa di non mediato, senza

una forma. Tutti i generi e le forme sono un po' artificiali. Però sto pensando anche ai modi in cui possiamo cambiare queste forme per fare altre cose e rimanere fedeli a quello che sentiamo: per me è una combinazione di quello che leggo, quello che il mio corpo sta vivendo, quello che le persone dicono. In questo periodo sto pensando molto a qual è la differenza tra autofiction e personal essay, chiedendomi dove si inserirà quello che sto scrivendo ora. Ho molte domande a riguardo e trovo che la newsletter sia molto utile come spazio per lavorare alle cose come fosse un diario che però mi costringe a un ordine e alla condivisione.

*Come una bozza della bozza dei tuoi lavori?*

Sì, un po'. È bello poter condividere con le persone, diventa meno solitario. Se ci pensi: qual è lo scopo della scrittura? È comunicazione o espressione di sé? È qualcosa a metà strada, alla fine è piacevole comunicare con le persone attraverso la tua scrittura.

*La scrittura smette mai di essere un corpo a corpo?*

Per me credo sia ancora una battaglia, ma una battaglia migliore perché in passato la questione era: sarò in grado di scrivere o dovrò fare tutte queste cose stupide? Invece scopri che è possibile costruirsi una vita, scrivere i propri libri, trovare i propri lettori: non diventerai miliardario, ma ci riuscirai. Rimane una lotta, però legata alle cose che alla fine trovi più significative di tutte. Quindi se è una battaglia, non desidero fare nient'altro.

*So che hai passato del tempo a Roma quest'estate per lavorare al prossimo libro su Selin. Cosa possiamo sapere del suo futuro?*

La sua carriera assomiglierà alla mia, fa un dottorato, lavora come giornalista e vuole scrivere un romanzo, simile a *L'idiota* o *Aut-Aut*. Quello che sto

scrivendo ora è un po' una conversazione con questi libri, ma anche con cose che sono accadute nel periodo tra quei libri e il presente. Penso che il nuovo libro andrà avanti e indietro tra il tempo in cui lo sto scrivendo e il tempo della storia. E ci saranno molti ricordi.

*C'è qualcosa della letteratura italiana che ami, hai scoperto o che influenza la tua scrittura?*

Ho iniziato a venire in Italia nel 2015 quando ho vinto la borsa di studio della Fondazione Santa Maddalena, momento in cui ho lavorato a *L'idiota*. A dire il vero la prima volta che sono venuta è stato per una maratona dantesca a Firenze: Dante è molto significativo per me e lo è diventato sempre di più. Conosco Natalia Ginzburg e, ovviamente, Elena Ferrante. Ho anche iniziato a prendere lezioni di italiano, non parlo molto bene, ma riesco a leggerlo. Ho letto un paio di libri come *Io e te* di Niccolò Ammaniti, che mi è piaciuto molto; ho iniziato a leggere *La Storia* di Elsa Morante, ma mi ci vorranno trent'anni anni per finirlo.

*«Aut-Aut» si apre con un esergo di Kierkegaard sui libri che molto spesso non fanno altro che confondere le persone, senza insegnar loro come si vive. Quali sono i libri che ti hanno insegnato a vivere?*

Credo che Epitteto sia stato molto utile per me, come anche Simone de Beauvoir con *L'etica dell'ambiguità*. Ovviamente *Alla ricerca del tempo perduto* dice molto su come vivere la vita in modo significativo ma è anche molto deprimente. Hai la sensazione che abbia commesso un errore che doveva commettere, che è un pensiero molto cristiano. Spesso è come se i romanzi avessero incorporata quest'idea dell'errore felice. Come a dire: ho fatto questo sbaglio terribile, ma doveva succedere.

«È piacevole comunicare con le persone attraverso la tua scrittura.»

Jessica Chia

*Romanzi che ti fanno stare bene*

«Sette», 27 settembre 2024



Vendono moltissimo e a leggerli sono soprattutto donne dai trenta anni in su. Gotto: «Non è positività a tutti i costi». Il parere di Mozzi e Magliavada

C'è prima di tutto l'ingrediente consolatorio, che lenisce dagli affanni quotidiani, distrae, addolcisce la vita. Ma può esserci anche l'immersione in un dolore con il quale identificarsi e da cui scaturisce un messaggio positivo: si può rinascere, ricominciare dalle piccole cose intorno a noi, in un carpe diem confortante. La letteratura feel good (per citare due titoli tra i più venduti: *Cambiare l'acqua ai fiori, e/o*, di Valérie Perrin e *Eleanor Oliphant sta benissimo* di Gail Honeyman, Garzanti) impasta questi contenuti per restituire l'esperienza di una lettura benefica, non scomoda o graffiante. Questo filone che è stato chiamato anche up-lit, letteratura che «tira su», e comfort book i suoi titoli – non è nuovo, ma è un genere che negli ultimi anni sta in cima alle classifiche: un po' perché entra in sintonia con un presente incerto, figlio della pandemia, nel mezzo di nuove instabilità e di vite artificiali nelle vetrine dei social. E un po' perché un filone arrivato dall'Oriente (in primis Giappone e Corea del Sud), dai tratti sempre edificanti, sta appassionando nuovi lettori.

Per comprendere meglio questo fenomeno, «Sette» ne ha parlato con tre figure legate al mondo dell'editoria italiana: lo scrittore Gianluca Gotto, da molte settimane nelle classifiche di vendita coi suoi titoli e ora in libreria con *Quando inizia la felicità. Di domande, nascite e rinascite* (Mondadori). Giulio

Mozzi, fondatore e direttore della scuola Bottega di narrazione, autore e editor (per Laurana cura la collana Fremen, che ha lanciato *Ferrovie del Messico* di Gian Marco Griffi). E Elisabetta Magliavada, direttrice editoriale della narrativa di Garzanti e vice-direttrice editoriale.

«Io mi riconosco in questo genere» dice Gotto «anche se a volte si crea il fraintendimento che, se un libro parla di felicità, di rinascita, sia un libro di positività a tutti i costi. Ma i miei libri partono quasi sempre da una condizione di sofferenza e insoddisfazione, di frustrazione. Poi, si arriva a qualcosa di positivo. Se noi prendiamo la positività in senso assoluto, cioè non come un percorso per trasformare la sofferenza, ma come qualcosa che deve esserci a tutti i costi, diventa tossica, un ottimismo irrealizzabile che fa danni. Nel buddhismo si dice che la realizzazione della vita è come un fiore di loto, che può sopravvivere solo se si trova nell'acqua fangosa, in quella limpida muore. Se vogliamo scrivere un libro feel good che possa lasciare qualcosa di positivo e bello a chi lo legge, bisogna partire dalle cose scomode della vita». Gotto, che ha fatto del viaggio il suo stile di vita e oggi è un autore best seller, appassionato di Oriente, aggiunge: «Un libro può mettere a disagio, fare domande scomode come: "Sei felice?". Io lo faccio in *Quando inizia la felicità*, dove

ogni capitolo è una domanda, le stesse che mi hanno portato ai cambiamenti più grandi e necessari. Qui l'effetto feel good c'è, però porto anche degli spunti di profondità».

Giulio Mozzi parte da un differente punto di osservazione: «Questa letteratura c'è sempre stata; a me è un genere che non interessa, anche se sono state scritte belle opere. Di questi tempi io apprezzo i libri di Matteo Bussola: buoni, dignitosi, moralmente seri, autentici. Ma io non penso che ciò a cui serve la letteratura sia far stare tranquilla la gente, ma che piuttosto possa darsi lo scopo di inquietare o di far apparire come problematico ciò che semplicisticamente appare semplice. Poi mi rendo conto che c'è un forte bisogno di consolazione, solo che esiste una consolazione più superficiale, quella di chi ti batte una pacca sulla spalla e ti dice che in fondo ci sono cose belle nella vita. E ce n'è una più profonda, di chi riesce a mostrare anche una lucida disperazione senza perdere l'amore per la vita».

Per Migliavada la lettura nasce sempre da un bisogno di evasione: «Chi legge un classico, un libro destinato a scardinare la realtà, a fornire uno scarto rispetto alla sua norma, sta cercando un certo tipo di evasione. Ma anche chi legge la letteratura «consolatoria» potrebbe cercare qualcosa di semplice che in quel momento è comunque uno scarto rispetto alla sua realtà. Questi non sono tutti libri felici: c'è anche malinconia, tristezza, morte; ci sono casi di persone che si ammalano, che non ritornano. Certo, non sono libri «scandalosi», ma non c'è nemmeno solo leggerezza. Uno dei messaggi che danno è di imparare a metabolizzare il dolore con quello che hai».

La letteratura feel good sta vivendo un momento felice a livello di vendite. Gotto ipotizza quale richiesta possa esserci dietro: «C'è una forte disillusione nei confronti della società occidentale, che ha fatto promesse che non sono state rispettate. La mia generazione, i millennial, sta vivendo un risveglio traumatico, disilluso: quel percorso che ci è stato indicato come unico per avere successo nella vita, non sta portando alla serenità. Questo è paradossale

perché viviamo in una società che ha i mezzi per stare in piena salute, e siamo la generazione più stressata. Abbiamo accesso a tutto, e siamo la generazione più confusa. Così c'è una sorta di crisi esistenziale diffusa, tra i trenta e i quaranta anni, che si esterna con delle domande: che senso ha la mia vita? Perché devo fare un lavoro che potrebbe fare chiunque, vivere in un luogo in cui non mi sento a casa, seguire uno stile di vita che non sento mio? E nei miei libri cerco di affrontare questi argomenti senza giudizio». «Non ho l'impressione che sia un momento particolarmente felice per questa letteratura perché c'è sempre stata» dice Mozzi. «Duecento anni fa, funzioni di questo tipo le svolgevano i libri di devozione religiosa che invitavano alla pazienza, alla sopportazione e all'accettazione del destino. In questo momento c'è un forte investimento editoriale, viene chiesto agli autori di inserire nei libri messaggi positivi o personaggi in cui sia facile identificarsi; ma sono piccole onde nel mare della letteratura. Vent'anni fa, per esempio, non si poteva pubblicare un romanzo se non era politico; ora siamo in un momento di forte spolitizzazione, tant'è che metà della popolazione nemmeno va più a votare, si pensa alla propria vita particolare, ai propri piccoli guai e bisogni, e si accettano anche conforti di questo tipo.»

«Questo genere funziona soprattutto per le donne dai trenta anni in su; ce lo confermano i librai» commenta Migliavada. Che spiega che in particolare i romanzi questa letteratura provenienti dall'Oriente ha degli elementi costanti: «Un luogo che ti cambia la vita, dove il tuo dolore trova un senso: una caffetteria che ti permette di viaggiare nel tempo per rivivere qualcosa che vorresti cambiare, e così riuscire a farci pace [è la trama di *Finché il caffè è caldo* di Toshikazu Kawaguchi, Ndr] o una lavanderia dove la titolare accoglie il tuo ricordo più doloroso per lavartelo via [questo è *Dove si riparano i ricordi* di Jungeun Yun; entrambi Garzanti, Ndr]. E poi ci sono personaggi diversi tra loro per sesso o estrazione sociale, le cui vite si intrecciano in quel luogo, e permettono a lettori diversi di identificarsi».



«C'è un fascino che sta tornando in Occidente, come negli anni Sessanta, da tutto ciò che arriva dall'Oriente,» riprende il tema Gotto «ma, come dicevo, bisogna partire dal fango, da quello che ti mette a disagio, non c'è una ricetta in cinque passi per essere felici. È difficile riuscire a prendere ciò che l'Oriente dà in termini di saggezza e presentarlo in modo fruibile in Occidente. Sono poche le persone che ci sono riuscite, come Tiziano Terzani, riferimento di una generazione che si sente un po' persa». Aggiunge Mozzi: «Un tempo l'ambito spirituale era coperto dalla Chiesa; per una breve stagione l'ha occupato la politica, che investiva tutta la vita, ma con una depauperazione dello spirituale. Ora si va alla ricerca di contenuti che in qualche modo possano essere

percepiti come spirituali e che ora arrivano dall'Oriente; vent'anni fa c'era la New Age. Il bisogno di una dimensione spirituale è permanente e i modi di soddisfarlo possono essere tanti. Una cosa che mi stupisce di questa letteratura è il suo aspetto quasi manualistico, che vuole spiegare come vivere, come orientare i tuoi pensieri». Conclude Migliavada: «Il punto di vista orientale è anche calvinista. Questi libri dicono: cerca di essere felice del tuo piccolo orto, o cerca di creartelo, perché la vita è una sola. Da una parte ti coccola, ma fa anche riflettere su ambizioni e desideri. In un momento in cui con i social c'è una grande esposizione delle vite altrui, questi libri aiutano anche a guardare al proprio. E poi, anche chi legge i classici ha bisogno di stare bene; sono solo bisogni diversi».



# Riccardo Staglianò

## *Chi avrà il copyright dell'ultimo copyright?*

«il venerdì», 27 settembre 2024

Il diritto d'autore è malato, non tutela gli artisti ma poche aziende, mentre i beni comuni si impoveriscono.  
Intervista al professore di Princeton David Bellos

Prima venne Ermodoro di Siracusa. Allievo di Platone, pensò bene di pubblicare senza autorizzazione appunti delle lezioni del maestro, che ebbe una reazione piuttosto viscerale. Poi i «privilegi» veneziani del Quindicesimo secolo, in cui le autorità concedevano agli artigiani una protezione assoluta per sette anni sul design delle merci di lusso che avevano prodotto. Quindi lo Statuto di Anna, dalla regina inglese che nel 1710 promulgò quello che è considerato l'inizio del diritto d'autore moderno. Da allora l'ambito di applicazione di questa originariamente sensata protezione delle opere dell'ingegno è metastatizzato, sostengono il professore di Princeton David Bellos e l'avvocato Alexandre Montagu nell'ottimamente recensito *Il capitalismo della creatività* (Marsilio). In cui si spiega che il copyright ha sia un valore economico che un costo sociale. Diventato troppo alto. L'ennesimo moltiplicatore di disuguaglianze in cui pochissime aziende incassano sempre più royalty mentre, nel Regno Unito per dire, giusto un migliaio di persone si guadagna da vivere con i libri. E lo stesso vale per i musicisti dove non si capisce più se Spotify è parte del problema o della soluzione. Ma il copyright, ormai, è dappertutto.

*Professor Bellos può farci un paio di esempi di questo costo sociale spropositato?*

Il costo per gli individui si manifesta attraverso molteplici piccole tariffe applicate a materiali di ogni tipo, dai peluche alle confezioni di cereali, nonché attraverso i prezzi di film, libri e canzoni, che arricchiscono i detentori dei diritti d'autore, per la maggior parte aziende, non autori singoli. Il costo per la nostra cultura è l'effettivo divieto di riutilizzo del materiale. T.S. Eliot non avrebbe mai potuto pubblicare *La terra desolata*, con tutte quelle citazioni, se nel 1922 ci fossero state le attuali leggi sul copyright. I film evitano di rappresentare l'armamentario della nostra vita quotidiana per non violare i diritti dei loro «proprietari» (per questo tante interviste sono su sfondo nero). La regola è: se non è tuo, taglialo! Il copyright è diventato un impoverimento dei beni comuni, non un arricchimento della cultura.

*Il diritto d'autore moderno nasce nel 1710 per proteggere editori e scrittori. Poi che succede?*

Che è stato esteso, pezzo dopo pezzo, alle registrazioni, agli spartiti e alla fotografia. La sua durata è passata da 14 anni a 28, poi da 42 a 56 anni, fino ai 70 anni attuali che talvolta diventano 95 o più. Ha risucchiato i diritti derivati, dai diritti di riassunto alle antologie, agli adattamenti, alle traduzioni e infine a ogni possibile uso secondario, compresa la citazione e l'esposizione di opere d'arte visive.

*Perché, in questo allargamento, il 1976 segna una svolta importante?*

Perché gli Stati Uniti approvano una legge che sostanzialmente proibisce l'uso di tutte le opere protette da copyright, eccezion fatta per una vaga e minuscola quota di *fair use*, uso consentito. Legge che include per la prima volta anche il software e il design dei chip. Oltre all'estensione della durata del copyright a 70 anni post mortem e a controlli rigorosi sui dvd e sulla condivisione della musica. L'osservanza di queste regole diventa requisito per l'adesione all'Organizzazione mondiale del commercio.

*Il termine «autore» ha cambiato accezione?*

Ora, molto spesso, significa «datore di lavoro». Le grandi aziende hanno acquistato la maggior parte dei diritti commerciali degli artisti. Le leggi sul diritto d'autore creano le regole del business di imprese come Bertelsmann Verlag, Paramount Studios, Sony Music che ha comprato per oltre 500 milioni di dollari l'intero catalogo di Bruce Springsteen e così via.

*Se il copyright è «la più grande macchina da soldi che il mondo abbia mai visto» e il grosso della ricchezza delle sei principali aziende proviene da qualche sua forma, come distribuire meglio queste fortune?*

Dubito che sia possibile. La speranza è che quando le persone capiranno cosa è successo – sotto silenzio – negli ultimi decenni, sosterranno iniziative per ridurre l'eccessivo controllo delle grandi aziende sulla cultura.

*Anche nel campo delle immagini accadono cose strane. Getty Images possiede i diritti di oltre 640 milioni di fotografie, con interessanti paradossi. Tipo chiedere di pagare centinaia di dollari per inserire la foto di un'opera d'arte in un libro (o in una rivista, come al «venerdì» sappiamo bene), foto che milioni di persone possono vedere gratis sul web, mentre su un libro la vedrebbero in poche migliaia. Come lo spiega?*

«T.S. Eliot non avrebbe mai potuto pubblicare *La terra desolata*, con tutte quelle citazioni, se nel 1922 ci fossero state le attuali leggi sul copyright.»

In molti casi, queste richieste spropositate non sono realmente giustificate dalla legge e costituiscono ciò che il giurista Jason Mazzone ha definito «copyfraud». Ma è difficile combattere truffatori che possono permettersi eserciti di avvocati. E comunque eventuali sanzioni per pretese eccessive di diritti d'autore valgono poco più di una multa per divieto di sosta. Però alcune gallerie nazionali – come il Rijksmuseum di Amsterdam, mentre l'Italia, sembra andare in direzione opposta – rendono i loro tesori liberamente accessibili.

*Lei suggerisce che l'Ia potrebbe essere la tecnologia che farà crollare l'intera struttura legale del copyright: come?*

Perché sta inondando il mondo di materiale creato da nessuno mentre il diritto d'autore può essere attribuito solo a un essere umano o a un suo datore di lavoro. Mentre, se continua così, presto nessuno sarà in grado di dire se ciò che vuole usare è protetto da copyright o no.

*In passato, quando si sono dovuti esprimere sui risultati delle ricerche di Google, tribunali americani hanno sostenuto che quella rielaborazione rientrava nel fair use. Perché sull'Ia dovrebbero decidere diversamente?*

Perché l'Ia crea oggetti vendibili, come romanzi blandi e ripetitivi o rapporti aziendali, mentre Google vi porta soltanto a oggetti con un valore economico. È una discreta differenza.

*Finora ci sono stati due tipi di reazione dei detentori di copyright verso l'Ia. O farle causa, come ha fatto il «New*



*York Times» contro OpenAi. Oppure, come Associated Press, allearsi e monetizzare con un accordo economico. Cos'è meglio?*

Nel libro non facciamo raccomandazioni politiche, non è questo il nostro obiettivo. La mia speranza personale è che i dispositivi di intelligenza artificiale, nutrendosi della loro stessa produzione, producano una tale montagna di spazzatura che torneremo a leggere libri veri.

*Tuttavia, per quanto difettoso, mi sembra che del diritto d'autore si possa dire quel che si diceva della democrazia: «La peggiore forma di governo, tranne tutte le altre». Che alternative immagina?*

Viviamo già in un mondo post copyright. La maggior parte dei creatori riceve la propria ricompensa sotto forma di privilegi vari (concessi da borse di studio, università e così via) o attraverso altre

occupazioni. Creative Commons ha permesso a imprese come Wikipedia di prosperare al di fuori della legislazione sul copyright. Gli informatici hanno sviluppato software open source. E, per la sua enorme popolarità, hanno consentito a YouTube di pubblicare materiale protetto da copyright senza pagare. In sintesi, le alternative ci sono e sono già operative. Tuttavia è improbabile che l'industria creativa ad alta intensità di capitale (cinema, tv, software proprietario e musica pop) segua l'esempio in assenza di una forte spinta.

*D'altronde anche il vostro libro è protetto da copyright, no?*

Oh, sì. In quale altro modo avrebbe potuto essere pubblicato? Non possiedo una tipografia, né una rete di distribuzione, né un reparto pubblicitario.



Vanni Santoni

*La nostalgia è l'inganno di chi non sa pensare il futuro*

«la Lettura», 29 settembre 2024



Le versioni romanticizzate del passato recente dilagano in tv e al cinema. Il sociologo Tanner suggerisce una più consapevole visione del tempo

Dov'è finito il tempo perduto? Un secolo fa, Marcel Proust ha dovuto scrivere un romanzo in sette volumi per provare a capirlo, ma oggi viene facile anche a chi non sia un sommo romanziere indicare almeno un luogo in cui lo si può trovare: nella cultura pop. Le canzoni che sentiamo alla radio si assomigliano tutte e assomigliano a loro volta ad altre del passato; al cinema e in tv, sequel e remake occupano più spazio dei prodotti originali, e anche quando non lo fanno spesso giocano con la nostalgia, riproponendoci versioni romanticizzate del passato recente, che siano gli anni Ottanta di *Stranger Things* o i Sessanta di *Mad Men*... Non è un processo nuovo: in effetti, restando sullo schermo, comincia con la romanticizzazione degli anni Cinquanta operata da film come *Grease* o serie come *Happy Days*, che peraltro spogliavano il periodo da tutte le questioni problematiche.

Parte da suggestioni di questo tipo il saggio *Nostalgoritmo* del sociologo Grafton Tanner (nato nel 1990 a Athens, in Georgia, è al doppio sbarco italiano, visto che in novembre uscirà per effequ anche il suo *Foreverismo*), pubblicato da Tlon nella traduzione di Marco Carassai, per arrivare a riflessioni ben più gravi, come l'uso propagandistico della nostalgia o la tendenza a rifugiarsi nel passato quando immaginare un futuro, in un mondo in crisi ecologica,

climatica ed economica e bellica, si fa sempre più difficile.

Nella nostra lingua, complice il Ventennio, «nostalgia» ha sempre avuto una connotazione precisa, perlopiù negativa, ma per gli americani la questione è meno palmare e prende forme differenti nel momento in cui l'epoca *di cui avere nostalgia* viene convenzionalmente fissata nel pre 11 settembre, evento tragico che ebbe conseguenze parimenti tragiche: un ritorno dell'interventismo bellico; un significativo giro di vite securitario che scontiamo ancora; un'inaudita apertura del settore pubblico alle intrusioni di quello privato; infine, un salto di qualità nelle tecnologie di controllo che ha portato a una riduzione della privacy di tutti. Una riduzione tanto imponente da apparire oggi – in epoca di dispositivi che ci ascoltano dalla tasca e telecamere a riconoscimento facciale in strada – molto difficile da emendare. La nostalgia per quest'epoca pre 11 settembre, fa notare Tanner, non riguarda però solo gli oppositori di quella che era all'epoca la presidenza Bush, ma appare del tutto trasversale: espressioni che rimandano al passato, da «Make America Great Again» a «Green New Deal», vengono usate da ogni parte politica, forse perché nessuno ha più molto di nuovo da dire rispetto a un futuro che, comunque lo si guardi, appare in ogni caso fosco.



C'è una catastrofe all'orizzonte o, meglio, molte catastrofi: il *tipping point* climatico è stato oltrepassato e anche se l'umanità ha sempre mostrato una buona reattività dopo che i problemi sono arrivati all'apice, anche la visione più ottimistica del quadro generale non può prescindere da future migrazioni di massa, da costanti eventi meteorologici anomali e dal collasso di interi ecosistemi, cosa che non esclude grandi carestie.

L'obiettivo di Tanner in *Nostalgoritmo* è arrivare a parlare di tutto ciò, cosa che fa approfonditamente nella seconda parte del libro, ma solo dopo aver scritto la *storia della nostalgia*: un sentimento che è stato in effetti *inventato* (nel Diciassettesimo secolo, dallo studente di Medicina svizzero Johannes Hofer) e che si fece poi fenomeno di massa con le grandi manovre delle guerre napoleoniche, dove in lontananza da casa causava vere e proprie epidemie nostalgiche nei soldati, che richiedevano di essere prontamente gestite, pena la compromissione dell'intera campagna.

Sempre nell'Ottocento l'Occidente avrebbe cominciato, senza troppe preoccupazioni, la distruzione sistematica del mondo naturale, un processo predatorio che avrebbe presto riguardato tutto il mondo, e che oggi minaccia la nostra stessa sopravvivenza: Tanner ci ricorda la storia, ben nota, dell'estinzione dei bisonti, uccisi a milioni, anche per gioco, che portò alla fine delle civiltà delle Grandi Pianure, e quella meno celebre dell'estinzione dei piccioni viaggiatori, abbattuti essi pure a milioni da chi si divertiva a sparare in cielo, ed erano solo i prodromi dell'attuale scomparsa della fauna fluviale (chi ricorda i gamberi di fiume?), degli insetti, dei grandi mammiferi e di tutto il resto... Inevitabile che questo processo, che pure ha continuato indisturbato e si è anzi intensificato, generasse negli uomini contemporanei una nostalgia per il mondo naturale perduto e uno straziante

desiderio di tornare, se non proprio al bosco, quantomeno alla fattoria.

Un bosco e una fattoria che, reimmaginati sulle loro macerie bruciate, ricompaiono nell'immaginario molto diversi da com'erano... «Era meglio prima?» Difficile dire: di certo c'è solo che il *prima* non c'è più e che il *dopo* si è fatto difficile da immaginare (a meno d'immaginarlo tragico: non casuale il fiorire in libreria di un'intera messe di romanzi distopici). Ad aggravare la situazione ci si mettono anche gli algoritmi – da qui il titolo del libro – che ormai sono ben addestrati a replicare a oltranza tutto ciò che assomiglia a cose che abbiamo già visto (o sentito: il meccanismo va forte anzitutto nell'industria musicale) e sono perciò capaci di suscitare in noi tutte le emozioni-satellite della macroemozione dei nostri giorni: la nostalgia. Né l'avvento dell'IA lascia ben sperare, visto che genera contenuti ricombinando il già fatto...

L'autore non schiva l'inevitabile domanda che viene a porsi il lettore mentre procede nella lettura: che fare, allora? E prova pure a dare delle soluzioni, ancorché difficili da immaginare, prima ancora che applicare. L'idea è quella di un paradigma temporale *crip* («storpio») o di un paradigma temporale *queer* (come opposto generale a *straight*, che in inglese vuol dire «etero» ma anche «dritto»), ovvero modi di pensare il tempo che non siano necessariamente legati all'asse obbligato *passato* → *presente* → *futuro*, e perciò risultino capaci di muoversi fra i tre piani prendendo ciò che è più utile. Ciò ci permetterebbe di rivalutare pure la nostalgia, che potrebbe essere usata con moderazione, per ciò che è stato davvero buono, ma se l'idea risulta affascinante per il teoreta (o per il romanziere), ci aiuta fino a un certo punto a mettere in discussione le strutture di potere, sfruttamento e produzione che hanno portato l'Occidente prima, e l'intero pianeta poi, nelle condizioni di *non saper più vedere un futuro*.

«Immaginare un futuro si fa sempre più difficile.»

# Vincenzo Latronico

## *I traduttori valgono oro*

«La Stampa», 30 settembre 2024



La letteratura italiana è apprezzata nel mondo, è il momento di aiutare e finanziare chi la traspone in altre lingue. I modelli europei che possiamo importare

È un ottimo momento per la letteratura italiana nel mondo. Quest'estate «The New York Times» ha proclamato *L'amica geniale* di Elena Ferrante il miglior romanzo del Ventunesimo secolo. Il suo successo ha acceso un rinnovato interesse verso i nostri classici (traduzioni di D'Arrigo in tedesco, di Calvino in croato, di Ortese e Morante in inglese) e un'attenzione senza precedenti nei confronti della produzione contemporanea. Fra i dieci semifinalisti dell'ultimo International Booker Prize, ben due – Domenico Starnone e Veronica Raimo – erano italiani: non era mai successo. A coronamento di ciò, quest'anno l'Italia è ospite d'onore della Buchmesse di Francoforte, la principale fiera editoriale al mondo.

La rilevanza di questo evento è certamente culturale, ma anche industriale. La letteratura italiana è un prodotto di esportazione: e parallelamente a un palinsesto di eventi con scrittrici e scrittori, in occasione della fiera sono previste molte iniziative volte a rafforzare la rete di scambi editoriali col resto del mondo. Si è parlato parecchio della programmazione culturale italiana (il mancato invito di Roberto Saviano e in generale le ingerenze della politica hanno causato alcune importanti defezioni e una lettera di protesta firmata da oltre quaranta scrittrici e scrittori, me incluso), meno dell'aspetto più tecnico

e industriale della fiera. Eppure, per certi versi, il suo significato per l'editoria e la letteratura italiana è persino maggiore.

Uno degli esempi migliori di questo altro lato è Dall'italiano al mondo, un programma di seminari, conferenze e incontri professionali curato da Ilide Carmignani per il Salone del libro di Torino, e previsto in concomitanza con l'apertura della fiera tedesca. Sarà il più grande convegno di traduttrici e traduttori dall'italiano verso lingue straniere, che a Francoforte vedrà la sua quarta edizione, la prima in presenza. Chi traduce è un artista e un artigiano della lingua, ma è anche un esportatore della letteratura di cui si occupa, e in quanto tale va formato, sostenuto, messo in condizione di fare al meglio il proprio lavoro. Negli ultimi anni ha acquisito una grande rilevanza la figura del cosiddetto «traduttore-scout», che propone di propria iniziativa i libri che vorrebbe tradurre, esordi o gemme nascoste che magari arriverebbero più difficilmente a un editore straniero. Ma è sempre stato un operato spontaneo, di pochi volenterosi costruttori di ponti. Iniziative di questo tipo ne riconoscono finalmente l'importanza, culturale e industriale.

Non è l'unica: esistono tre programmi di sostegno alla traduzione di opere italiane nel mondo, gestiti dal Centro per il libro e la lettura, dal ministero

per gli Affari esteri e dal ministero dell'Economia. Nell'ultimo anno, hanno distribuito fondi per un milione e mezzo di euro, contribuendo all'uscita di quasi mille traduzioni di opere italiane (per trasparenza, una di queste era mia). Nel bilancio di uno Stato è un investimento contenuto, a fronte di un risultato straordinario: in vent'anni le traduzioni dall'italiano sono quadruplicate. Solo negli ultimi mesi, esordi di altissima qualità come *Spilli* di Greta Olivo, *La parte sbagliata* di Davide Coppo e *Ragazze perbene* di Olga Campofreda sono stati tradotti in Lituania, Grecia, Francia, Germania. Come fare sì che le energie di questo momento non vengano disperse, che lo slancio di quest'anno venga sfruttato? I programmi che ho elencato sono tanto generosi ed efficaci quanto, purtroppo, frammentati fra istituzioni diverse, e spesso con procedure e requisiti che scoraggiano gli editori stranieri dal fare richiesta. Un'iniziativa come Dall'italiano al mondo – sostenuta, oltre che dal Salone, dall'Associazione italiana editori e dall'Agenzia per la promozione all'estero e l'internazionalizzazione delle imprese italiane, e in cui anche io terrò un breve intervento per presentare classici in cerca di ponti verso l'estero – meriterebbe di essere espansa e stabilizzata perché traduttrici e traduttori possano farvi affidamento negli anni. L'aumento di investimenti nella letteratura italiana in vista di questa edizione della Fiera del libro di Francoforte ha portato risultati concreti: ora si tratta di sostenerli nel tempo.

Un modello di eccellenza può essere Norla, l'ente che ormai da più di mezzo secolo diffonde la letteratura norvegese. Nata proprio con l'organizzazione di un convegno per traduttori, Norla oggi finanzia la traduzione di circa cinquecento libri l'anno,

garantendo un vasto pubblico internazionale alle opere di una lingua poco nota. Il suo budget è leggermente superiore a ciò che l'Italia ha investito, quest'anno, nei suoi tre programmi di traduzione; ma il suo operato continuativo nei decenni ha permesso la crescita di una comunità di professionisti internazionali che sanno di potervi contare, e sanno che le procedure di finanziamento sono agili e dall'esito certo. I finanziamenti di Norla sono rivolti agli editori, certo, ma specialmente ai traduttori: oltre a organizzare convegni sostiene corsi di formazione e viaggi di approfondimento, e finanzia i traduttori-scout che vogliono proporre a editori stranieri i primi capitoli di un libro per sondarne l'interesse. Quest'ultimo programma è un ottimo esempio: per un costo contenutissimo ha generato, solo nell'ultimo anno, centocinquanta pubblicazioni in più.

E questo, la centralità del traduttore come costruttore di ponti sia culturali che economici, è ciò che forse potremmo imparare dall'eccellenza norvegese. Con l'eccezione di poche iniziative come questo convegno, da noi l'importanza di chi traduce è riconosciuta poco. Nonostante un interessamento dell'allora ministro alla cultura Dario Franceschini, non ci sono tutele nazionali per il lavoro di traduzione letteraria, né il sostegno previdenziale a cui possono accedere, ad esempio, in Germania o in Francia. Ma i recenti successi della letteratura italiana all'estero si devono in larga misura a chila traduce – e la vastità del panorama editoriale che la rende possibile si deve a chi lo arricchisce traducendo in italiano romanzi da tutto il mondo; sostenere ulteriormente, energicamente il lavoro sarà un modo per far sì che un anno come questo sia non un picco, ma un inizio.

«Chi traduce è un artista e un artigiano della lingua, ma è anche un esportatore della letteratura di cui si occupa, e in quanto tale va formato, **sostenuto**, messo in condizione di fare al meglio il proprio lavoro.»

# Esordienti/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



D'un tratto tutto m'appare diverso: il fiume non è fugace anzi è ben fermo con le sue sponde e gli alberi, gli uccelli, i pesci. È solo l'acqua che va via via, ma insieme arriva arriva. Fino a ora avevo voltato le spalle alla fonte guardando con orrore la foce.

Mi dico:

*Anche il mio tempo arriva e arriva. Nulla scorre, tutto è qui adesso.*

Mi accorgo di aver sempre vissuto solo nel presente: per dare vita ai ricordi devo portarli nel presente, per prevedere il futuro devo portarlo nel presente. Se tutto sta al presente, il tempo dov'è? Mi balena la verità: il presente non dura niente, ma non finisce mai.

*Il fiume dalla foce alla fonte* è la risposta di Pablo alle lettere di Irene e Valerio – in una notte insonne, con la mente ancora intrappolata nella brutta giornata trascorsa, un uomo registra la sua voce, «più spontanea d'ogni scrittura», e risale e riscende il racconto della sua vita esaudendo la curiosità dei due amici. «Cosa ho fatto dal 1908 a oggi? Ho respirato, niente di più»: «se al microfono dettassi a ruota libera qualche ricordo di quanto m'è capitato non la finirei mai. Ottant'anni: pochi a viverli, molti a rammentarli».

Piero Scanziani sceglie di non autocelebrarsi e affascina il lettore con un personaggio che gli assomiglia, a cui l'autore si avvicina con la scrittura in prima persona e da cui si allontana passando alla terza che riesce a trattenere l'intimità della storia: ricorda per gli amici e riflette sulle occasioni perdute, sulle vittorie e sui mali – di un uomo e di un secolo che è sopravvissuto al pari di chi lo ha abitato e che nella maturità impara dall'umano la saggezza del confronto. Pablo sogna e «nel sogno siamo tre o, per dir meglio, io siamo tre (spesso anche nella veglia)»: non è il vaneggiare di un vecchio – «Non sono certo il solo che, dormendo, frequenta personaggi importanti per la veglia» – ma tre alter ego cui l'uomo chiede consigli sull'«isola fluviale»: Romano, che «sembra occuparsi solo di sé, lo chiamo corporeo perché solo del corpo egli si cura»; Jacopo, che «è troppo emotivo, fremente, appassionato, ricco di sentimenti»; Siro, che regala «la curiosità

per lo scibile, la tenacia per le letture sterminate» – «A tutti e tre devo d’avermi sorretto in una vocazione letteraria a cui non osavo credere e che pareva inadatta alle condizioni del mio campare. E l’aver adempiuto per quel che potevo a tale vocazione e ancor più l’aver infine trovato il grande amore, sono le giustificazioni d’ottant’anni di vita».

Il desiderio di scrivere attraversa tutta la vita di questo personaggio e si modula sugli avvenimenti che Scanziani vive e fa rivivere al suo Pablo: nato in Svizzera – «La Breggia sgorga da una fonte elvetica per gettarsi presto nell’italico lago di Como. Così dalla nascita mi si offrivano due amori e così fu: per l’Helvetia una profonda gratitudine, per l’Italia un’ammirazione illimitata» –, adolescente che mette in discussione Dio durante gli studi nel collegio dei preti, a Milano «in casa del padre, della matrigna coi loro figli» e poi ventenne a Roma dove «Pablo, straniero, non fu ammesso nell’albo dei giornalisti e le sue occupazioni restarono precarie e incerte».

«Bruno, mi capisci? Devo liberarmi dal peso di tanti sentimenti e pensieri disparati che mi abitano, m’ingombrano, in qualche modo devo dar forma al mio esistere. Dentro non sono uno, sono parecchi. Voglio narrare per chiarirmi, per cercarmi: altrimenti che ci fo in questo mondo? Ecco il mio cruccio immobile e voglio entrare negli altri e capirli e capirmi. Ne sarò mai capace? Liquidato Darwin, non credo più a niente. Sono vuoto e insieme pieno d’amarezze. Bruno, non t’accorgi anche tu della massiccia opacità della vita?»

Il lettore legge gli anni del ritorno a Berna, della Seconda guerra mondiale, di un uomo che diventa marito e padre e ammette il fallimento della sua vocazione: «Ho trent’anni e ho scritto pagine disparate e sfiduciate d’un romanzo che ha il titolo, ma che non sono capace di portare a termine. Non sarò scrittore, resterò giornalista. Se rincorri notizie non hai tempo per altro. Ogni giornalista ha nel cassetto abbozzi di libri. Morto, gli eredi buttano le cartacce. È un mestiere che mi può dare il pane, non l’alimento»; sono anche quelli dell’incontro con i libri del mistico Aurobindo, del ritorno a Roma, dell’incontro con gli entronauti che gli insegnano a ignorare la fonte e la foce della vita – «È facile. Rinuncia al risultato. Fa’ quel che devi e ti sia d’incitamento e di premio l’eseguirlo al tuo meglio. Non badare a quel che è il tuo successo o l’insuccesso come uomo, sposo, padre, parente, amante, amico, scrittore o quant’altro tu sia. L’esito spetta a Dio e, se stai attento, t’accorgi che ti capita quel che ti occorre. Se divieni il fedele del sacro, cessi d’essere lo schiavo dell’ego» –, dei viaggi in Oriente e dell’amore adulto per la giovane Chiara – «Che m’importa se ho finito il mio ultimo libro? Che m’importa se il mio «nome a pena si ritrova»? M’importa che sia nel cuore di Chiara» –, di Romano, Jacopo e Siro che scompaiono perché non c’è più niente da contestare e discutere.

Alla fine della lettura il lettore è sulla terrazza della torre e la luce gli consente di vedere «lontano dal fiume, fino ai vascelli affollati» che «da una riva vanno in giù, dall’altra in su, due viaggi opposti. La foce è il passato, la fonte è il futuro»: se esiste l’isola fluviale dove le case editrici ascoltano alter ego decidere se sia più pratico badare ai libri del futuro o recuperare quelli del passato, allora il lettore sorride a chi si è innamorato della scrittura di Scanziani e la legge al presente che «non finisce mai» – e a Pablo, che consegna a Chiara l’eternità più bella.

T’aspetterò qui, cento o mill’anni, qui dove l’adesso non finisce mai. Come ti riconoscerò? Mi sarà facile. L’anima lasciato il corpo si ritrova di là più bella e più nostra che mai. Tale certezza mi colma di pace ovunque mi giri fra sogno e veglia: nessuna vita è vana, l’universo non è assurdo, il nostro



intelletto contempla il cosmo e vi trova il sacro che è tutto amore: l'amore ci ha dato nascita, ci ha dato vita e di là ci attende.

Qui, da questa terrazza della Torre, vedrò giungere Chiara e mi precipiterò dalle scale e le correrò incontro e nel guardarci, assenti nel corpo e presenti nello spirito, ci troveremo per sempre insieme insieme nell'oltrevita. L'infinito nell'istante.

Piero Scanziani, *Il fiume dalla foce alla fonte*, Utopia

### ALTRI PARERI

«Il libro sorprende per estro e maneggevolezza retorica: si legge meglio, si attraversa d'un sorso. Le frasi, spesso apodittiche, spinute («Ed era giusto: le sue amanti non potevano restare per sempre fedeli alla sua infedeltà. Ed era giusto che la sottrazione dei suoi piaceri aumentasse la somma delle sue pene»), svasano un percorso dantesco: dalla carne all'eterno, dall'ambizione all'adorazione, dal Dio «Seduttore» al Dio seducente, da stanare.»

Davide Brullo, «il Giornale»

«C'è una lucertola azzurra in ciascuno dei libri di Piero Scanziani: una è caprese, l'altra himalayana. Capri e Napoli appaiono, azzurre, in *Il fiume dalla foce alla fonte*, autobiografia di Scanziani che segue dopo due anni *Entronauti*, uno dei suoi libri più attuali [...]. *Il fiume dalla foce alla fonte* e *Entronauti* raccolgono la vita sulla pagina, che è come tenere l'acqua con le mani.»

Antonella Cilento, «la Repubblica – edizione Napoli»



Sparpagliate confuse e disperse in certi angoli bui della memoria, mi tornano spesso in mente certe figure del mio passato che – pur rivolgendomi la parola dai campi oscuri dell'aldilà – mi parlano ancora con l'inconfondibile accento della nostra beneamata Valpadana.

Anche se ridotte ormai a flebili larve piene di polvere e muffa, ci tengono però – eccome se ci tengono! – a presentarsi al mio cospetto esibendo un improbabile contegno da nobili decaduti o da gentiluomini di campagna.

In *Teatri minimi della Valpadana* Francesco Permunion dà voce a Florestano Fregoso Del Cedro – «che di mestiere al momento faccio l'agente plurimandatario della Bassa Emiliana per conto di un noto salumificio della zona»; nella prima parte del libro il protagonista racconta le storie dei suoi conoscenti, «tutta gente un tempo indaffarata in ambito commerciale come ora sono io» – in alcuni casi vi assiste personalmente, in altri riporta i resoconti di quello che ascolta da altrettanti personaggi; nella seconda «per amore di verità, non disgiunta da una buona dose d'incoscienza, mi corre ora l'obbligo di spendere qualche parola più precisa e circostanziata sul mio conto».

Permunion torna a giocare con quella certa dose di stramberia umana che è cara alla sua scrittura e che sa rendere accettabile agli occhi della moralità e il lettore assiste al teatro minimo dove ogni protagonista

recita il suo dramma e pretende di essere ascoltato: «L’Arsenio, con una invalidità motoria all’ottanta per cento a causa di un ictus, ha dovuto faticare non poco per trascinarsi con la sua carrozzina fin sopra l’argine destro del Po e da là, fattosi il segno della croce, spingersi fatalmente tra i gorghi del fiume», non prima di aver maledetto «Nerina, moglie alquanto libertina di quel disgraziato» che ha scelto il suicidio per privarla «di quella generosa pensione d’invalidità che era l’unico introito sicuro nel bilancio della loro famiglia»; Giovanna Bertozzini che, per aver partorito e allattato Robertino, «quel pargoletto dalla testa enorme», si lamenta «per il lacrimevole stato del seno e oltre che della sua vagina» e per riportarli agli antichi splendori è «pronta a *tutto!* Ma proprio a tutto, anche ad assumere quegli estrogeni per vacche e vitelli che tu vendi e reclamizzi da anni nelle stalle della Valpadana»; Severino Secondo da Bagnacavallo, che ruba a Florentino la prima persona narrante perché non ha bisogno di sostegno per presentare la tragedia della sua vita: cittadino rispettabile – «mai una chiacchiera o un pettegolezzo hanno scalfito la mia reputazione di Dirigente scolastico e il mio buon nome di padre di famiglia» – violenta e uccide anziane per lenire l’emicrania da stress che lo affligge e «nessuno riuscirà mai a strapparmi dal volto (questo mio volto deturpato dall’acne) la maschera del bravo borghese per accusarmi di essere uno stupratore seriale travestito da rappresentante dello Stato italiano».

Parliamoci chiaro, che posso farci? Dovrei forse presentarmi in una stazione della polizia e denunciare spontaneamente le mie colpe?

Ma questo non è possibile, in quanto io non mi sento per niente in colpa. No, mai avuto nessun pentimento riguardo a certi «atroci e abominevoli delitti» come amano definirli quei tromboni della carta stampata, specie i redattori di «La Gazzetta di Reggio».

La vera colpa, semmai, è da attribuirsi a quelle stramaledette emicranie che mi assalgono senza lasciarmi la possibilità di difendermi in quanto non esistono cure o medicine in grado di debellare un simile mal di testa.

Nella seconda parte Florestano oscura gli altri personaggi e si appropria del bisogno di lamentarsi con un lungo monologo dal quale intende uscire salvo, innocente e vittima di calunnie e sfortuna. Diffusa dalla stampa la sua passione per il sadomaso perché «pizzicato dalla Buoncostume», l’uomo perde il lavoro ed è costretto per campare a trascorrere «intere notti, mi ricordo, a spiare coppie di amanti clandestini e poi a far rapporto al mio capo, tale Ampelio Ganassa, un ex maresciallo in pensione che aveva messo su un’agenzia investigativa». Rimasto vedovo di Tristana, una giovane sordomuta educata dalle suore che si suicida impiccandosi a un ramo dell’albero di cedro che dà il nome alla famiglia di Florestano, sposa Jovanka ma la quiete resta fuori dal matrimonio – «D’altra parte, offendere e umiliare fa parte della sua personalità di *dominatrice*; dopo tutto l’ho conosciuta in una casa d’appuntamenti per sadomaso, cos’altro potrei aspettarmi? L’illusione di “trasformarla” quantomeno in una decorosa signora di provincia non è durata granché, a malapena lo spazio di un mese»; la buona Tristana guarda dal mondo dei morti il povero sottomesso che le fa visita al cimitero trovare pace – o eccitazione, nel sadomaso spesso le due cose coincidono – tirando «fuori dalla borsa quel paio di scarpine col tacco alto da me indossate nel dì delle nostre nozze. E incurante del dolore, ma gemendo di piacere, inizia a percuotersi selvaggiamente il petto e il basso ventre proprio con quelle scarpine da sposa».

Conclusa la lettura, il lettore riconosce all’autore l’abilità di rendere piacevole il ridicolo della miseria umana: i suoi personaggi sono maestri nell’arte di attribuire la colpa alle circostanze e mai a sé stessi e

il loro bisogno di raccontare non serve a giustificare il peccato ma a sottolineare la perenne buonafede dell'azione compiuta; i protagonisti di Permunion fanno di non avere bisogno di «un notissimo psicanalista veronese» che suggerisce al paziente afflitto da «atroci e superbe fobie» «provi a liberarsene mettendole per iscritto!» né del «dottor Ireneo Ferrarini, lo psicologo della Mutua» che cura la perdita di memoria con pagine di ricordi messi per iscritto dal paziente – dai «giorni balenghi e pieni di amarezza» che assomigliano a quelli «di collera e di annientamento» la corte dello scrittore si salva da sola perché crede fermamente che esista una sola versione corretta della storia: la propria.

Non saprei, davvero non so cosa pensare. E comunque, alla fine della fiera, alzi la mano chi ci capisce qualcosa di come va e viene la memoria del mondo.

Francesco Permunion, *Teatri minimi della Valpadana*, Quodlibet

#### ALTRI PARERI

«Come spesso capita nella letteratura contemporanea italiana, è tra gli appartati che è possibile cogliere quelle esperienze ancora più densamente letterarie capaci di intrecciare la tradizione con un'idea di contemporaneità scevra da ogni ambizione sul presente e sulla sua attualità. Tra gli interpreti più originali di questa tendenza vi è sicuramente Francesco Permunion, di cui Quodlibet manda ora in libreria *Teatri minimi della Valpadana*, una serie di racconti brevi [...] che danno forma ad un'insolita antologia in un certo senso comica. [...] Un libro da leggere e rileggere.»

Giacomo Giossi, «il manifesto»

«[...] una glittoteca di stravaganze, un museo di imperdonabili freak. [...] Permunion me lo immagino così: di borgo in borgo, come i pupari, con il carretto pittato, a raccontare le gesta dei suoi sghembi eroi. Si apre il sipario, tutto è risaputo e nuovo al contempo, di sé stessi e del proprio scempio si ride, a denti sguainati. Il narratore è invisibile, come un dio beffardo: sembra infierire, ma la sua pietà, in fondo, è leonina.»  
Davide Brullo, «il Giornale»

# Giusto qualche parola

a cura della redazione

Il 14 e 15 luglio del 20xx si accendono le luci sul ring dalle corde rosa del fatiscante Bob's Boxing Palace. Siamo a Reno («la figlia di Las Vegas»), e nel campionato Coppa Figlie d'America a eliminazione diretta si sfidano otto bizzarre adolescenti che «sembrano senza età, o precocemente invecchiate e inscatolate nel loro caschetto rosso con lo strap». La vincitrice di questa «simulazione di omicidio» vedrà realizzare il proprio sogno di «essere la migliore in qualcosa». Il torneo però è solo un intermezzo nelle loro vite: nessuna delle ragazze continuerà a praticare la boxe, scivoleranno tutte «dal piedistallo all'insignificanza».

*La vita in pugno* smonta la dimensione epica dello sport e la metafora del ring come spazio teatrale e attraverso gli sguardi e i dialoghi mentali e i pensieri furiosi di queste pugili ci chiede: «È una situazione in cui vincere conta come vincere?»

Citando Dorothy Parker, «mio Dio, ecco un libro».

Rita Bullwinkel

*La vita in pugno*

Bollati Boringhieri

traduzione di Sara Reggiani



«Tutti gli errori umani sono impazienza.»  
«Restringere sempre più il tuo cerchio e controllare di continuo che tu non te ne stia nascosto da qualche parte all'esterno del tuo cerchio.»

Kafka è entrato nella stagione della tubercolosi («cervello e polmoni d'accordo a mia insaputa»), passa un tempo mesto e felice dalla sorella, a Zürau, con pochi bagagli e «un nuovo inizio», una libertà che trascorrevano a piantare ortaggi, raccogliere patate e luppolo e a condurre le capre alla monta.

Scritti su due quaderni in ottavo e copiati su 105 foglietti, questi aforismi – qui definitivamente commentati da Stach – sono la costruzione di un mondo su fondamenti teologici e al tempo stesso un esercizio di metafora attraverso un pericoloso avvicinamento a qualcosa che «non è più di questo mondo». Non c'è estetica né effetto, l'aforisma stesso è negato nell'essenza. Sono scritti-tana. Il posto più bello di tutti, per Kafka, è il paradiso terrestre dopo la cacciata degli uomini.

Franz Kafka

*La verità è invisibile*

Keller

commento di Reiner Stach