

retabloid

marzo 2025



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
marzo 2025

«A che serve parlare, se ci si è già detti tutto?»

Alina Bronsky

Il copyright dell'Atomo, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.

Disegno di copertina di Palma Perbellini.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

L'Atomo

Arianna Giorgia Bonazzi, *La ragazza senza unghie* 5

Gli articoli

- # «Dobbiamo sollevare nuovi dubbi per tornare a illuminare la realtà.»
Giulio D'Antona, «La Stampa», primo marzo 2025 7
- # «Cerchiamo un lieto fine. Ai politici di oggi manca la tenerezza.»
Giulio D'Antona, «La Stampa», 2 marzo 2025 9
- # *La discesa lungo questa china*
Vanni Santoni, «Le parole e le cose²», 7 marzo 2025 12
- # *George Saunders, una follia alla volta*
Francesca Borrelli, «Alias», 9 marzo 2025 16
- # *Anni seri con Serianni*
Francesca Serafini, «Lucy», 10 marzo 2025 23
- # *Eco, Calvino e l'arte del riassunto: ma con Leopardi non funziona*
Beppe Cottafavi, «Domani», 12 marzo 2025 31
- # *Is it Time to Ditch the Book Blurb?*
Nilanjana Roy, «Financial Times», 14 marzo 2025 34
- # *L'età dell'insofferenza per i «discorsi secondi»*
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 15 marzo 2025 36
- # *Recensioni superate. Anzi no*
Mario Baudino, «tuttolibri», 15 marzo 2025 38

# <i>Prima di estinguersi i caproni vigilano</i> Gilda Policastro, «tuttolibri», 15 marzo 2025	40
# <i>Slam!!! Poeti si diventa: basta dirlo ad alta voce</i> Eleonora Fisco, «la Lettura», 18 marzo 2025	42
# <i>Sciopero dei librai Feltrinelli. Un bel lavoro da incubo</i> Loredana Lipperini, «La Stampa», 18 marzo 2025	45
# <i>Nelle librerie di catena c'è sempre meno bibliodiversità</i> Redazione, «il Post», 24 marzo 2025	46
# <i>Bibliodiversità, Panoplia, strategie: la lettera di un ex direttore di libreria Feltrinelli</i> Loredana Lipperini, lipperatura.it, 25 marzo 2025	48
# <i>La lettera di «un vecchio feltrinelliano»: i librai, la divisa, i metodi da multinazionale americana</i> Loredana Lipperini, lipperatura.it, 31 marzo 2025	50
# <i>Spesso il male di scrivere ho incontrato</i> Renzo Paris, «il venerdì», 21 marzo 2025	54
# <i>Rachel Ingalls, eccentrici esercizi di irruzione molesta nella quotidianità</i> Silvia Albertazzi, «Alias», 23 marzo 2025	56

Lo sfuggito

# <i>Otello Baseggio: «La mia vita di cambiamenti in mezzo ai libri».</i> Giulio Mozzi, «il mattino di Padova», 9 marzo 2008	58
---	----

Esordiaro/confermario

a cura di Lavinia Bleve	61
-------------------------	----

Giusto qualche parola

a cura di Oblique Studio	69
--------------------------	----

Arianna Giorgia Bonazzi

La ragazza senza unghie

C'era una volta una ragazza senza unghie.

Quando usciva con un ragazzo si disegnava sempre delle piccole striscioline sulla punta delle dita, come mezzelune. Le unghie orizzontali dipinte erano forse più fastidiose dell'assenza d'unghie, ma a lei piaceva fare in quel modo.

Le amiche le dicevano: Dovresti dipingerle verticali, se non altro, ma lei niente.

Quelle lunette erano più vicine alla verità rispetto a dieci belle unghie a forma di mandorla.

I ragazzi tornavano due o tre volte, salivano anche a casa sua, poi a un certo punto si accorgevano delle sue mani e non si facevano più vedere. Erano usciti con donne brutte, donne dalle guance artificiali, dai capelli colorati, dalla voce roca, dalle gambe storte, con un seno più piccolo, ma: una donna con pelle morbida in cima alle dita! Questa cosa non aveva neanche nome!

La donna senza unghie se ne fregava. Si metteva a letto da sola nella sua casa fredda e si diceva: quando qualcuno amerà le mie dita, allora mi dispiacerò se non torna.

Nel buio di quelle notti ferme, la donna inventava una storia dopo l'altra. Nella sua mente vorticavano romanzieri spaziali, arti parlanti e uomini tagliati a metà. Neanche tutte quelle cose, pensava, avevano un nome prima che lei le inventasse, ma dopo esistevano, punto, non c'era bisogno di un predecessore. A una cert'ora vedeva una falchetta di luna attraverso la condensa della finestra. Allora si alzava piano, entrava in bagno, e con una piccola pinza ospedaliera faceva attenzione a tagliare la pelle dura che si formava sulle sue falangette. Inumidiva con le labbra le punte molli delle sue orribili dita, e andava a dormire fiera di come il giorno dopo avrebbero saltellato, da un tasto all'altro.

Arianna Giorgia Bonazzi è autrice di romanzi frammentari e di piccoli libri per ragazzi. Fa anche la giornalista culturale, l'editor e l'insegnante di scrittura. Il suo ultimo libro è *Dizionario segreto d'infanzia*.

Giulio D'Antona

«*Dobbiamo sollevare nuovi dubbi per tornare a illuminare la realtà.*»

«La Stampa», primo marzo 2025



La visione del mondo e della letteratura degli scrittori George Saunders e Max Porter. Serve più leggerezza e una buona dose di tenerezza

Se la realtà ha un senso, va cercato nella fantascienza. Oppure, per dirla con Doris Lessing: «Science Fiction is Social Fiction» – qualcosa come: «La fantascienza è una scienza sociale». George Saunders non è un autore di fantascienza nel senso stretto del termine, ma colloca le sue storie in un mondo tra i mondi, dove tutto è possibile e il realismo è solo uno dei tanti modi di leggere un presente complesso. Usa la storia, la politica, i rapporti umani, per popolare una serie di realtà alternative in cui si svolgono scenari possibili ai limiti dell'impossibile, che però spesso si rivelano trasformarsi in previsioni azzeccate. George Orwell, Kurt Vonnegut e Ray Bradbury presi tutti assieme, con una dose aggiunta di umorismo sublime. Usa la leggerezza – in senso calviniano di assenza di complessità imposta – per combattere l'ottusità del sistema. Ultimamente, Saunders è tornato a fare ciò che gli riesce meglio: scrivere racconti – una forma esile di letteratura, leggera perlomeno nelle dimensioni. Dopo una digressione romanzesca e uno studio dei maestri russi, ha condensato in *Giorno della liberazione* (pubblicato in Italia da Feltrinelli con la traduzione di Cristiana Mennella) molte delle sue visioni sul mondo, sulla storia americana passata, presente e futura e sul destino dell'umanità, ridotta a recitare eternamente la disfatta del generale Custer a Little Bighorn. Con

la convinzione profondamente radicata che tutto si possa quantomeno semplificare.

Possiamo essere leggeri?

Nella vita?

Anche in letteratura...

Sì a entrambe. È un dovere morale di questi tempi così poco leggeri. E non intendo che dobbiamo fare finta di niente e nemmeno dare poca importanza al disastro planetario che sta vorticando tutto attorno a noi, ma forse, di fronte al muro di incapacità di astrazione col quale la ragione sembra doversi scontrare, ci conviene giocare d'astuzia.

Stai diventando ottimista?

È qualcosa su cui sto lavorando. Non è facile essere ottimisti e sembra che ogni volta che io mi prefiggo l'ottimismo debba venire qualche catastrofe a ribaltarli completamente i piani.

Per esempio?

Donald Trump, la pandemia di covid, un paio di guerre, Donald Trump di nuovo. Ho il sospetto che parlando di questi argomenti non si trovi una gran varietà di risposte diverse. Ho già detto Donald Trump? Comunque, dopo la pubblicazione di Dieci



dicembre avevo deciso che sarei diventato ottimista, mi ero stufato di inseguire un finale triste per i miei racconti. Aveva cominciato a sembrarmi una trovata banale, per raccogliere un po' di consenso. Strappare un sorriso è un compito ben più complesso.

«Ci vuole serietà a far ridere»...

Lo ha detto Groucho Marx, vero? Il linguaggio comico è affascinante, perché è l'opposto del linguaggio letterario ed è dotato di una semplicità esemplare. Dovremmo studiarlo di più. Ecco, forse questo ci alliegherebbe: dimenticare di dover rendere conto alla pretenziosità della lingua letteraria e cercare di comunicare con il linguaggio dell'urgenza. Se ci incontrassimo al bar e io sentissi l'urgenza di raccontarle come me la passo, non penserei troppo alla forma. Questa, forse, è una leggerezza necessaria in letteratura.

Necessaria a cosa?

A illuminare la realtà, proprio illuminarla come si illuminerebbe una stanza buia per renderla accogliente. Spesso capita spontaneamente: nei momenti

peggiori, la narrativa tende alla leggerezza. Forse è una forma di autocompensazione: non abbiamo bisogno di altra complessità quando le cose si mettono male, ma di semplificazione. Non di distrazioni, non di sottovalutazioni, ma di chiarezza e positività.

Non è un po' come mentire?

No. Mentire per me è sfruttare un momento drammatico per agganciare il pubblico con la falsa speranza di una risposta semplice. Io sto parlando di sgarbugliare una realtà complessa senza perdersi nelle sovrastrutture letterarie. È qualcosa a cui penso molto: a volte credo di sbagliare perché semplifico troppo, altre di essere troppo complesso. Poi mi dico: meglio avere questi dubbi che riempire le pagine di niente. Forse la chiave sta nell'ambiguità.

Anche questo è ambiguo...

Vede? Ne ho fatto una carriera. Per me una storia riesce se solleva dei dubbi, più che dare delle risposte. Anche perché spesso quando si arriva a delle risposte è perché si è cominciato a scrivere per provare

una tesi. E quando si parte con una tesi si farà di tutto per confermarla. Soprattutto adesso, che tutti si affannano per cercare soluzioni alla crisi e alla fine ci si rende conto che sono tutte stronzate.

Quindi, qual è la chiave?

Anton Čechov diceva: «Il compito dell'artista non è di risolvere il problema, ma di formularlo correttamente». La chiave è sollevare il dubbio. Io adoro quando a metà di un racconto mi rendo conto che c'è un problema. Vuole un esempio?

Speravo in una delle sue note parabole...

Stavo scrivendo un reportage dal confine messicano. L'ho seguito tutto prendendo appunti e raccogliendo materiale, e sono arrivato in fondo che avevo delle convinzioni ben radicate. Poi un giorno mi sono trovato in un punto in cui si poteva valicare il confine a piedi e l'ho attraversato. Ero lì che meditavo e un paio di poliziotti a cavallo hanno cominciato ad avvicinarsi. Erano imponenti, bellissimo, sembravano usciti da un film western. Fanno: «Sa che sta violando la legge?». Poi mi chiedono cosa sto facendo. Io rispondo che sto preparando un articolo e loro vogliono sapere a che punto sono. Glielo dico. E quelli scientificamente e con grande passione mi smontano una per una tutte le convinzioni che avevo. Ecco, per me quel momento è stato sublime.

Non li ha odiati?

No, per niente! Vivo per il momento in cui tutto mi si ritorce contro. Sennò cosa scrivo a fare?

In «Giorno della liberazione» c'è un racconto in cui fa fallire la democrazia americana...

Pezzo per pezzo attraverso tanti piccoli atti di autoritarismo, sì. Quando l'ho scritto, qualche anno fa, non pensavo che potesse diventare plausibile.

E adesso?

Visto che a quanto pare hanno cominciato ad avverarsi, suppongo che dovrei cominciare a fare

previsioni meno gravi. Ma si tende a esagerare finché l'esagerazione non diventa un monito, allora è il segnale che si può esagerare ancora di più per mettere in luce l'assurdità della realtà. E di assurdità ne abbiamo intorno a bizzeffe, ultimamente.

Come le risolviamo?

Prima di tutto smettendo di dirci che è tutto ok. Non è tutto ok. È una fissazione americana che non ha mai aiutato nessuno. Poi, una volta individuato il problema, non pensando nemmeno per un momento di stare in silenzio. Si ricorda il libro di Dr Seuss, *Ortone e i piccoli Chi!*, dove tutti gridano e non è mai sufficiente per farsi sentire finché un ultimo Chi si aggiunge al coro e allora diventa abbastanza? Ecco, a volte la saggezza sta nelle storie per bambini.

Un'altra forma di leggerezza...

Appena dopo l'elezione di Trump il silenzio che si è creato è stato terribile, sintomatico. Mi ricordo di essermi guardato attorno e aver pensato: «Dove sono i grandi? Chi ci tirerà fuori di qui e ci riporterà a casa?». Quindi, sì, la leggerezza dei bambini che se si trovano in difficoltà gridano per farsi sentire è molto consigliata, adesso.

Speriamo in loro...

«Siete il futuro, vi consegno il mondo.» Una gran bella banalità.

...

Giulio D'Antona, «Cerchiamo un lieto fine. Ai politici di oggi manca la tenerezza», «La Stampa», 2 marzo 2025

Il futuro è un tema ricorrente. Forse perché, nello scenario pseudoapocalittico che si sta delineando, comincia ad assomigliare a un concetto difficile da afferrare; sfuggente, vano, effimero. «Inutile parlare di futuro, non sappiamo nemmeno se ne avremo uno» ha detto Kurt Vonnegut in tempi in cui c'era da stare più allegri. «Sarà un massacro» ha affondato

Leonard Cohen più o meno nello stesso periodo. Gli scrittori hanno due ambizioni: riscrivere il passato e scrivere il futuro. E uno scrittore dalla penna poetica come quella del britannico Max Porter può bene ambire a entrambe le direzioni. Porter non è necessariamente un pessimista, ma è uno che ci vede chiaro. «Fa tutte le domande giuste e ha la maggior parte delle risposte» ha detto di lui George Saunders, e ci si augura che abbia ragione.

Nella sua carriera, dal fulminante esordio di *Il dolore è una cosa con le piume* (in Italia per Guanda, tradotto da Silvia Piraccini) al più recente *Lanny* (pubblicato da Sellerio con la traduzione di Marco Rossari), ha sempre esplorato le acque più turbolente e inquiete, usando una prosa che somiglia alla poesia e un ritmo proprio della musica elettronica. Con *Shy* (Sellerio, tradotto da Federica Aceto) condensa la sua idea di futuro in una novella ambientata nel passato. Esplora l'avvenire attraverso lo sguardo di un adolescente «problematico» che fugge dalla casa famiglia che lo ospita portando con sé uno zaino pieno di sassi e un walkman. Punta a un laghetto e le sue intenzioni sono facili da intuire. Porter mette in *Shy* tutta l'irrequietezza e la rabbia che può, gli dona la violenza



e la ribellione e lo manda per la sua strada, per svegliare il destino che ci accomuna e che lui va a cercare in fondo al lago.

È preoccupato?

Dovremmo esserlo tutti, credo. E la ragione per la quale ho deciso di scrivere dal punto di vista di un adolescente è proprio per poter dare forma a questa mia preoccupazione. Ho cercato di immaginarmi cosa significhi oggi essere un ragazzo bianco, socialmente inadeguato, alle prese con un incrocio di populismo e despotismo, con un mondo adulto completamente alla deriva. Cosa significhi non avere la prospettiva di un futuro.

Però «Shy» è ambientato nel passato...

Sì. Ho pensato che questo mi avrebbe fornito la giusta distanza per cercare di mettere meglio a fuoco la matrice del problema. Il fatto di collocare il mio protagonista in un momento nel quale il Regno Unito si trovava sulla soglia di una svolta laburista dopo diversi anni di dominazione conservatrice, con la promessa di un futuro migliore, che poi si è rivelato il frutto di una propaganda bene architettata, mi dava la possibilità di astrarre *Shy* dal resto del suo intorno e dalla prospettiva del futuro reale. Volevo renderlo più sincero, e spero di esserci riuscito.

Ne è soddisfatto?

Uno scrittore non è mai soddisfatto, credo che l'insoddisfazione faccia parte della nostra natura, così come l'insicurezza.

«Shy» ha la voce che voleva?

Ha la rabbia che volevo. Volevo che non avesse nulla a che vedere con il sentimento nel quale si trasforma una volta diventati adulti, quel modo un po' accondiscendente che abbiamo di rileggere il passato, le decisioni che abbiamo preso di impulso e gli errori che abbiamo commesso. Anche in questo la distanza temporale mi ha molto aiutato. Volevo che il suo

grido di rabbia fosse rivolto a un futuro ancora carico di speranza.

Però lei il futuro lo conosce...

Proprio per questo è ancora più importante che la vicenda appartenga al passato. Io so che alla fine le cose sono andate peggio di come potevano andare. Quando ho iniziato a scrivere il romanzo era ambientato nel Medioevo...

Davvero?

Sì, e il protagonista era un miniaturista. Sempre adolescente, ma turbato dal fatto che aveva cominciato ad avere pensieri sacrileghi e non sapeva più come comportarsi.

E poi?

Era il periodo a cavallo del voto per la Brexit, un periodo deprimente. Ho cominciato a ragionare sul futuro che avremmo lasciato alle generazioni successive, sulla desolazione conservatrice che avevamo di fronte e sul fatto che di lì in poi sarebbe stato tutto in salita per chi avesse avuto l'onere di doversi prendere cura del nostro paese e del resto del mondo. E questa non è una sensazione tipicamente britannica, prima di allora c'era sempre stata una sorta di speranza latente per il futuro.

Anche nei momenti peggiori?

Soprattutto nei momenti peggiori. Era come se fossimo sempre animati da uno spirito collettivo capace di risolvere tutto con una reazione netta. Ma la Brexit ha dato un colpo fortissimo a quel sentimento e, da parte mia, ho sentito la necessità di avvicinare a questo momento di rottura il mio lavoro.

Non c'è speranza per le future generazioni?

Come ha scritto Rebecca Solnit: «La speranza non è un biglietto della lotteria, ma un'ascia con la quale abbattere le porte». Da sempre le giovani generazioni hanno risposto con un sonoro grido di rifiuto al futuro che veniva loro offerto e soprattutto

all'affermazione che sarebbe stato loro il compito di aggiustare il futuro che chi era venuto prima aveva danneggiato. Nel nostro caso stiamo passando ai giovani una prospettiva quasi irrecuperabile e stiamo cercando di convincerli che per loro si tratti di un'opportunità, che più in basso di così non si possa andare e che quindi dovranno rimboccarsi le maniche e arrampicarsi lungo le pareti lisce del loro destino. Questa, per quanto ne so, è la speranza che viene loro offerta.

È una disfatta...

Non lo so e credo che non lo sapremo fino a che non vedremo in effetti come andrà. Però penso che la profonda angoscia sociale e la crisi psicologica che gli adolescenti stanno vivendo in questo momento derivino soprattutto dalla nostra incapacità di decostruire il sogno del boom e dalla continua e intransigente abitudine di sminuire la loro condizione. Non facciamo che ripetere: «Crescete e vedrete». Ma non sappiamo nemmeno noi cosa gli stiamo augurando.

Cosa ci salverà?

Un po' di tenerezza, spero. Se si guarda a ciò che i nostri leader politici propongono, al modello umano che promuovono, ci si accorge che manca del tutto la tenerezza, la pulsione al lieto fine, la tendenza a riordinare, a ritrovare la serenità. È tutta solamente una corsa al caos e alla supremazia. Pensi al modello maschile proposto da Donald Trump e Elon Musk: è del tutto avulso da qualsiasi forma di sentimentalismo o di sentimento. È animato dal terrore di essere ritenuti fragili, che sfocia nell'odio.

È per questo che la vicenda di «Shy» si chiude con un abbraccio?

Generazioni di adolescenti hanno temuto la propria sensibilità al punto di rifiutarla perché i loro adulti non avevano gli strumenti per capirla. I nostri adolescenti sono sensibili e non sembrano averne paura, come non hanno paura dell'identità di genere né del sesso. Hanno bisogno di essere abbracciati.

Vanni Santoni

La discesa lungo questa china

«Le parole e le cose²», 7 marzo 2025



Intervista a László Krasznahorkai, più volte tra i favoriti del premio Nobel per la letteratura, il massimo scrittore ungherese vivente e uno dei maggiori al mondo

Krasznahorkai, cominciamo dall'inizio: quando ha deciso di mettersi a scrivere?

È successo durante la castrazione di un maiale. In quel periodo non volevo fare nulla e diventare nulla, tantomeno mettermi a scrivere e diventare uno scrittore. Quando avevo diciannove anni mi ero lasciato alle spalle la mia famiglia borghese, iniziando a vagabondare nell'Ungheria comunista. Ogni due o tre mesi cambiavo sia il mio luogo di lavoro sia la mia residenza: dovevo rendermi irreperibile per sfuggire al servizio militare comunista, non volevo essere costretto a fare il soldato. Fu così che mi ritrovai in una enorme stalla di vacche a fare il guardiano notturno. Abitavo in mezzo alla puszta, la grande pianura ungherese, e una mattina all'alba mi dissero di non andare a letto, perché avrei dovuto dare una mano in cortile a castrare dei maiali. Arrivò un tizio dall'aria spaventosa, di poche parole, con un lungo impermeabile addosso. In silenzio tracannò il solito bicchiere regolamentare di pálinka, dopodiché si inginocchiò tra il contadino-padrone e le zampe posteriori degli sfortunati porcellini che io gli avevo portato, e con un bisturi affilatissimo si mise al lavoro. Provavo una gran pena sia a sentire gli strilli acuti dei maialini sia a guardare quello che stava accadendo, per cui piano piano alzai gli occhi verso il soffitto del capannone. Tutto a un tratto su quel soffitto vidi comparire

i primi raggi del Sole che albeggiava. Era un Sole marrone. Rientrato in casa decisi di scrivere un libro. Quel libro divenne *Satantango*. A quel punto io non volevo scriverne altri, non volevo diventare uno scrittore, come ho già detto: all'epoca io non volevo proprio niente. Solo che poi il manoscritto cominciò a circolare, in buona parte grazie a Péter Esterházy, e alla fine venne anche pubblicato. E come se non bastasse, nel 1985, per colpa di Béla Tarr, dovetti andare a rileggermelo, e «vidi che non era cosa buona». In un primo momento ci restai molto male, ma poi decisi di riprovarci ancora una volta. E da allora continuo a provarci. Ma sempre senza successo. Nessuno dei miei romanzi è il libro che mi ero prefissato di scrivere. Nel frattempo però hanno iniziato a chiamarmi scrittore, e così non c'è stato più modo di arrestare la discesa lungo questa china.

In Italia l'abbiamo scoperta grazie alla traduzione di «Satantango», seguita alla vittoria del Man Booker Prize International. Per noi lettori era (ed è) freschissimo, ma per lei è pur sempre un libro di quarant'anni fa...

Satantango è un testo molto distante da me, oggi. Il che significa soltanto che oggi lo leggerei – se lo rileggersi, cosa che non faccio – più o meno come un lettore qualsiasi. All'epoca in cui scrissi quel romanzo vivevo in mezzo a persone molto povere, che

pur percependomi come un estraneo, alla fin fine mi avevano accettato. *Satantango* è stato scritto in un'epoca, tra il 1980 e il 1985, in cui la povertà esisteva ancora. Oggi non esiste più. La povertà, che possedeva una propria cultura, è stata soppiantata dalla miseria. E la miseria non ha cultura, è pura privazione. In altre parole, il mio rapporto con questo romanzo è come quello che si ha con un ricordo: chissà fino a che punto corrisponde al vero.

Pure, da esso nacque il suo sodalizio con Béla Tarr...

Ebbene sì. Diciamo intanto che il cinema è un genere crudele, forse il più crudele di tutti. Ai suoi albori veniva chiamato «la settima arte», ma oggigiorno sembra aver preso ben altre direzioni. Il cinema che facevamo Tarr e io era ancora definibile settima arte, all'epoca tale denominazione aveva ancora senso. Non a caso, Tarr in quei primi tempi non aveva

ottenuto molto successo con le sue opere, perché il vento del cambiamento hollywoodiano aveva già iniziato a soffiare forte. Il successo gli arrivò solo con *Satantango*, dopo il 1994, a film ultimato, con nostra grande sorpresa. Ma arrivò giustamente: sia il film sia Tarr se lo meritavano. In seguito abbiamo lavorato insieme per circa vent'anni, abbiamo ideato tutto insieme, io gli davo i titoli, le atmosfere, i paesaggi, la pioggia, i personaggi, i soggetti, i nomi, le sceneggiature, e così via, gli ho dato tutto, e lo stesso faceva Mihály Víg, gli dava tutto, ora come attore principale, ora come compositore delle musiche, e lo stesso faceva Ágnes Hranitzky, gli dava tutto e come assistente alla regia e come montatrice, e anche il direttore della fotografia Gábor Medvigy gli dava tutto, e potrei continuare l'elenco dei collaboratori all'infinito, dagli scenografi fino al barista, che rivestiva un ruolo di straordinaria importanza durante le



© Valuska Gábor

riprese. Il cinema, anche in quanto settima arte, è un lavoro collettivo, il regista arriva, raccoglie intorno a sé i collaboratori, li deruba, li depreda, e poi va a sfilare sul tappeto rosso. Chi non riesce a sopportare questo stato di cose è meglio che non si metta ad aiutare un regista. Bisogna accettare il principio che su una nave c'è un solo capitano. D'altra parte, lavorare con Béla Tarr significava anche coltivare un rapporto d'amicizia. E nel mio caso questa amicizia dura ancora.

Il suo ultimo libro uscito in Italia, «Avanti va il mondo», è una raccolta di racconti. Come si muove tra le due forme?

Mi muovo con difficoltà, perché nel mio caso il romanzo e il racconto sono due forme molto diverse di prosa. Il romanzo traduce in realtà un mondo intero, mentre il racconto segue un'unica traccia, di solito con un unico protagonista al suo centro, in uno spazio circoscritto, in un arco di tempo circoscritto. In genere mi capita di scrivere un racconto quando vengo colpito da un impulso importante, che però non deve interferire con la stesura del romanzo in corso. In tal caso, per qualche giorno, stringendo i denti, metto da parte il romanzo, e butto giù velocemente il racconto. Per liberarmene.

Lei è famoso, tra le altre cose, per le sue frasi lunghissime. «Herscht 07769» è addirittura composto da una sola frase.

Le parole e l'espressione musicale per me provengono dalla stessa fonte. Nei miei romanzi, quindi, la melodia, il ritmo, e soprattutto la velocità la fanno

«Il discorso letterario che porto avanti io è un'unica frase ininterrotta, alla fine della quale il punto fermo sarà messo dal Signore. Se vorrà farlo.»

da padroni. Sono loro a decidere tutto. D'altra parte, provi a pensare a che cosa succede quando vogliamo dire qualcosa di veramente, ma veramente, ma davvero molto molto importante, come per esempio una dichiarazione d'amore che ci siamo sforzati di reprimere e soffocare per vent'anni, ed ecco che tutto a un tratto invece le parole erompono da noi come la lava da un vulcano, in questi casi nessuno userà delle belle frasette corte e ben curate, ma farà proprio come un vulcano in eruzione, quando c'è un'unica potente forza al lavoro: non farà pause. Allo stesso modo io metto per iscritto un romanzo solo se quel romanzo vuole raccontare qualcosa di veramente, ma veramente, ma davvero molto molto importante. Secondo me è la frase breve a essere artificiale, è una gran bella invenzione, ma è artificiale, l'abbiamo creata noi, mentre il discorso letterario che porto avanti io è in realtà un'unica frase ininterrotta, alla fine della quale il punto fermo sarà messo dal Signore. Se vorrà farlo.

Nei suoi romanzi ricorrono modulazioni e variazioni su alcuni temi, in un modo che può ricordare Bernhard e tutta una letteratura di lingua tedesca che partiva da un'idea molto musicale dell'arte della prosa...

Prima di tutto, se si parla di letteratura in lingua tedesca, è bene dire che senza Franz Kafka io non avrei mai pensato di mettermi a scrivere. Dopo l'episodio della castrazione dei maiali di cui ho parlato prima, nella mia decisione di scrivere un libro come *Satantango* Kafka ha avuto un ruolo primario. Un ruolo decisivo. C'era lui nella mia testa quella mattina, e l'intera scena della castrazione sembrava proprio un racconto infinito di Kafka. Anche l'arte della prosa di Thomas Bernhard è estremamente importante nella mia vita, il suo modo di parlare e di scrivere mi ha sconvolto, perché dal momento in cui l'ho letto ho sentito che quello che stavo facendo non era senza parentele. Una volta – eravamo a Ohlsdorf – arrivai anche a dirglielo, questo, al che lui fece una smorfia con tutto il volto, come se quella mia confessione gli risultasse una

tortura insopportabile, dopo di che passammo velocemente a parlare di qualcosa d'altro. Mi ricordo anche di che cosa: della morte per impiccagione. La verità però è che sono stato influenzato da tutti, da ogni grande artista. Mi permetta di aggiungere un nome, di una persona che voi non potete conoscere, né vi è data la possibilità di conoscerlo. Non perché fosse ungherese, ma perché il disgraziato era un poeta. Mi riferisco a Attila József. C'è stato un periodo durante la mia adolescenza in cui per mesi e mesi non leggevo altro che lui, ancora e ancora. La sua è una poesia meravigliosa. È un vero peccato che esista solo per gli ungheresi. È intraducibile.

Un tema ricorrente nella sua narrativa è l'attesa, perlopiù vana, di un salvatore. Perché continuiamo a sperare che qualcuno ci salvi?

Cos'altro potremmo fare? Noi non siamo in grado di salvarci. Le contingenze alle quali siamo esposti, dalle quali dipendiamo, tra cui la morte, ci appaiono troppo pesanti, troppo smisurate, perché non rientrino nella nostra visione causale del mondo. Quando riflettiamo sulla nostra esistenza, ci fermiamo ai limiti della comprensibilità, quando ci poniamo delle domande, queste non possono che essere sbagliate per il semplice fatto che formuliamo domande, mentre invece dovremmo rimanere in silenzio, fare ciò che facciamo, e basta. Tanto accade comunque ciò che accade, mentre per quanto riguarda la nostra salvezza, la forza della nostra immaginazione è enorme. Da molto, ma molto, ma davvero moltissimo tempo non aspettiamo più dei profeti, perché ciò di cui abbiamo bisogno sono i falsi profeti. Abbiamo bisogno che ci mentano dicendo che abbiamo motivo di sperare. Di questo abbiamo bisogno. Tanto lo sappiamo benissimo di non avere alcun motivo di speranza. Che ci mentano e ci dicano che andrà meglio, che sarà tutto più luminoso, che sarà più lungo ciò che è breve, che sarà più lento ciò che è veloce. Preghiamo Dio e temiamo il Male. Non ci lasciamo mai alle spalle l'infanzia. Oltretutto, da adulti, non

«Quando riflettiamo sulla nostra esistenza, ci fermiamo ai limiti della **comprensibilità**.»

siamo altro che bambini malvagi, depravati, miserabili, perdenti, o amaramente vittoriosi.

Si è definito un melancolico. Ma più la si legge, più emerge anche una certa ironia.

Direi piuttosto che sono triste. Sono pieno di compassione. Anche quando il lettore percepisce dell'ironia nei miei romanzi, è un'ironia piena di compassione, di empatia.

Qual è il suo metodo di scrittura?

Non la organizzo. E non la chiamo mai lavoro. Il mio cervello lavora fin da quando sono nato. Sono sensibile, e anche se ho imparato a non darlo a vedere, sono estremamente concentrato. Sono un artista ventiquattro ore al giorno. Succede qualcosa intorno a me, e anche se si tratta di un evento, un personaggio, un'azione, o un mero stato all'apparenza insignificante, ne vengo attratto come da una calamita. All'improvviso tutto il resto della mia vita passa in secondo piano. Riesco a vedere solo quell'unico, a volte minuscolo, punto. E mi ci concentro con tutto me stesso, ci sprofondo dentro. Poi dalla nebbia cominciano a emergere alcune parole. A quel punto so che sto seguendo la traccia giusta. Continuo poi a custodire nella mia testa quelle poche parole, che a mano a mano diventano una frase, o più frasi, e infine le scrivo, le scrivo, ma inutilmente. Sono destinato a fallire con le mie parole. Forse con il mio silenzio sarei meno destinato a fallire. Ma non ho un gran carattere, e la forza magica delle parole prevale sempre sul mio buon senso, secondo il quale c'è un'unica cosa che dovrei fare con le parole. Tacerle.

(L'intervista è uscita in versione ridotta sul «Corriere fiorentino» del 27 febbraio 2025.)

Francesca Borrelli

Georges Saunders, una follia alla volta

«Alias», 9 marzo 2025

Lo scrittore statunitense racconta la sua ultima raccolta di racconti dopo aver immaginato un uomo che diventa leader di un paese e demonizza gli immigrati

Fin dalla breve e sbalorditiva raccolta di racconti con cui esordì, *Il declino delle guerre civili americane*, George Saunders ha indotto chi lo leggeva a chiedersi dove avesse origine una inventiva così sfavillante e al tempo stesso credibile, come se la descrizione di quanto avveniva fra le sue pagine non avesse asilo nella realtà che conosciamo, eppure fosse il ragionevole sintomo di uno stato di decomposizione del nostro stesso mondo, appena più avanzato. Si tarda un po', infatti, a orientarsi nei contesti che Saunders ci propone, perché non è facile rispondere alla domanda su dove ci troviamo e su quale natura abbia chi parla, sebbene contemporaneamente alle nostre perplessità la prosa scorra veloce, senza alcun intoppo semantico, come se da una profonda consapevolezza fatta di mestiere e di buongusto discendesse una divaricazione netta tra la forma, che assecondando ragionamenti di primitivo buonsenso è fatta di frasi lineari in un lessico estremamente semplice, e il contenuto straniante, in cui parlano esseri prevalentemente artificiali, abitanti di contesti improbabili eppure strettissimamente imparentati con quelli realmente esistenti.

Saunders è arrivato relativamente tardi alla narrativa, accumulando esperienze di frustrazione che avrebbe poi riversato sui suoi personaggi, peraltro quasi sempre serenamente allegri, come tecnico

della Radian Corporation di Rochester, dove compilava resoconti sulla contaminazione delle acque sotterranee. Diversamente da lui, che cominciò fin da allora a immaginare atti di ribellione in forma di narrativa, i suoi personaggi sono spesso esempi ideali di quella che Marcuse avrebbe chiamato «desublimazione repressiva», ovvero prodotti consenzienti della logica più perversa del capitalismo. Alcuni di loro lavorano in parchi a tema, dove inscenano performance rigidamente programmate, in attesa di visitatori che non arriveranno mai: ne è protagonista Ghoul nel racconto omonimo, uno dei più belli e elaborati della nuova raccolta. Altri sono umanissimi pupazzi nelle mani di un terzetto familiare che li ha programmati per il loro divertimento e per intrattenere i loro amici: così in «Giorno della liberazione», che dà il titolo al libro (*Giorno della liberazione*, da Feltrinelli). Di altri ancora è stata sradicata ogni attività mentale, e di conseguenza la memoria, per renderli manipolabili allo scopo di fare numero nelle manifestazioni sindacali finalizzate – questo è stato loro inculcato – a difendere gli interessi «di poveri e deboli»: il loro prototipo si chiama Elliott Spencer, e dà il titolo al racconto che lo riguarda.

Ovvio che nessuna ombra di moralismo si proietti tra i discorsi di queste vittime zelanti di una

tecnologia pervertita, ma non altrettanto scontata è la misura perfetta dell'ironia che illumina i discorsi dei personaggi senza mai pretendere di abbagliare chi legge: Jeremy, il protagonista del primo racconto, che cederà ai corteggiamenti appassionati della moglie del suo programmatore, mentre riflette sulle qualità che rendono il suo eloquio (anch'esso, ovviamente, impostato) migliore di quello dei suoi due compagni, si dice: «C'è anche qualcosa di innato: talento, lo si potrebbe definire».

In «Elliot Spencer», l'interlocutore di una donna che esita nel ribellarsi al lavaggio del suo cervello, così le si rivolge: «...a volte sei troppo aziendalista». E in «L'audace mamma d'azione», una donna – in questo caso del tutto «normale», in carne ossa e cervello suoi propri – mentre si aggira per la cucina (che tiene come un porcile) cogliendo tutti i pretesti immaginabili per concepire prima e scrivere poi improbabili racconti e finalmente un vero saggio, arriva – una rilettura dopo l'altra – alle seguenti conclusioni: «Basta con la saggistica. Basta scrivere, in assoluto. Poteva essere più utile al mono preparando biscotti, per esempio».

Riportare frasi decontestualizzate non rende giustizia alla verve elegantemente spiazzante di George Saunders, né alle acrobatiche doti mimetiche della sua traduttrice, Cristiana Mennella, che trova espressioni perfettamente intonate per ogni uscita colloquiale del suo autore. Evaso indenne dai propri racconti, e dagli incendi di Los Angeles, che lo hanno spinto a andarsene al nord della California, così George Saunders racconta il suo lavoro.

Si direbbe che lei sia particolarmente specializzato nell'insinuarsi nella mente di personaggi che una mente in senso proprio non ce l'hanno; e tantomeno hanno una psiche: perché sono esseri programmati da altri, la cui memoria è stata cancellata. Come è arrivato a concepire dei soggetti simili?

Per me tutto comincia con la lingua da usare di volta in volta. Non è che decida di scrivere una storia, per esempio, su una persona il cui cervello è stato

Narratori < Feltrinelli

George Saunders

Giorno della liberazione



programmato; piuttosto, cerco di trovare una voce che mi sembra interessante o divertente e poi, a un certo punto, mi dico: «Fermati, perché questa persona parla così?». Credo che viviamo in un'epoca in cui siamo tutti, più o meno, e a un certo livello, impostati: da un flusso incessante di voci, provenienti da più o meno lontano, ognuna con il suo programma, che viene trasmesso nelle nostre teste, tutto il giorno, tutti i giorni. Se pensiamo a un essere umano nel Diciassettesimo secolo, sappiamo che le voci risuonanti nella sua mente saranno state perlopiù quelle di amici e familiari, insieme, magari, a un'infarinatura controllata di altre voci che provenivano dai libri. Oggi non è così, e questa idea si

è in qualche modo trasferita nel mio lavoro: come saremmo, mi domando, se la nostra mente non fosse soggetta a così tante interferenze esterne, molte delle quali assai eleganti e seducenti? Dove si trova il nostro io autentico?

Quale rapporto pensa che ci sia fra la sua immaginazione sfavillante e la sua prosa, che spesso cerca di mimare un lessico abbastanza primitivo, e prima ancora, cerca di adeguarsi a ragionamenti estremamente basilari? Si direbbe che la sua è una scrittura che non vuole attirare l'attenzione su di sé...

Beh, vuole attirare l'attenzione su di sé essendo proprio come lei la descrive. Se uno scrittore fa delle scelte – per esempio, essere primitivo nel lessico e elementare nel ragionamento – ed è rigoroso nel rispettarle, ne risulterà uno stile. Non volevo somigliare a nessun altro scrittore e volevo provare a far aderire la pagina al mio io più profondo e migliore. Da giovane ero un grande ammiratore di scrittori come Hemingway, Steinbeck, Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Henry Green, Raymond Carver, Grace Paley, Isaac Babel – autori che erano, comunque, almeno in superficie – «vernacolari» e minimalisti. Il loro modo di scrivere mi colpiva, forse perché provengo da un ambiente operaio e in qualche modo sento che la schiettezza e la semplicità sono veritiere. Inoltre, se si scrive di mondi assurdi, come faccio io, un linguaggio semplice «vende» meglio. È come se sentissi che il lettore può tollerare un solo assaggio di follia alla volta. Fatti molto strani raccontati con un linguaggio semplice e logico: sì, così mi piace. Invece, aggiungere a fatti strani una lingua sregolata, o uno stile molto letterario potrebbe essere troppo, o almeno lo era per me quando l'ho provato. Una disciplina del (chiamiamolo) primitivismo permette, nei punti in cui cede per un momento, piccole esplosioni di poesia. La costrizione favorisce il virtuosismo, come sappiamo. E l'effetto è quello di una persona stoica e contenuta che, sottovoce, si fa scappare qualcosa di molto appassionato...

Parte dell'ironia dei suoi racconti deriva dal fatto che lei immagina personaggi che vivono come schiavi dell'era digitale, totalmente solidali con chi detiene i mezzi che li hanno prodotti: «Ci sentiamo di nuovo utili, creativi, parte di una squadra», fa dire a uno di loro. Qualcosa di simile le deriva dalle sue passate esperienze di lavoro?

Sì, ho lavorato per un'azienda ingegneristica per molti anni, ancora mentre scrivevo il mio primo libro, e poiché sapevo di dover stare lì otto-dieci ore al giorno, mi andava meglio immaginare che stessi facendo qualcosa di positivo. E, in un certo senso, così lavoravo al fianco di persone che sono diventate miei buoni amici, mantenevo la mia giovane famiglia, avevo un'assicurazione, una certa stabilità e così via. Eppure, stavamo facendo, nel migliore dei casi, qualcosa che non aveva alcun significato per noi stessi; nel peggiore – in quanto apologeti aziendali – il nostro era un lavoro moralmente nebuloso. Credo che questo sia un sintomo di ciò che definisce la nostra contemporaneità: abbiamo tutti una parte in enormi sistemi cui aderiamo per ragioni diverse dalla fede, dalla passione, dall'amore. Per guadagnarci da vivere o partecipando, in quanto membri di una nazione, a un sistema sul quale esercitiamo un controllo molto limitato, se non addirittura nullo. Eppure... la vita continua. Vogliamo ancora essere allegri, amare, divertirci e così via. A volte, per vivere positivamente tutto questo, le persone sono costrette a deformarsi, come un drappoggio che si trova a dover coprire qualcosa di niente affatto bello.

Nel racconto intitolato «Lettera d'amore», un nonno – che è una sorta di apologia della normalità – scrive al nipote: «Essere saggi, adesso, equivale ad adattarsi con la massima intelligenza». Sembra una frase al cui buon-senso non si può se non ribellarsi. Ma forse non tutti la pensano così: lei immagina che questi altri non siano i lettori ideali dei suoi libri?

Penso che tutti noi vorremmo ribellarci a quelle parole, ma credo anche che la paura di farlo, nel mondo

di questa storia, dove la posta in gioco è molto alta, sia del tutto reale. Il nipote potrebbe finire in prigione, o peggio. Se pensiamo alla Russia stalinista o alla Germania nazista, è abbastanza facile, col senno di poi, sognare di essere un eroe, ma quando si valutano le conseguenze, chi può dirlo? Questa storia è nata come un mio appassionato appello ad altri americani, affinché si svegliassero e si rendessero conto di quale fosse la minaccia cui eravamo sottoposti. E ora quella minaccia è diventata realtà. Ma un racconto deve fare di più, dal punto di vista estetico, che affermare una posizione. Lo può fare un saggio, ma non un racconto. Quando cominciai a lavorare su quella storia, mi interessava il fatto che da un lato il nonno esprime un punto di vista solido, secondo il quale l'eroismo, in una cultura autoritaria, può portare alla morte. La vita non è forse bella – dice al nipote. E tu non sei prezioso? Ma mentre sosteneva questa tesi, sentivo che il personaggio stava scivolando via, stava cercando di ritrovare il suo coraggio. Mi ha sorpreso, non me lo aspettavo. Ho trovato commovente che l'amore del nonno per il nipote si traducesse prima nella esortazione a starsene al sicuro, poi – seguendo una parte migliore di sé – a farsi vedere come un uomo coraggioso. Così, le due parti di sé del nonno si ritrovano in guerra, e questo è ciò che ha reso il pezzo un racconto breve, anziché un saggio polemico. Come diceva Čechov, un racconto è un sistema dinamico, non deve risolvere un problema, deve solo formularlo correttamente, cioè rappresentare in modo fantasioso la tensione insita in una determinata situazione. E suscitare nel lettore questo pensiero: «Ah, sì, è proprio così che funziona in questo mondo». Quanto al mio lettore ideale, non passo molto tempo a pensarci; piuttosto mi chiedo che effetto mi farebbe quel che scrivo se lo leggessi per la prima volta.

Qual è stato, dal punto di vista delle strategie narrative da impiegare, il racconto più difficile da scrivere?

Il più impegnativo è stato «Ghoul», perché continuava a muoversi in direzioni che non mi erano

chiare. Mi interpellava a un livello molto «alto», e questo era bello e confusivo allo stesso tempo. Ho dovuto essere molto paziente con questo racconto. E ancora non so cosa significhi esattamente; ma grazie a tutte le ore di riscrittura che mi è costato, so che è diventato ciò che intendeva essere, e che non poteva realizzarsi altrimenti. È buffo: a volte aspettavo anni prima di capire il significato di una storia. Molto tempo fa, scrissi un piccolo libro intitolato *The Brief and Frightening Reign of Phil (Il breve e spaventoso regno di Phil)*, su un uomo rabbioso, che diventa leader di un grande paese e sfoga tutte le sue frustrazioni demonizzando gli immigrati. All'epoca, alcuni critici lo liquidarono come una goffa satira di George Bush. E ora... Mmm.

Cosa le fa più paura della situazione attuale?

Abbiamo eletto un Congresso e un Senato pieni di repubblicani che sembrano essere poco più che dei leccapiedi del presidente, il quale satura tutte le cariche importanti piazzando dei lealisti non qualificati e votati alla vendetta. Qualcosa di simile accade per la prima volta: i normali metodi di obiezione, resistenza e interruzione sono stati compromessi o resi inefficaci dai risultati di una elezione legittima. È sicuramente un periodo molto strano e buio. D'altra parte, circa metà del paese non è d'accordo: grazie al nostro bizzarro sistema, una maggioranza risicata può facilmente essere scambiata per un mandato. La crudeltà e la durezza di questa nuova amministrazione, la versione off/on di tutto quanto – immigrato = pessimo trattamento. Dipendente statale = truffatore – è drammatica. All'inizio la gente era sbalordita, e ogni giorno continua a venire annunciato qualcosa di spiazzante; ma sento si sta cominciando a farsi forza e a reagire.

Torniamo ai suoi racconti: «Ghoul», l'unico a essere stato già pubblicato separatamente (in Italia dall'editore Zona 42, nel 2021, dopo il passaggio sul «New Yorker» l'anno precedente), è in effetti uno dei più brillanti insieme a «Giorno della liberazione» e a «Elliot Spencer», il solo a

essere molto triste, dall'inizio alla fine. Come è arrivato a concepire queste storie così bizzarramente distopiche?

Ognuno di questi racconti ha preso avvio da una voce. Quando ho scritto «Ghoul» avevo una vaga intenzione di tornare alla voce del mio primo libro, *CivilWarLand in Bad Decline*. Invece «Elliot Spencer» è nato da una domanda: «Come parlerebbe una persona se i suoi centri linguistici fossero stati sradicati e poi riprogrammati?». Quanto a «Giorno della liberazione», mi era preso il desiderio di scrivere in modo un po' più selvaggio di quanto non avessi fatto in «L'audace mamma d'azione», e da questa ribellione a una voce che mi aveva stancato mi venne la voglia di provare qualcosa di opposto. All'inizio ho buttato giù un paio di pezzi di getto, poi ho dovuto chiedermi: «Chi potrebbe essere costretto a parlare così? E in quali condizioni dovrebbe essere?». Le mie storie sono spesso costruite a partire da un lungo lavoro di scoperta dell'azione e della trama, che continua in un radicale processo di revisione. Richiedono molto tempo, ma il primo passo sta sempre nella individuazione di una voce. Secondo la mia esperienza, scrivere in questo modo permette di raggiungere una verità e una consistenza non accessibili alla prima bozza dei miei pensieri. Per me, uno dei misteri dell'arte sta nel fatto che mentre si torna più e più volte su quanto si è scritto, e se ne corregge il tiro, entra in gioco una parte più profonda della mente. E questo mi dà la speranza di non essere, o quantomeno di non essere soltanto, la persona noiosa e prevedibile che sono nella «vita reale».

«Le mie storie sono spesso costruite a partire da un lungo lavoro di **scoperta** dell'azione e della trama, che continua in un radicale processo di revisione.»

Per arrivare a analizzare i racconti degli altri, per esempio i russi sui quali ha raccolto le sue lezioni, si è basato sulla sua esperienza di lettore o sulla sua familiarità con testi critici?

La mia analisi dei testi altrui deriva soprattutto dall'insegnamento ai giovani scrittori. Sono sempre stato il tipo di lettore e di scrittore che vuole... sentire qualcosa: vedere la vita sulla pagina e farsi un'idea di cosa stiamo a fare su questa terra e come dovremmo comportarci. Perciò, comincio sempre col chiedere quale sia il punto del testo in cui lo studente ha avvertito qualcosa, per poi passare al perché. Forse c'è un pizzico di buddhismo in tutto ciò: cominciamo a leggere e la mente è tranquilla, accettiamo completamente l'esperienza che si svolge sulla pagina, qualunque essa sia, senza commentare, semplicemente vivendola. Poi, a una seconda lettura, memori della prima, cominciamo a notare le nostre reazioni e a chiederci il perché: credo che ogni buona critica abbia inizio con una reazione spontanea, e che si risolva – in realtà – in un tentativo di capire e poi di articolare il motivo per cui ci si è sentiti come ci si è sentiti. Lo stesso accade nella scrittura, perché il processo di revisione comincia, ovviamente, con la lettura del proprio testo e con la reazione che esso suscita in sé stessi.

Quel che distingue Jeremy – il protagonista del primo racconto – dagli altri due suoi compagni, che vivono accanto a lui «agganciati alla Parete Parlante», pronti a esibirsi «come bestie ammaestrate», è il suo livello di immedesimazione nei programmi che hanno concepito per lui. «È vero.» dice «mi lascio trasportare dalle Impostazioni con maggiore ardore rispetto a loro. È sempre stato così. Beh, amo il mio mestiere». Eppure è più simpatico degli altri, e il Figlio Adulto della coppia, Mike, che non accetta l'assurdità della situazione, lei lo rappresenta invece come il più antipatico, di tutti. Ha concepito questi personaggi così fin dall'inizio, o hanno preso forma a poco a poco?

A poco a poco, di sicuro. All'inizio di un racconto non so nemmeno chi ne sarà il protagonista. I

personaggi compaiono sulla pagina di solito come risposta a qualcosa di cui la storia ha bisogno. Per esempio, per quanto riguarda Jeremy, a un certo punto l'ho immaginato sveglio, di notte, mentre si sente solo... dunque ho avuto bisogno di fare entrare nella stanza qualcuno... e ecco che arriva la signora U, moglie del programmatore. Dovrò farle fare qualcosa, se no – a una seconda lettura – la scena mi risulterà passiva e la taglierò, cosa che non voglio succeda. E quindi ecco che si mette a sedurre Jeremy. E così via. Altre volte, una frase mi sembra goffa o incompleta e, nel tentativo di darle vita aggiungo un'altra frase che... crea un personaggio. Sento che sto per introdurre un figlio e, mentre lo faccio, mi accorgo di avere digitato «Figlio Adulto Mike». Sembrerà banale, ma in realtà un personaggio è fatto solo di una sequenza di frasi, che riguardano tutte la stessa persona. Quindi, di solito digito un nome e vedo cosa succede: ovvero, cosa la storia richiederà a quel personaggio, in modo che si «guadagni la strada». Una gran parte del mio cosiddetto «processo di scrittura» consiste solo, e non so come sottolinearlo abbastanza, in un giocherellare con il testo, per divertimento, giorno dopo giorno. Ed è incredibile quanto un racconto possa cambiare via via e quante cose strane e profonde possa rivelare, che all'inizio non avevo affatto in mente.

Da quanto dice, lei sembrerebbe aderire al partito di Nabokov, che notoriamente concepisce i suoi personaggi come «schiavi ai remi», sotto il suo controllo assoluto. Anche se per altri versi, si direbbe che sposa la concezione più romantica, che vuole lo scrittore perdere il controllo e i suoi personaggi andare per strade tutte loro...

Nella mia esperienza, un personaggio mi dice quello che «vuole» fare attraverso una serie di passaggi che lo riguardano, e che mi sembrano ben riusciti. Se qualcosa si legge bene e suona convincente, vuol dire che è vero. A questo punto, si tratta di vedere cosa dovrebbe fare il personaggio in seguito. E qui divento più flessibile. Potrei anche pensare di sapere già come dovrebbe agire, ma se il mio tentativo di

«Credo intensamente nell'**originalità** come prima qualità della prosa.»

scrivere quella parte risulta piatto, allora vuol dire che il personaggio non voleva fare quel che gli ho detto di fare... Eppure, quello che sostiene Nabokov è vero anche per me: alla fine, l'intero libro deve corrispondere al mio volere, e quindi sto sempre a tirare i personaggi di qua e di là, e a modellarli perché diventino come voglio io, ciò che in un certo qual modo corrisponde a come vogliono essere. Quindi: ho il «controllo assoluto» sui miei personaggi, sì, ma solo dopo averli ascoltati a fondo.

A volte il ritmo della narrazione cambia, c'è una sequenza di frasi molto brevi e di punti molto ravvicinati. È una strategia narrativa che mima dei flash mnestici, passaggi di immagini provenienti dai magazzini della memoria o pensieri transitanti, insomma qualcosa che non ha a che fare con il ragionamento. Come ha messo a punto la sua scrittura?

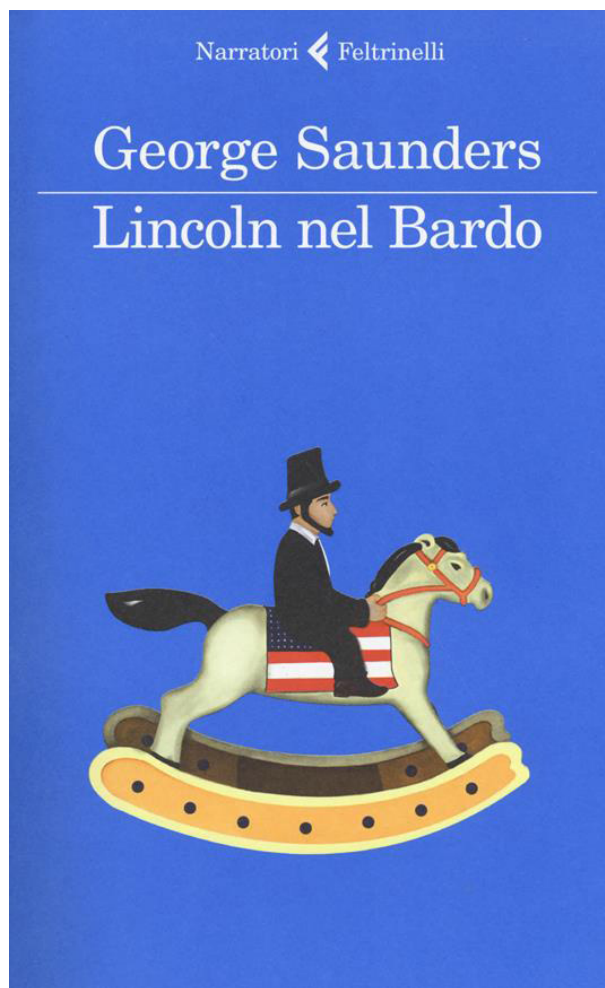
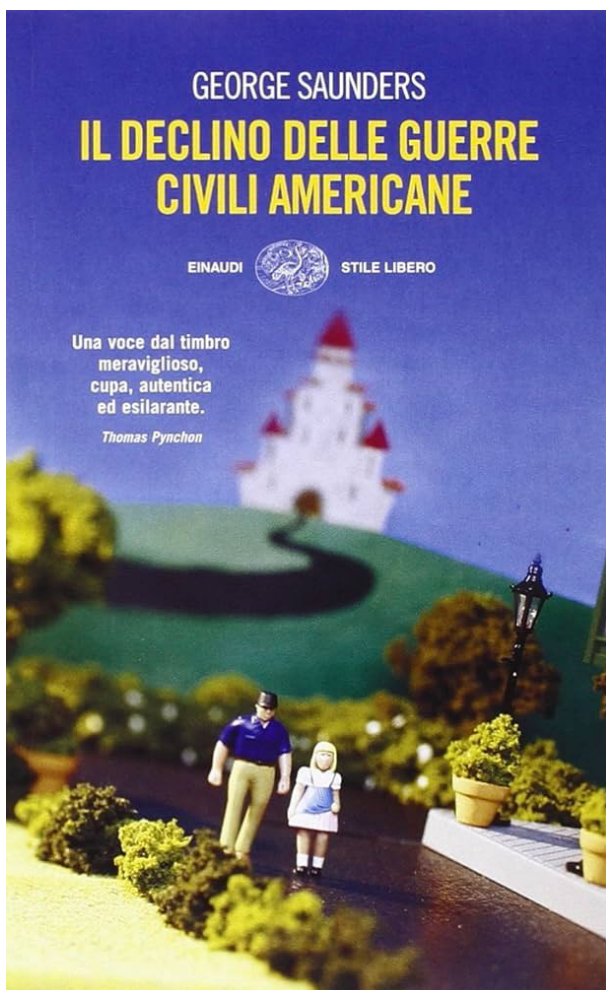
Credo che tutto derivi dal mio processo di editing: cerco di spremere ciò che suona più ordinario, più abituale, da una determinata sequenza, il che tende a ridurla al minimo e a trasformarla in una sorta di stenografia. Ma poi, credo sia la forza del montaggio a produrre l'effetto che lei descrive. Altre volte, cercando di mimare i pensieri succedono cose strane. Forse il mio è un obiettivo impossibile: mostrare il modo in cui funziona la mente, per produrre un testo che non risulti normale. Chissà. Credo intensamente nell'originalità come prima qualità della prosa. Non voglio assomigliare a nessun altro. Ma a volte, cercando di rappresentare fedelmente il processo del pensiero viene fuori qualcosa di davvero strano. Il linguaggio è uno strumento che facciamo funzionare perlopiù in contesti banali: per comprare oggetti, dare indicazioni, e così via. Ma nulla ci dice che sia adeguato a descrivere l'esperienza; anzi, sappiamo che non lo è. A mio avviso, la letteratura con

la sua lingua sforzata ce lo ricorda, come avviene in un rituale. Un po' come la caduta ci ricorda che la forza di gravità è un dato reale.

Ha mai avuto problemi con il suo editore? Molti scrittori ne hanno avuti, soprattutto in America, per rappresentazioni molto meno «scorrette» delle sue...

No, nessun problema, niente di niente. Credo che dipenda dal fatto che i miei personaggi, maschi e femmine, vecchi e giovani, sono come cartoni animati: lo dico senza alcuna connotazione negativa. Non do loro una rappresentazione tridimensionale, com'è quella dei personaggi letterari classici: sono

qualcosa di diverso. Credo che l'etica di uno scrittore veramente non sessista/non razzista/non omofobico/non classista potrebbe suonare più o meno così: «Sì, ci sono forze esterne a tutti noi, che influenzano il modo in cui pensiamo e ciò che ci sentiamo liberi di fare, devo tenerlo a mente in nome della giustizia e del realismo; ma allo stesso tempo, devo inventare una mente che pensi, sebbene in modo singolare, come una mente umana». Alla fin fine, credo che se passerò abbastanza tempo a mettere a punto i miei personaggi e se li amerò davvero, tutto andrà bene: in fondo, siamo all'interno di un'approssimazione alla vita, di uno spettacolo.



Francesca Serafini

Anni seri con Serianni

«Lucy», 10 marzo 2025



Un ritratto del grande linguista

Dante non ha resistito da solo nella selva oscura per più di venti terzine. Già alla ventunesima, potendo determinare il suo inferno – inventandolo per tutti noi, per sempre – ha fatto comparire Virgilio. Io, abbandonata al caso, ho dovuto avere più pazienza, ma nell’attesa, se non altro, rispetto a lui ho potuto contare su temperature più miti. Quelle che nell’autunno del 1990 mi vedevano matricola nella facoltà di Lettere e filosofia (come si chiamava allora) della Sapienza di Roma, spaventata e confusa da un centinaio di insegnamenti tra i quali scegliere, senza nessuno che mi indicasse da quali fosse meglio partire: quali, in funzione propedeutica, potessero facilitare il percorso che mi apprestavo a intraprendere. In un piano di studi nella mia testa ancora molto nebuloso, l’istinto di sopravvivenza mi portò a cominciare dalle materie che erano più vicine alle mie letture e alle mie passioni (letteratura italiana, storia della letteratura contemporanea, letterature comparate ecc.). E però, dopo poco più di un mese, mi sembrava di vagare persa tra lezioni, sia pure interessanti, che non riuscivano a trasmettermi un metodo: proprio quello, si dà il caso, di cui sentivo di avere bisogno. Finché, sentii parlare di Luca Serianni. C’era, nel modo in cui lo nominavano gli studenti che avevano già cominciato a seguire il suo corso, una sorta di adorazione, come se questo professore di storia della lingua italiana avesse delle doti sciamaniche in grado di iniziare i propri allievi a

un qualche segreto culto della parola. Così, attratta da questo fascino incantatorio diffratto, a un certo punto andai a seguire una lezione anche solo per la curiosità di conoscere quest’uomo capace di suscitare così tanta ammirazione.

E lì – prima di ogni altra cosa – mi sono trovata di fronte al suo italiano stellante (per usare un aggettivo del *suo* Carducci): elegantissimo e stratificato, pieno di luci e di sfumature. Tutte caratteristiche che naturalmente riguardavano – riguardano! – anche la sua lingua scritta, come poi avrei scoperto (dove tuttavia, per sua natura, c’è l’agio di un tempo di controllo e di riformulazione; una possibilità di riletture che ha concesso anche ad altri di raggiungere quel livello di *bellezza*, se posso usare una categoria estranea al suo stesso metodo: e sfido però chiunque abbia letto almeno una sua pagina di prosa a contestarne qui la validità); ma che nell’orale – dove il suo dominio della lingua era pressoché identico, tanto da annientare qualunque *scarto diamesico* che lui stesso ci avrebbe poi insegnato a riconoscere – in lui come in nessun altro aumentavano di intensità grazie alla musicalità della sua prosodia, le sue capacità retoriche: l’ironia, anche solo nella sospensione di alcune pause mirate (e quell’ironia – come dice Natalia Ginzburg di Cesare Pavese – «è la cosa di lui che più ricordo e piango»); tutte virtù che ora sopravvivono soltanto nei ricordi privati e in un certo numero di interventi a convegni o lezioni registrate,

come quella con cui **si congedò** dalla Sapienza il 14 giugno del 2017.

Per me, in quel nostro primo incontro, si trattò, come si buon ben immaginare, di una folgorazione: estetica – proprio per la qualità mirabolante della sua lingua – ancora prima che pedagogica. D'altra parte, da questo punto di vista, in quell'occasione riuscii a trarre ben pochi insegnamenti, dal momento che nella sua analisi del terzo canto dell'Inferno (una storia, si potrebbe dire, cominciata con Dante), Seriani fece continuamente ricorso a termini del lessico specialistico della linguistica che, si capiva, aveva già introdotto nelle lezioni precedenti e la cui conoscenza quindi poteva dare per scontata. Così, vincendo ogni resistenza a espormi con lui con la mia pronuncia romana (quanto coraggio ci voleva a presentarsi al suo cospetto con tutti i miei difetti di dizione, prima di scoprire che in lui suscitavano tutt'al più curiosità per la storia che intanto gli raccontavano?), alla fine della lezione lo avvicinai per chiedergli su quale dei libri in programma avrei potuto recuperare nozioni come «affricata alveolare» o «sibilante», che avevo diligentemente appuntato sul mio quaderno ma di cui ignoravo il significato. Naturalmente mi diede subito le indicazioni bibliografiche che mi servivano, ma poi fece di più. Si offrì di tenere qualche lezione supplementare per permettermi di recuperare il tempo perduto: a me e ad altri che avevano avuto la stessa folgorazione tardiva. Qualcosa di inimmaginabile al confronto con i comportamenti di altri suoi colleghi che spesso non si presentavano neanche alle lezioni regolarmente calendarizzate; e che immediatamente mi chiarì il senso di tutto il trasporto che avevo avvertito in chiunque mi avesse parlato prima di lui: e che mi

fece aderire senza esitazione a quello stesso culto (che poi due anni dopo avrebbe sancito la nascita dell'Accademia degli Scrausi: un gruppo di giovanissimi invasati della lingua che – tra le altre cose – ogni tanto alle feste si divertivano a rivisitare il gioco dei mimi rappresentando, in sostituzione dei titoli dei film, fenomeni linguistici come l'epentesi o l'anafonesi).

Luca Seriani c'era sempre per i suoi studenti. Negli orari delle lezioni e in quelli fissati per il ricevimento; e poi anche via telefono di casa (prima che arrivassero altri mezzi a rendere ancora più immediato il confronto su un dubbio da sottoporgli). Sempre, tranne quando quel telefono lo staccava lui per seguire senza interruzioni gli episodi dell'*Ispettore Derrick*. Una confidenza che lo umanizzò nella nostra percezione adorante e che, prima che il suo metodo ci fu del tutto chiaro, ce lo faceva immaginare soltanto alle prese con i testi del Duecento o i libretti d'opera, altra sua grande passione. In realtà, per il linguista, come poi ci avrebbe insegnato, tutto è testo, e non c'è differenza in curiosità tra ambiti diversi e non necessariamente letterari (è noto, per esempio, il suo interesse per il linguaggio medico): tant'è che in un tempo in cui studiare all'università i testi dei cantautori sembrava ancora un azzardo, lui non fece alcuna resistenza ad accogliere i nostri interessi giovanilistici, permettendoci, proprio attraverso quello studio, di arrivare alla nostra prima pubblicazione (*La lingua cantata*, curata da lui, insieme a Gianni Borgna, nel 1994: un libro che tra l'altro si chiudeva con una postfazione di Fabrizio De André, che diede inizio a un'altra bellissima storia, continuata con un film e un altro libro che sarebbero arrivati nel tempo anche grazie a Dori Ghezzi).

«I maestri assolvono il loro compito se si limitano a **riconoscere i talenti** e a **valorizzarli**, senza coartare in nessun senso le rispettive inclinazioni di studio e di ricerca.»

Nella lezione di congedo del 2017 (a cui peraltro andammo accompagnati proprio da Dori), a un certo punto Serianni dice: «I maestri assolvono il loro compito se si limitano a riconoscere i talenti e a valorizzarli, senza coartare in nessun senso le rispettive inclinazioni di studio e di ricerca. Per quel che mi riguarda, ho cercato, come ho potuto e saputo, di attenermi a questo principio. I miei allievi hanno tutti un loro profilo specifico, all'interno di un sapere e di un metodo condiviso».

Niente di più vero nella mia esperienza. Ho avuto anch'io con «Luca» – come era diventato per tutti noi Scausi, da quando ci invitò a passare al reciproco tu (anche se non poteva esistere un lei, nel rispetto, più carico di senso di quello che in cuor nostro avremmo continuato idealmente a riservargli) – un rapporto *unico*: unico, appunto, per come diversificava il suo atteggiamento didattico in base alle caratteristiche di ognuno di noi.

In me gli era stata chiarissima da subito l'inclinazione creativa. Appresa, prima ancora che dalla prassi scrittorica, dalle storie che improvvisavo occasionalmente quando ci si ritrovava in situazioni conviviali: una su tutte, fargli credere, una volta, che ero nipote di Ungaretti, salvo riderne insieme, immediatamente dopo, per la gratuità insensata dell'invenzione, che lo lasciava sempre spiazzato e però anche molto divertito. Attitudine che nel tempo ho trasformato in un mestiere e che lui aveva intuito fin da quando mi presentavo al ricevimento per patteggiare nel piano di studi un esame di filologia in meno per aggiungerne uno, per esempio, di letteratura teatrale. E sempre ha accolto le mie stravaganze, come quando provai a raccontare la punteggiatura attraverso i personaggi della serie televisiva *Scrubs*, in un libro a cui nel tempo regalò una bellissima prefazione.

Qualcuno, nei giorni immediatamente successivi alla sua morte (come è crudele questa parola: quanto, ancora, così inaccettabile), giocando con i suoni del suo nome, nei pressi della Sapienza fece comparire il murale ANNI SERI CON SERIANNI. Anni seri, serissimi, eppure tanto divertenti ed entusiasmanti,

«I miei allievi hanno tutti un loro **profilo specifico**, all'interno di un sapere e di un metodo condiviso.»

come è sempre – quando ci è concesso – il tempo dedicato ad apprendere gli strumenti necessari a capire chi siamo e come fare a costruire per noi una storia che ci rappresenti. In quegli anni lì, anche se ancora non lo sapevamo, con Giordano Meacci (altro regalo di Serianni, visto che il sodalizio artistico che ci lega da allora cominciò proprio seguendo le sue lezioni) imparavamo il metodo per evitare anacronismi nella lingua di Cesare e Vittorio – i protagonisti del film di Claudio Caligari *Non essere cattivo*, scritto nel 2013 ma ambientato nel 1995 – provando a dare verità ai loro dialoghi (attraverso una ricerca meticolosa del gergo della droga nella borgata romana di quegli anni); e poi a quelli di tutti i personaggi che abbiamo fatto parlare nel tempo, scrivendoli.

Quella formazione, in qualche modo, ci ha permesso di essere quello che volevamo. Per questo, su un altro piano, tenendo conto di tutto l'impegno che Serianni ha profuso nel tempo per diffondere la conoscenza della lingua proprio come strumento di autodeterminazione, di dignità e di libertà, mi chiedo che cosa penserebbe oggi dei dati emersi nell'ultima pubblicazione Ocse che vede l'Italia in una posizione di classifica preoccupante (se non direttamente desolante). Con un italiano su tre risultato analfabeta funzionale, cioè non in grado di leggere e comprendere un testo scritto, di fare calcoli e di risolvere problemi.

Qui, sapendo quanto questo tema gli stesse a cuore, sento la necessità di uno sforzo di approfondimento. E nel tentativo di darmi una qualche risposta, ho bisogno di spaziare, di spostarmi altrove, come lui mi ha visto fare tante volte, sempre curioso di capire dove sarei andata a parare, anche quando nelle mie

digressioni pop chiamavo in causa fenomeni che gli erano del tutto estranei (per esempio, proprio nella prefazione al mio saggio sulla punteggiatura, a un certo punto scrive: «Quasi all'inizio del libro si paragona l'apprendimento della lingua a un videogioco a più livelli, chiamando in causa *Urban chaos*, un videogioco del 1999, appartenente al genere "avventura dinamica" (come apprendo da Wikipedia: i videogiochi sono tra le tante cose di cui non so assolutamente nulla)»).

Così, coerente con quella prassi, divago anche qui, con la promessa, prima di chiudere, di tornare a lui e al flusso centrale del discorso (che resta, per quanto cerchi di negarmelo, l'idea di fermare il ricordo di una persona che ho amato e che non c'è più).

E dunque, spaziando, parliamo di Steven Johnson. Sono passati vent'anni esatti da quando lo studioso americano di neuroscienze dava alle stampe il saggio *Tutto quello che fa male ti fa bene* (pubblicato l'anno dopo in Italia da Mondadori e da allora mai più ristampato: e anche questo – chissà – è un segno dei tempi che corrono) inebriandoci con una ventata di ottimismo nel suo modo di considerare «la cultura popolare» (incluso nell'insieme varie forme di narrazione: dalle serie televisive al reality show, ma anche – ecco che torna – il videogioco) che Johnson riteneva essere diventata «sempre più sofisticata», pretendendo da parte del fruitore «un impegno cognitivo maggiore ogni anno», laddove molti commentatori suoi contemporanei vedevano invece «una corsa verso il fondo e un ottundimento: una società sempre più infantilizzata», per usare le parole di George Will.

Per arrivare alla sua convinzione, Johnson si basava su un criterio che, proprio con Serianni, potremmo definire «sanamente empirico». E cioè, tramite un carotaggio sistematico di un certo numero di *prodotti* televisivi e no, confrontati con altri simili degli anni precedenti e analizzati con lo stesso rigore con cui un linguista, appunto, può sottoporre a spoglio un determinato corpus di testi. E, esattamente come il linguista, svincolando la ricerca da un giudizio di

valore estetico, interessato com'era Johnson non tanto a stabilire se, per esempio, *I Soprano* fossero più belli di *Starsky e Hutch* (questa, semmai, è una libertà che mi prendo io, di là dal legame generazionale con un telefilm che pure ho amato da bambina) ma ad analizzare la maggiore complessità narrativa dei primi, con più *strand* alternati, rispetto alla semplicità lineare dei secondi, i cui episodi non derogavano mai dallo schema fisso crimine/indagine/arresto dei colpevoli (un po' come *Derrick*, che esce infatti negli stessi anni).

Il passaggio da una linea narrativa a un'altra (per soffermarmi solo su uno degli aspetti presi in considerazione da Johnson: finendo, mi rendo conto, per semplificare anche il suo pensiero) in una serie come *I Soprano* comportava una fruizione partecipata da parte dello spettatore, continuamente disorientato nel racconto, mai preso per mano didascalicamente, ma sempre stimolato a completare le informazioni che gli venivano passate in modo frammentario con un coinvolgimento che chiamava in causa la sua intelligenza, a cui veniva attribuita fiducia, in modo da arrivare a una doppia gratificazione nella visione: quella determinata dalla storia in sé, al dunque ricomposta nel processo di rielaborazione; e quella ancora più significativa derivante proprio dall'aver contribuito attivamente a quel risultato.

Nel 2005 gli algoritmi di Netflix (quelli con cui se la prende anche Nanni Moretti nel *Sol dell'avvenire*) e, a maggior ragione, l'intelligenza artificiale erano di là da venire, e si assisteva a una fioritura di narrazioni sempre più complesse e diversificate. Per un po', insomma, ci siamo divertiti e ci siamo sentiti tutti più intelligenti, perché c'era qualcuno (gli autori? i produttori? i registi?) che scommettevano sulla nostra capacità di comprensione (esattamente come Serianni su quella dei suoi allievi) e, con la loro fiducia, ci permettevano di esercitarla, accrescendola di fatto in ogni nuova fruizione.

È andata così, se ci pensiamo, passando ora a un piano più prettamente linguistico, anche quando la

Rai ha cominciato le sue trasmissioni televisive. Naturalmente gli autori, i conduttori, i primi giornalisti andati in onda, erano perfettamente consapevoli che a quel tempo (parliamo degli inizi degli anni Cinquanta) gran parte del nostro paese era ancora dialettale. Nondimeno, i programmi erano tutti in italiano – un italiano articolato e controllato nella dizione – e quei programmi, anche grazie alla progressiva diffusione degli apparecchi televisivi (o alle visioni collettive nelle abitazioni di chi se ne poteva permettere uno), contribuirono sensibilmente nel tempo a diffondere quell'italiano anche in fasce della popolazione che non avrebbero avuto altri mezzi per sviluppare certe competenze linguistiche (come dimostrano alcuni studi fondamentali di Tullio De Mauro). E questo anche perché nessuno si era sognato di non ritenere in grado quei *cittadini* (cittadini, appunto: e non semplicemente *pubblico*) di poterle acquisire.

È così che da sempre ci siamo evoluti in ogni ambito. Con qualcuno che si è assunto la responsabilità di alzare l'asticella: nella speranza che molti, se non proprio tutti, sarebbero stati in grado di compiere, anche solo per emulazione, quel passo in più.

Tutto questo, fino a un momento preciso che non sono in grado di individuare, anche se il 2005 dell'uscita del saggio di Johnson – e anche quello dei maggiori riconoscimenti per la serie *Lost* che in fatto di strutture narrative ha rappresentato una svolta significativa – può stabilire almeno in questo contesto un simbolico *terminus post quem*. Dopo il quale, in effetti, inizia quel processo di transizione individuato dallo psicologo sociale Jonathan Haidt – in un ideale crossover tra il saggio di Johnson e l'altrettanto illuminante *La generazione ansiosa* del suo connazionale – che segna intorno alla metà degli anni Dieci del Duemila il definitivo passaggio «da “un'infanzia fondata sul gioco” a “un'infanzia fondata sul telefono”», con tutto quello che ha comportato questo cambiamento in termini di capacità di concentrazione nell'apprendimento di qualunque tipo di informazione.

Proprio tenendo conto della frammentarietà della fruizione dei contenuti di qualsiasi tipo, e però con l'obiettivo di incrementare i suoi numeri per via di una concorrenza sempre più feroce, da lì il mercato ha ribaltato le premesse studiate da Johnson, più o meno secondo questo criterio: se abbasso il livello di complessità (di una struttura narrativa come della lingua in generale) permetto l'accesso a un determinato prodotto a un pubblico tanto più ampio. Un pubblico al quale, evidentemente, di fatto non veniva più riconosciuta intelligenza e possibilità di evolverla.

Le conseguenze di questo cambio di rotta si possono osservare a diversi livelli anche alle nostre latitudini (dove per esempio a livello linguistico storie e reel nei social hanno riproposto su larga scala e senza filtri la diffusione di dialetti e parlate locali: e chissà se non sia anche per questo che perdiamo posti in classifica nella comprensione dei testi scritti, che sono ovviamente in italiano). Non solo riscontrando strutture narrative sempre più omologate nella tv e nel cinema (con qualche eccezione d'autore, certo), ma anche un italiano sempre più povero e semplificato nella sintassi e nel lessico, livellato da interventi editoriali massicci nelle produzioni letterarie (ovviamente anche qui, per fortuna, con meravigliose eccezioni). E, per riflesso, un pubblico – questo il dato più inquietante – sempre più somigliante a quell'idea di lui che editori e produttori avevano in mente quando incominciarono a presumere come dovergli confezionare un'opera su misura, partendo dall'idea, come scrive Johnson, che «le “masse” vogliono piaceri semplici e stupidi, e le grandi aziende dei media vogliono dare alle masse ciò che queste richiedono».

Viene in mente in proposito un passaggio di *Angelus novus* in cui Walter Benjamin scrive: «Mai, di fronte all'opera d'arte o a una forma artistica, si rivela fecondo per la sua conoscenza il riguardo a chi la riceve. Non solo ogni riferimento a un pubblico determinato o ai suoi esponenti porta fuori strada: ma anche il concetto di ricettore “ideale” è nocivo

in tutte le indagini estetiche, poiché queste sono semplicemente tenute a presupporre l'esistenza e la natura dell'uomo in generale».

Ora, se questa nozione (di uomo in generale così come di pubblico in generale; quanto di più distante dal rapporto di Serianni col *suo* pubblico, i suoi allievi: considerati ognuno per le sue caratteristiche specifiche) può sortire danni nell'arte – in direzione dell'appiattimento, dell'omologazione ecc. – molti di più ne può determinare nei suoi destinatari. Perché l'acquisizione di certe competenze – esattamente come i diritti sociali e civili – purtroppo non è da intendersi per sempre, e senza una continua sollecitazione e una buona manutenzione certe abilità possono regredire (come i diritti, appunto, per questo hanno senso iniziative come la Giornata della memoria); e proprio l'arte, in tutte le sue forme (comprese certe considerate di intrattenimento), può aiutarci a tenerle in esercizio nella direzione individuata da Steven Johnson. E sostenuta anche, qualche tempo fa, proprio sulle pagine di questa rivista, da Gaja Cenciarelli, quando ci ha

ricordato l'importanza di continuare a leggere James Joyce a scuola, superando lo spettro della sua complessità, proprio perché leggerlo «equivale anche, e soprattutto, all'opportunità di aprire un varco diverso alla nostra interpretazione della realtà e alla ricchezza che a essa deriva da un continuo spostamento di prospettiva». Che è l'unico modo per provare ad apprendere gli strumenti utili a districarci in una realtà sempre più complessa e che finiremo per non comprendere più, disabituati (e spaventati) come siamo da tutto ciò che non sia stato semplificato per noi da chi ci reputa incapaci di quel famoso passo in più da sempre essenziale a ogni evoluzione umana. E a cui i fatti finiscono poi per dare ragione (in una confusione strategica tra causa ed effetto), come hanno confermato i dati Ocse del dicembre 2024.

Stiamo assistendo, in sostanza, a un fenomeno di analfabetismo di ritorno, che il vocabolario Treccani definisce così: «Espressione riferita a quella quota di alfabetizzati che, senza l'esercitazione delle competenze alfanumeriche, regredisce perdendo la



capacità di utilizzare il linguaggio scritto per formulare e comprendere messaggi. L'analfabetismo di ritorno ha dunque effetti determinanti sulla capacità di un soggetto di esprimere il proprio *diritto alla cittadinanza* (dal voto al diritto all'informazione, alla tutela sul lavoro ecc.) e di potersi inserire socialmente in modo autonomo».

Per tutti gli anni della sua docenza, e con un impegno a tempo pieno anche dopo il suo pensionamento, Luca Serianni – ecco che finalmente torno a lui – ha insistito sul legame tra conoscenza della lingua e diritto alla cittadinanza. E sul ruolo decisivo della scuola, specialmente quella dell'obbligo, nell'acquisizione di competenze linguistiche necessarie a esercitare in piena consapevolezza i propri diritti. Un aspetto su cui Serianni è tornato anche nella lezione di congedo del 2017 già più volte citata.

In quell'occasione, tra tante altre questioni riguardanti l'insegnamento dell'italiano nella scuola e nell'università, Serianni lanciò un'esortazione a tutti i docenti: «Chi abbia scelto di fare l'insegnante ha scommesso sui propri scolari, e in generale sui giovani, sulla loro capacità di apprendere – quale che sia il punto di partenza – e sul loro percorso di maturazione. E insomma non può concedersi il lusso di essere pessimista». Un insegnante, per esempio, non deve demonizzare i social o i mezzi della contemporaneità, come del resto non ha mai fatto Serianni, ma deve semmai addestrare i propri allievi a un uso più consapevole, in modo da permettere loro di avvalersi delle potenzialità di quei dispositivi senza rinunciare ad allenare le proprie abilità cognitive.

Questo, forse, un dovere morale di chiunque eserciti un ruolo pubblico. E queste, ancora, le parole di Serianni: «Ai miei studenti di quest'anno ho ricordato il costante riferimento, nella mia attività professionale quotidiana, al secondo comma dell'art. 54 della Costituzione, che mi piace interpretare, andando forse oltre la lettera (ma, se non m'inganno, non fraintendendone lo spirito): “Sapete che cosa rappresentate per me?” ho chiesto loro in una delle ultime lezioni. “Voi rappresentate lo Stato”. Specificando come lo

Stato non è solo l'ente che eroga lo stipendio ai dipendenti pubblici. Lo Stato è, in primo luogo, l'insieme dei cittadini che fanno parte di una determinata comunità territoriale e quindi siamo tutti noi. Ma il funzionario pubblico ha un dovere specifico verso quei concittadini, dunque verso quella parte di Stato, che di volta in volta è diretta destinataria del suo lavoro: si tratterà dei pazienti per il medico ospedaliero, degli assistiti per l'impiegato dell'Inps e, com'è ovvio, dei propri allievi per il docente di qualsiasi grado scolastico».

È un ricordo che mi commuove e che mi fa sentire orgogliosa di aver fatto parte di quella comunità riunita intorno al suo magistero. Eppure, nonostante tutte le cose che mi *ha indicato* (come fanno i veri maestri) – la consapevolezza, su tutto, che non esiste un italiano buono e uno cattivo, ma tanti italiani diversi, buoni o cattivi a seconda del *contesto*: la possibilità di muoversi tra registri e varietà privilegiando di volta in volta, secondo necessità, gli aspetti comunicativi o quelli espressivi della lingua – ora che ripenso ai suoi insegnamenti come a qualcosa di fondamentale per tutti in questi tempi pedestri, mi accorgo di non trovare un registro adeguato a un contesto che non lo prevede («anche perché, la lingua degli angeli, chi la conosce?» dice uno dei suoi professori a un giovanissimo De André nel film a lui dedicato).

Meglio, allora, rifugiarsi ancora una volta nelle sue parole, sempre tratte da quell'ultima preziosissima lezione nella nostra facoltà. Il passaggio – che è anche un primo passo da cui ripartire per sperare in una risalita nella prossima classifica Ocse; e in più: un frattale perfetto del suo metodo e del suo stile – sulla necessità insistita di potare, nell'insegnamento della lingua, un certo «grammaticalismo». Dove, si potrebbe dire, il *grammaticalismo* sta alla *grammatica* come il concetto di *complesso* sta a quello di *complicato*. E il complicato, per quanto mi riguarda, è un spettro da tenere a distanza quanto l'eccessivamente semplificato, così come ricorda David Foster Wallace rispondendo a un'intervista del 1996: «Se

uno scrittore si rassegna all'idea che il pubblico sia troppo stupido, ad aspettarlo ci sono due trappole. Una è la trappola dell'avanguardismo: si fa l'idea che sta scrivendo per altri scrittori, perciò non si preoccupa di rendersi accessibile o affrontare questioni rilevanti. Si preoccupa di far sì che ciò che scrive sia strutturalmente e tecnicamente raffinatissimo: involuto al punto giusto, ricco di appropriati riferimenti intertestuali... L'opera deve sprizzare intelligenza. Ma all'autore non importa nulla se sta comunicando o meno con un lettore interessato a provare quella stretta allo stomaco che è poi il motivo principale per cui leggiamo. Sul fronte opposto ci sono opere volgari, ciniche, commerciali, realizzate secondo formule prestabilite – essenzialmente, il corrispondente letterario della tv – che manipolano il lettore, che presentano materiale grottescamente semplificato con uno stile avvincente perché infantile».

L'involuto di Wallace è il corrispettivo di «inutilmente complicato». Come certe derive di Christopher Nolan nel cinema; o come la regola del *sé* pronome senza accento in combinazione con *stesso*, che è forse l'intervento di politica linguistica più militante di Serianni, da sempre votato a un'economia della norma, perché una regola più semplice da comprendere è anche una regola più semplice da insegnare e dunque da applicare (e se il fine dell'accento è distinguere il pronome dalla congiunzione, tanto vale estendere quell'accento a tutti gli usi del pronome, indipendentemente dalle parole a cui è abbinato anche quando la loro presenza basterebbe a chiarire lo statuto linguistico del *sé* senza la necessità dell'accento).

Ma torniamo alla potatura del grammaticalismo, per capire quali elementi della grammatica rientrano nella categoria secondo Luca Serianni:

«Qual è l'utilità di individuare il complemento di unione, che sarebbe il complemento indiretto di "Vado a scuola con lo zaino?". Nessuna: siamo solo di fronte alla manifestazione di una sindrome classificatoria fine a sé stessa che in altra occasione mi

è capitato di definire "catastale". A scuola – e nella vita – il tempo è prezioso e non va sciupato. Molto meglio insistere sui concetti fondanti di analisi logica (definire davvero che cosa sia il soggetto può richiedere diverse lezioni), approfondire i meccanismi e le stratificazioni del lessico, valorizzare le varianti sociolinguistiche e verificare, in *corpore vili*, che il concetto di "errore" non si dà quasi mai come una realtà ontologica, ma cambia a seconda delle variabili in gioco: scritto/parlato, registro sostenuto/rilassato, confidenza non confidenza con l'interlocutore, o anche passato presente: *vadi* per il congiuntivo di andare ci fa sorridere almeno fin dai tempi di Fantozzi, ma è stata a lungo una forma possibile in italiano e non nasce come una creazione teratologica, bensì come uno dei tanti casi di analogia all'interno del sistema verbale (e precisamente di rimodellamento sulle forme della prima coniugazione: *vadi* corrisponde ad andare così come il congiuntivo canti corrisponde a cantare; in base allo stesso movente per il quale *tu cante* – esito foneticamente atteso del lat. *cantas* – è diventato canti per attrazione delle seconde persone di presente indicativo delle altre coniugazioni: tu temi, leggi, senti), che presentano -i *ab origine*». Questa, l'ultima lezione. E anche una lezione *per sempre*: e per tutti, compresi i Grammar Nazi che spopolano sui social network. Con Serianni a ricordarci l'importanza della Storia, dal momento che se si guarda alla grammatica da un punto di vista *diacronico* (Luca è stato prima di tutto – tra tanti aspetti della linguistica che hanno riguardato i suoi studi sterminati – un immenso storico della lingua), il concetto di «errore» perde di senso. Che è anche un modo per dire, in fondo, che la cultura resta l'unico modo per annullare gli errori. E anche, magari, i nazisti di ogni genere, compresi quelli grammaticali.

«A scuola – e nella vita –
il tempo è prezioso e
non va sciupato.»

Beppe Cottafavi

Eco, Calvino e l'arte del riassunto: ma con Leopardi non funziona

«Domani», 12 marzo 2025

L'editore Henry Beyle ripropone la preziosa antologia di Eco nata da una sfida a riassumere in poche parole un classico a cui prese parte anche Calvino

L'uomo non ha inventato il tema. Ha inventato il riassunto. (Il tema l'ha inventato la scuola.) E su «L'Espresso» del 10 ottobre 1982 Umberto Eco scrisse un elogio del riassunto. Riteneva che fosse più importante farlo che leggerlo, perché: «Fare riassunti insegna a condensare le idee. In altre parole insegna a scrivere». E a pensare. Come fosse un flusso archetipico di tweet prima che Twitter vandalizzasse la nostra capacità di attenzione e diventasse X di Musk su cui scrivere qualsiasi scemenza. Un antidoto precoce contro l'era di distrazione di massa della rete.

A scuola, gli studenti di solito detestano i riassunti, ma a ben vedere quello del riassunto è un esercizio ben più sensato e razionale di quello del tema. Nella vita, sui giornali, sulle riviste scientifiche, nei libri, prima si scrive un testo e poi gli si trova un titolo. Solo a scuola bisogna inventare un testo di cui c'è già il titolo prestabilito e non si sa perché. In quegli anni ero un post studente di Eco. E spesso il sabato mattina frequentavo il suo ufficio nell'Università di Bologna.

Capitava che lui ci convocasse, quattro o cinque discepoli, per leggerci una Bustina di Minerva appena scritta. E testarla e discuterla con noi prima di mandare il fax a «L'Espresso». È quell'epoca e quella tecnologia (prima delle mail).

L'esercizio di Eco non era semplicemente accademico; era uno spettacolo, una lezione magistrale di intensità e di sfida intellettuale. Come tutti i maestri Eco mostrava, non spiegava. Ricordo benissimo la sua lettura dell'elogio del riassunto e la sfida terrificante che ci fece in quella mattina d'autunno bolognese di ridurre *Ulisse*, la *Recherche*, *Il processo* e *L'uomo senza qualità* prima in trenta righe, poi in dieci, poi in due.

Quasi un numero da circo letterario, una sfida a fare di più con meno per distillare capolavori in poche righe. Naturalmente quasi tutto andava falcidiato, ma l'arte del riassunto consiste anche in questo, sapere cosa può essere tralasciato. Era un esercizio sulla potenza della sintesi.

In quel numero di «L'Espresso» Umberto Eco lanciava poi a tutti quella sfida. E spiegava quanto sia utile fare dei riassunti, che lui ne aveva fatti molti, non solo a scuola, ma anche dopo, nei primi lavori alla Rai, poi sulla «Rivista di Estetica», più tardi nelle voci scritte per il *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*. Non ci dice cosa sia un riassunto, ma ne fa uno dell'*Ulisse* e fa seguire dodici esempi chiesti a vari scrittori, poeti e saggisti, il meglio dell'epoca: Moravia, Giudici, Bertolucci, Malerba, Arbasino, Garboli, Raboni, Guarini, Mariotti, Chiara oltre a Eco stesso.

A quel gioco, riassumendo il Robinson Crusoe di Defoe, partecipò anche Italo Calvino. Il quale, una settimana dopo, interviene su «la Repubblica» del 22 ottobre 1982 e rilancia: «Poche chiacchiere!». Riassumere dice Calvino, riprendendo Eco, è «scegliere quel che è indispensabile dire e quanto si può tralasciare, e questo “equivale a pronunciare implicitamente un giudizio critico”» (citando una frase di Eco).

Ma subito pone due condizioni, o regole del gioco, per avere un riassunto e non un commento, ovvero un discorso critico-teorico:

1. «Il riassunto deve essere costituito da enunciazioni, pensieri e possibilmente parole contenute nell'opera da riassumere»; deve cioè rendere conto dell'aspetto stilistico del testo che riassume;
2. Non deve contenere giudizi di ordine critico. O è riassunto o è commento. Poi aggiunge: il riassunto può essere un «atto critico e creativo», ma a patto di evitare lo scoglio della piatezza scolastica, quella del falsamente oggettivo. Precisa che il suo riassunto



del *Robinson Crusoe* l'ha fatto usando solo termini concreti e disadorni come è nello stile di Defoe.

Ecco ora una casa editrice che fa piccoli libri bellissimi a Milano, si chiama Henry Beyle, come il vero nome di Stendhal, e li vende in via Solferino a un passo dal «Corriere», tira in cinquecento copie *L'elogio del riassunto* del mio maestro e i riassunti dei suoi amici scrittori. E li illustra con i disegni, acquarelli e acqueforti, di Tullio Pericoli, un altro grande amico di Umberto Eco. È un'intera biblioteca tascabile per soli trenta euro.

In dodici capolavori un festival della letteratura universale, un prezioso bignami (e a proposito del riassunto: Bignami è un nome noto ai boomer: per l'esame di maturità cui fummo sottoposti era richiesta una performance fantozzianamente mostruosa, il programma di tre anni, l'esame più difficile dell'intera esistenza e i Bignami in tasca di latino, greco, di *I promessi sposi* o dell'*Orlando furioso* furono fondamentali a diverse generazioni). Giovanni Mariotti riassume la Divina Commedia di Dante Alighieri, Luigi Malerba l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, Italo Calvino *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, Ruggero Guarini *Le affinità elettive* di Johann Wolfgang Goethe, Attilio Bertolucci *La Certosa di Parma* di Stendhal, Piero Chiara *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, Giovanni Giudici *David Copperfield* di Charles Dickens, Alberto Arbasino *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, Cesare Garboli *I miserabili* di Victor Hugo, Alberto Moravia *Delitto e castigo* di Fëdor Michajlovič Dostoevskij, Giovanni Raboni *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust e, infine, lo stesso Eco l'*Ulisse* di James Joyce.

Ma come erano belli i giornali dell'epoca e chi ci scriveva? Sembra incredibile. Ecco riassaporate un saggio di quella meraviglia con *L'elogio del riassunto*, e per chi non è a Milano si può ordinare sul sito.

Nel sintetizzare la trama del romanzo da riassumere, il riassunto deve almeno evocarne «l'atmosfera stilistica» e Calvino lo fece sforzandosi di mimare l'elencazione, l'attenzione al dettaglio e la concretezza

di Defoe. Sono 1074 parole. 1284 battute (spazi inclusi).

Calcolate che questo articolo sarà circa di 8000 battute. Certo, sarebbe stata una follia per Raboni tentare la stessa operazione con la sterminata opera di Proust, riassunta eroicamente in 865 battute (sempre spazi inclusi).

Chiara ha fatto una sintesi perfetta, senza però accennare allo stile di Manzoni. Moravia ha inserito il riassunto (impeccabile) in un minisaggio, Malerba ha giocato, Mariotti anche. Arbasino ha voluto arbasineggiare, ma trascurando Flaubert. Il buon riassunto esige di andare all'essenziale, dunque impone di evitare le allusioni e le divagazioni.

Sembra la cosa più facile, invece è la più difficile: riassumere. A scuola, fin da piccoli, ci insegnano a condensare in poche parole ciò che abbiamo letto e studiato; è la prima verifica del nostro livello di comprensione. Ma come si fa un buon riassunto? Sfrondare, arrivare al cuore delle cose ovvero all'essenziale è un'arte che si può affinare, perfezionare e praticare per tutta la vita e in ambiti differenti. Aiuta a orientarsi nel mare della conoscenza, a individuare ciò che davvero conta e a trasmetterlo efficacemente. Ecco allora che c'è un altro piccolo libro, prezioso, un breviario utile agli aspiranti recensori e a chiunque sia interessato a eliminare il superfluo. È il libro che il critico Filippo La Porta ha dedicato a *L'arte del riassunto. Come liberarsi del superfluo* per Trecani. Saper riassumere, con precisione e chiarezza, idee, trame, ragionamenti, epoche storiche, articoli, racconti, favole, teorie scientifiche, filoni di pensiero, costituisce il primo passo. Riassumere bene, individuando l'essenziale e eliminando il superfluo è il

«Nel sintetizzare la trama del romanzo da riassumere, il riassunto deve almeno evocarne l'atmosfera stilistica.»

test di comprensione, l'unica prova di avere capito ciò che si riassume.

È una miniera di idee, di esempi, di consigli di lettura: Čechov e Maupassant, maestri del racconto breve. Si scopre che Alberto Moravia era il più bravo di tutti a riassumere i film; Italo Calvino, artista della concisione, a scrivere i risvolti editoriali. Bellissimi i riassunti di La Porta per un torneo letterario di «la Repubblica».

Poi c'è ciò che resiste al riassunto. Anche in epoca di ChatGpt. Provate a riassumere *L'infinito* di Giacomo Leopardi: si rompe il congegno, nella poesia la forma è tutto, è il suo contenuto, non resterà nulla, si dissolve la sua magia verbale. Così come non si può riassumere il pensiero di Nietzsche o di Lacan in due frasi.

Chi riassume sa che deve perdere qualcosa, ma sa come liberarsi del superfluo.



Nilanjana Roy

Is it Time to Ditch the Book Blurb?

«Financial Times», 14 marzo 2025

Gushing praise often rewards connections over talent,
but a good write-up can still help readers

Blurbs, those pithy paeans scattered across book covers like confetti, are controversial again. Recently, Simon & Schuster publisher Sean Manning stirred up discussion within the industry simply by making the painful practice of obtaining and churning out blurbs optional for his Us imprint's stable of writers. «This kind of favor trading creates an incestuous and unmeritocratic literary ecosystem that often rewards connections over talent» he wrote, adding: «No one would dare say plainly, “Enough with these stupid blurbs already!”».

As an author, I loathe asking for blurbs – most of us hate the cringe-making business of approaching your peers for a favour that eats into their precious writing hours – and sometimes struggle to find the time to read manuscripts and write a decent blurb.

As a reader, though, an interesting blurb can be as effective as a striking book cover, especially when you're browsing in a bookstore, trying to decide between several tempting choices. Bad blurbs gush insincerely, good ones can be smoothly persuasive – more rarely, the best approach the compressed beauty of a haiku. The case against blurbs is made by blurbs themselves: few books are truly «heartbreaking»; only the best writers will craft a genuinely «unputdownable» novel; 90 per cent of the year's non-fiction releases can't possibly all be «essential», «urgent», and «life-changing»; and unless you write exclusively by

candlelight, your prose is unlikely to be «luminous». Only the most skilled blurb writers manage to traverse the minefield of clichés without injury.

Conversely, when they try too hard for originality, the results can be unfortunately memorable. Generations of Len Deighton fans have treasured «Life Magazine's» inexplicable blurb for the spymaster's 1964 novel, *Funeral in Berlin*: «Next, big soft girls will read Len Deighton aloud in jazz workshops». One of my personal favourites from the Blurbs Gone Rogue department was written by Jeremy Brooks for David Storey's almost-forgotten 1976 Booker winner, *Saville*: «Reading this magnificent book is like drinking pure spring water from cupped hands».

But beyond hyperbole, a good blurb can, like a road sign, help readers and – crucially – book buyers find their way through the thickets of apparently identical offerings. There is surprisingly little solid research on how bookstores, and their readers, decide what to buy – the blend is complex, as you'd expect, including the author's previous books, great and appropriate book cover design, recommendations from trusted reviewers, journals and book influencers, TikTok trends. A thoughtful or striking blurb, a genuine endorsement, can make all the difference. For example, the 2003 reissue of Dorothy L Sayers' 1926 classic, *Clouds of Witness*, features endorsements by three of the greatest contemporary crime

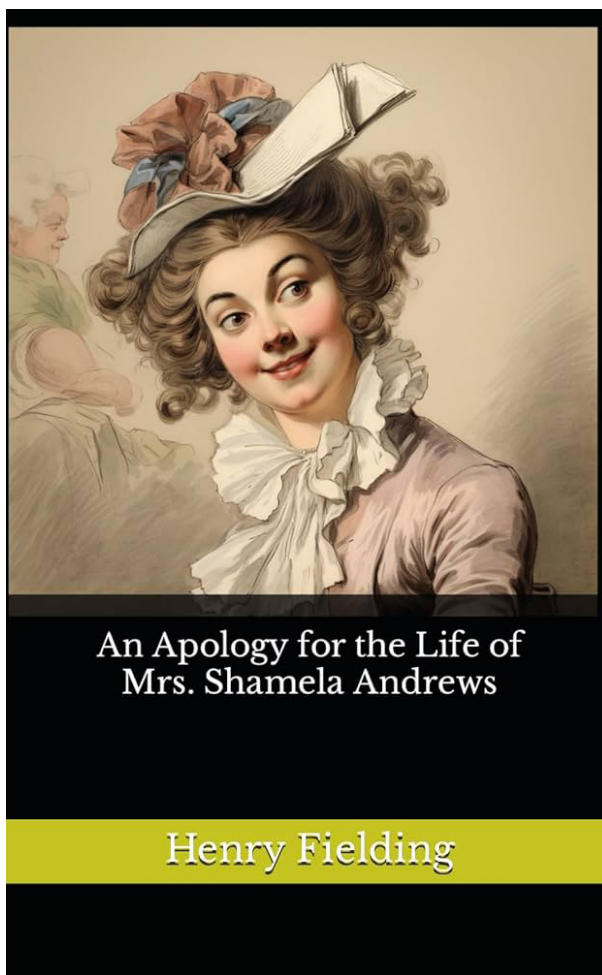
writers, PD James, Minette Walters and Ruth Rendell – surely a guarantee of quality. If Ruth Rendell can write that she «admires» Sayers’ novels, you’re immediately persuaded to buy the book. Poets tend to write the most striking blurbs – Anne Sexton gave the poet Ai (born Florence Anthony), a testimonial for the 1973 collection, *Cruelty*, that read like a scrap of verse: «All woman – all human – all vital. Alive with the arteries of life».

If blurbs did get the axe, would book cover designers rejoice at the chance to display their creativity uninterrupted by a sparkling quote or three? Sadly, my inner Eeyore kicks in – marketing departments are far likelier to replace blurbs with the modern plague of QR codes, linking to videos of wild-eyed authors struggling to pitch their own books, or to chirpy BookTok influencer reels. Perhaps only one book has used its title to send up the practice of blurbing itself – Dave Eggers’ 2000 memoir, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, which featured three blurbs from fellow Davids (Remnick, Sedaris and Foster Wallace). The American novelist Rick Moody had the last word on that particular cover: «This book does not need a blurb».

Others agree, notably the fiery American academic and critic Camille Paglia, who wrote in her 2018 essay collection *Provocations* that no informed person took blurbs seriously «because of their tainted history of shameless cronyism and grotesque hyperbole».

I don’t entirely disagree – authors outside the charmed inner circles of London, New York, Delhi or Tokyo are severely disadvantaged, while many writers become relentless in their pursuit of potential celebrity blurbs to pin like clanking medals on their book covers. A blurb from a Booker winner or a Stephen King is like currency in a field where everyone’s desperate for the oxygen of attention – as Manning succinctly says: «It takes a lot of time to produce great books, and trying to get blurbs is not a good use of anyone’s time». But Manning, and the industry, are up against the insidiousness of puffery, a practice as old as the novel itself. In 1741, Henry

Fielding published *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews*, a gleeful, bawdy parody of Samuel Richardson’s pious novel, *Pamela*. It carried an enthusiastic endorsement by one John Puff, Esq, to the Editor: «Who is he, what is he, that could write so excellent a book?». And Fielding hastened to assure his readers, as writers still do to this day: «Note, Reader, several other commendatory letters and copies of verses will be prepared against the next edition». Someday, perhaps, it will die, unmourned. But the blurb, so often derided, has survived three centuries. As long as authors and publishers remain thirsty for praise, they might refrain from administering the killing blow just yet.



Gianluigi Simonetti

L'età dell'insofferenza per i «discorsi secondi»

«tuttolibri», 15 marzo 2025



La crisi della critica. Il dominio del pop. Cresce la centralità commerciale, sociale e culturale delle scritture di consumo

Il tema della crisi della critica letteraria produce di solito due diversi tipi di dibattito, collegati tra loro ma forse da distinguere. Il primo tipo è quello che indaga alti e bassi della critica intesa come sapere fondativo e del pensiero moderno, insieme ad altre discipline sue coetanee o quasi (l'estetica, la sociologia, l'antropologia eccetera). In questa dimensione, la crisi va avanti da due secoli e mezzo, cioè da quando esiste la critica. In parte ha radici nel dna (oltre che nell'etimologia) della materia stessa – prerogativa del moderno, essendo proprio il rifiuto illuminista del principio di autorità e dei valori tradizionali da sottoporre a continua revisione. In parte affonda nelle difficoltà di quella cultura umanistica che attribuiva alla letteratura un ruolo centrale nel sistema delle arti e dell'istruzione del cittadino; e che ha smesso col tempo, e con la società di massa, di poterselo permettere.

Tale discussione ha influito su metodi e mandati della critica, sui suoi scopi politici ed estetici, sui suoi spazi istituzionali – ma almeno fino alla fine del secolo scorso non ha colpito a morte il senso e il valore dell'esercizio critico. Era pur sempre (si fa per dire) la Belle Époque del Novecento, quella in cui i critici potevano scornarsi tra loro sempre per contando su una società letteraria ristretta in cui dettare legge, su un pubblico non solo specialistico

interessato ad ascoltarli, su un'editoria libraria e giornalistica disposta a dare loro spazio.

Ma da vent'anni a questa parte su questo dibattito tutto sommato dotto se ne è innestato un secondo, più allarmato e terra terra, legato alla percezione di una stanchezza crescente verso ogni forma raffinata di mediazione culturale. E questo sì che è un guaio. La critica è fatta di metadiscorsi, cioè di discorsi secondi che vertono su discorsi primi (le opere letterarie): che «il dibattito critico più importante dell'ultimo quarto di secolo abbia avuto, come tema, la crisi della critica» – come ha notato Guido Mazzoni – è il segno, oltre che di una pericolosa autoreferenzialità, di un'insofferenza diffusa, sociale, verso lo spirito critico in sé. Se non verso ogni forma di ragionamento un po' articolato sulla letteratura.

All'origine di questa stanchezza riposano vari fenomeni, ma su tutti direi la saturazione pop di tutta la nostra cultura, letteratura inclusa. Il dominio del pop significa più semplificazione, più immediatezza, più narcisismo (i critici stessi, come singoli individui, sono spesso narcisisti; ma hanno comunque bisogno di altri critici, cioè di una comunità ermeneutica – non si può fare critica da soli). Significa che cambia in senso infantilistico non solo l'identità di tutti i mediatori culturali – critici inclusi – ma anche degli scrittori, degli editori, e naturalmente

dei lettori. Quando, nel pop, il consumo diventa la forma centrale dell'esperienza culturale, e quando in quell'esperienza l'elemento di intrattenimento prevale largamente o del tutto su quello conoscitivo, per la critica si mette male: non serve più un esperto a spiegarci come funziona l'opera d'arte, cosa distingue il bello dal brutto, l'originale dallo stereotipo; conta solo verificare su un largo campione di consumatori quanto quell'opera è efficace sul piano emotivo, quanto è utile sul piano politico e morale, quanto velocemente è comunicabile (solubile, instagrammabile, vendibile). Nel pop la bellezza non è più un valore da scoprire attraverso criteri più o meno rigorosi di coerenza formale e simbolica, è qualcosa che ha a che fare con l'efficacia comunicativa: quindi si decide a maggioranza.

I metadiscorsi impegnano la testa e fanno perdere tempo; all'opera d'arte pop serve la scorrevolezza delle strategie di comunicazione e di marketing. Per cui quelle stesse ragioni critiche che nella modernità avevano avuto il compito di fornire – attraverso metodi, canoni e scuole – un diversivo e un contrappeso alle ragioni del mercato vengono oggi progressivamente esautorate dal mercato stesso, e messe in condizione di non nuocere (stavo scrivendo: di non rompere) lasciandole operare in una nicchia prestigiosa, ma piccola e nascosta socialmente: quella della letteratura in senso forte, che ormai è letteratura d'élite. Mentre i libri detti «letterari» vengono emarginati dai piani alti delle classifiche di vendita, cresce invece la centralità commerciale, sociale e culturale delle scritture di consumo, votate all'intrattenimento puro e semplice, o all'adesione alle mode del momento, o ad altre belle cose per cui la critica è solo kryptonite.

Naturalmente questa delocalizzazione della critica e della letteratura più esigenti non avrebbe funzionato così bene senza l'aiuto della rete, e soprattutto dei social network. Niente distrugge le mediazioni della critica più della presa di parola generalizzata e schematica, niente affossa le singole voci accreditate più del flusso delle opinioni anonime o (all'opposto)

«Chissà che la crisi della critica letteraria non coincida con quella della letteratura stessa; e che entrambe non alludano alla crisi della politica.»

degli interventi carismatici ma incompetenti di popolari e ignorantissimi influencer. Non accade lo stesso in politica? E infatti come in politica così in letteratura l'ideologia non viene più forgiata nei giornali, nelle riviste o nelle istituzioni, ma nei social media e nella comunicazione di massa, spesso attraverso semplificazioni grossolane o fake news. Chissà che la crisi della critica letteraria non coincida con quella della letteratura stessa; e che entrambe non alludano alla crisi della politica.

Intanto, il risultato più evidente di questa trasformazione della critica in comunicazione e spesso direttamente in promozione letteraria è un discorso sui libri semplificato, meno competente e libero, talvolta perfino più noioso, quasi sempre più infantile; in definitiva, più stupido. A svolgerlo, nei social, persone che di solito fanno poco o nulla di letteratura; su giornali e riviste – digitali o cartacee – truppe formate perlopiù da critici-scrittori (che da colleghi scrittori verranno a loro volta recensiti, all'insegna del «nessuno deve farsi male» se non del «quanto sei bravo, no, sei meglio tu»), oppure da tuttologi che non dispongono degli strumenti critici, e che perciò non potrebbero approfondire nemmeno se volessero (e comunque di solito non vogliono). Ogni tanto un'infornata di dilettranti malleabili prelevata dalla rete, o dalla società civile (altra bella analogia con la politica).

I critici-critici risultano decimati, un po' certo dai limiti della loro brillantezza, ma molto e soprattutto dalla diffidenza diffusa per la perizia tecnica, oltre che dalla deriva schizofrenica che oggi minaccia l'altra specialità della critica, i giudizi di valore. In rete, si sa, vige una polarizzazione estrema,

selvaggia, tra entusiasmi irrefrenabili e liquidazioni senza appello (facce opposte della stessa umanissima ma deplorabile esigenza: farsi notare). Su giornali e riviste e negli inserti culturali prevale invece un tono da segnalazione cordiale, un'attitudine accogliente più che riflessiva, pochissima polemica, partecipe semmai di quella che mi sembra, oggi, la passione dominante del nostro mondo culturale; evitare inimicizie, fare rete, piacere a tutti. Indirizzo condiviso di questa critica affettuosa e depotenziata è raccontare un'esperienza personale e appagante di lettura – non sforzarsi di capire com'è fatto un libro, o intuire qualcosa che lo scrittore non sa di averci messo. Obiettivo comune non è tanto rendere al lettore un buon servizio, ma faire beau, dribblare sgradevoli conflitti, tirare la carretta (rassicurando gli scrittori, direi, prima ancora che lettori e inserzionisti). Diretto o indiretto, l'invito che i vari comparti dell'industria culturale rivolgono ai critici rimasti è valorizzare quanto di molto o poco c'è di buono in giro, senza turbare gli equilibri generali. Quindi, in sostanza, senza stroncare; come se scrivere o leggere un libro, anche se mediocre o conformista, fosse un esercizio virtuoso di per sé, o un modo come un altro per far girare l'economia.

In un clima come questo non stupisce che un'istituzione culturale antica e prestigiosa come il Gabinetto Vieusseux di Firenze, recuperando la sua originaria vocazione al confronto vivace su temi culturali d'attualità, abbia organizzato e da poco inaugurato un ciclo di incontri con critici letterari intitolato Stronature. Reazione comprensibile e in fondo salutare; anche se forse non è tanto di stroncature, cioè di aggressività, che lettori e scrittori hanno bisogno,

«La letteratura in senso forte si è sempre nutrita della buona critica, la quale senza grande letteratura non può esistere.»

quanto, a mio parere, di un dialogo vero e sincero con la critica, fuori – per tutti – dalle rispettive zone di conforto. Basta darsi pacche sulle spalle, perché non ricominciamo a discutere da adulti, nel rispetto reciproco e con un po' di serietà?

La letteratura in senso forte si è sempre nutrita della buona critica, la quale senza grande letteratura non può esistere; i lettori attenti formano lo spazio intermedio in cui questo scambio virtuoso avviene e acquista senso. Servono più che mai onestà intellettuale, disponibilità all'ascolto, voglia di capire e magari di cambiare – se ci si sente autentici lettori e non semplici follower, degli altri e di sé stessi.

...

Mario Baudino, *Recensioni superate. Anzi no*, «tutto-libri», 15 marzo 2025

Tre anni fa Sandro Ferri, nel suo *L'editore presuntuoso*, era stato molto duro. L'editore di e/o sottolineava infatti, a proposito delle recensioni, il rischio – o il vizio – di «puntare su una nicchia di lettori autoreferenziali (che acquistano e sfogliano l'inserto letterario per trovare riferimenti a sé stessi o a propri conoscenti) invece che sull'ampio pubblico dei lettori». Forse non ha cambiato idea, ma oggi a domanda risponde che le recensioni gli interessano eccome, e per diversi motivi. «Non penso affatto che non servano: servono a varie cose, anche se non a vendere; non c'è mai, lo vedo sui nostri libri, una reazione automatica di acquisto.» Però sono importanti per gli autori, sono «uno dei pochi riscontri»; e per gli editori (il motivo è analogo). Quanto alle vendite, e lo dimostrano le indagini di mercato, la situazione è invariata da molti anni: la gran maggioranza dei lettori afferma di aver acquistato un libro soprattutto perché gliel'ha segnalato un amico o il libraio o il web, insomma grazie al passaparola. I giornali arrancano in fondo classifica, anche se gli editori investono in agguerriti uffici stampa per conquistare spazio sulle pagine culturali e sui

supplementi letterari sia su carta sia sul web, dove si sono imposti nel frattempo siti-riviste di qualità. Pare una contraddizione, non lo è.

Fatto è, e lo diciamo con una buona metafora di Paolo Repetti, direttore generale di Einaudi Stile Libero, che siamo passati «dal monoteismo al politeismo». In qualche modo Dio è morto – e il critico, come Woody Allen, non si sente troppo bene. «Faccio l'esempio di "tuttolibri":» continua Repetti «prima parlava a tutti e per tutti, ora tutti parlano con tutti; quando si lanciano i libri, in casa editrice, bisogna ovviamente tenerne conto, coprire le varie aree con l'ufficio stampa, gli addetti al web, il marketing. Ma gli autori sono legati alla carta, almeno i nostri». Lo pensa anche un editore di grande esperienza e successi, Luigi Brioschi, presidente di



«Il social di per sé non basta.»

Guanda e in passato direttore editoriale (dal 2000 al 2010 anche di Longanesi): «Non sono affatto sicuro che la critica stia vivendo le sue ultime ore».

Prima era tutto più semplice. Se Repetti ricorda i tempi in cui firme come quelle di Geno Pampaloni o Grazia Cherchi o Paolo Milano potevano decidere del destino di un libro («erano molto autorevoli, ma esisteva lo spazio perché lo fossero»), Brioschi cita i casi straordinari di sostegno dei recensori a Arundhati Roy o a Aramburu di *Patria*, e in particolare quello al Jonathan Safran Foer di *Ogni cosa è illuminata* per il quale fu determinante un articolo di Pietro Citati; o il primo libro di Marta Morazzoni, *La ragazza col turbante*, su cui volevano scrivere sia Citati sia Mario Soldati: le loro recensioni uscirono affiancate sul «Corriere della Sera», lanciando un'autrice allora sconosciutissima.

Oggi quelle analisi sapienti e appassionate, che scavavano nella natura e nella struttura di un libro, sembrano affogate in un mare di letture impressionistiche e sostanzialmente episodiche. «Ma il social di per sé non basta» aggiunge Repetti. «Potrei fare l'esempio del nostro Paul Murray: *Il giorno dell'ape* ha avuto ottimi riscontri sulla carta, prima ancora che lo notasse il web» (più, va ricordato, una godibile stroncatura su «tuttolibri»): ma il web non può diventare un mito, anche se gli editori inseguono i booktoker con risultati a volte interessanti (si ricordano spesso casi di libri resuscitati su TikTok come *La canzone di Achille* di Madeline Miller e *Una vita come tante* di Hanya Yanagihara), altre molto meno. La pur negletta recensione critica ha dunque ancora un ruolo? E come no, ragiona Gianluca Foglia, direttore editoriale del gruppo Feltrinelli: guardando ai soli numeri si potrebbe concludere che non ne valga la pena; ma sarebbe un ragionamento miope. Intanto perché le pagine culturali «hanno lettori di alto profilo, quelli che poi tengono su il mercato del

libro», ma soprattutto perché i recensori svolgono un ruolo di filtro (in un mercato da oltre ottantamila titoli l'anno); inoltre giudizi e argomenti si diffondono a cascata. «Lo stesso web riconosce autorevolezza ad alcuni enunciati dei media tradizionali (perché spesso, ammettiamolo, è un po' a corto di contenuti). Anche se tutto ciò vale ovviamente per un certo tipo di editoria legata alla qualità.»

L'attenzione si starà pure spostando almeno in parte dalle pagine dei giornali e dalle penne degli specialisti ai social, senza dimenticare la televisione, osserva Elisabetta Sgarbi: «Ma la critica esiste, esiste una figura un po' più larga dello scrittore-recensore che, dalle pagine dei giornali, "legge" i libri dei colleghi». Anche per l'editrice e creatrice di *La nave di Teseo*, «il fatto che la recensione, una volta tanto agognata (mi ricordo i tremori di Tondelli per i giudizi di Guglielmi), abbia meno impatto commerciale» va in conto del mutato contesto culturale.

Attenti quindi a dar per morto il critico militante. È sommerso dal grande frastuono, ma a quanto pare gli editori continuano a cercarlo: anche a rischio di imbattersi in una bella stroncatura – genere del quale si lamenta spesso la scomparsa. Elisabetta Sgarbi si lascia anzi tentare dal rimpianto per quella motivata, autorevole, «che fa male all'editore e all'autore. Si vive più tranquilli, e questo va forse annoverato tra i vantaggi, ma non so se sia un bene». Domanda spinosa. Meglio una stroncatura o il silenzio? Gianluca Foglia se la cava con aforistica eleganza: «Una stroncatura intelligente è meglio di niente: ma meglio niente che una stroncatura pretestuosa».

...

Gilda Policastro, *Prima di estinguersi i caproni vigilano*, «tuttolibri», 15 marzo 2025

Luigi Malerba in un articolo degli anni Ottanta (raccolto dalla figlia Giovanna Bonardi con altri scritti giornalistici nel volume *Parole al vento*, uscito per l'editore Manni nel 2008) suddivideva i critici

in «caproni dialettici» e «pecore dogmatiche»: i primi, «di temperamento sanguigno e tenace professionalità, di ogni libro analizzano la scrittura e la struttura, cercano insomma di capire come è fatto e quanto vale». Ovvero, agiscono nella maniera in cui si è sempre fatta la critica, da quella più strettamente accademica alla terza pagina. I secondi, viceversa, «di temperamento svagato», sarebbero i prediletti da caporedattori, uffici stampa e autori di consumo ed è piuttosto agevole indovinarne la ragione: il loro dogma è l'accessibilità, che si associa alla spendibilità sul mercato dell'oggetto recensito, ma anche, mimeticamente, di colui che della recensione s'incarica. Hanno avuto, negli ultimi decenni, così fortuna le suddette pecore che i caproni si sarebbero infine ridotti a specie rara, ancora con Malerba, «come la foca monaca e il falco reale». In questo le profezie delle cassandre della critica, pace all'anima loro, da Cesare Segre che ne aveva diagnosticato la crisi già nei primi anni Novanta, a Mario Lavagetto che ne aveva ventilato l'eutanasia un decennio dopo, si sono rivelate parzialmente infondate: la critica non è affatto scomparsa, ma ha assunto, proprio come la letteratura e quasi tutte le arti, le fattezze di un'improvvisazione estemporanea o di un'attività avventizia, in quell'indistinto calderone di creatività diffusa che è la rete, più che mai con l'avvento dei bot tuttofare. Io uomo-donna skill esente posso suonare non avendo mai sfiorato uno strumento, creare un'immagine senza aver visto da vicino un pennello né adoperato una macchina fotografica, scrivere una poesia (magari in una forma chiusa non tanto bene, se non so adeguatamente

«La critica è viva, ma i critici non si sentono tanto bene. Perché loro sì, si sono progressivamente **suicidati**. 0 sono stati **suicidati**»

«Perché alla letteratura e alla letteratura secondaria - come si chiamava una volta la critica - si chiede di **viaggiare sempre al ribasso?**»

«promptare», come dicono i personal trainer di Ai) e, perché no, una recensione. Già: ma come? Sul valore e la qualità sospendiamo momentaneamente il giudizio, per restare alla dicotomia critica-critici. La critica è viva, ma i critici non si sentono tanto bene. Perché loro sì, si sono progressivamente suicidati. O sono stati suicidati, per usare un *adynaton* («impassibilità»). Faccio spesso questo esempio, quando mi chiedono perché per le recensioni si preferiscono sempre di più gli scrittori ai critici: una volta, a proposito di un libro su Montale, il supplemento con cui collaboravo mi chiese di togliere l'aggettivo «mnestico» perché «il lettore non deve durar fatica». Ora: il lettore degli anni in cui ho cominciato a scrivere sui giornali era già ben munito della facoltà di recarsi agevolmente presso i luoghi virtuali di consultazione (leggi: googlare) e appropriarsi dell'agognato senso della parola ignota in meno del tempo che avevo impiegato io a sostituire l'aggettivo «mnestico» con una perifrasi che ne esplicitasse il contatto con la memoria. Due conseguenze di un gesto apparentemente banale: la prevalenza dell'approssimazione sulla precisione e il concetto proprio, *a parte objecti*, cioè per me che subivo; l'inveramento della profezia di Segre, *a parte subjecti*, ovvero la progressiva e pressoché definitiva preferenza accordata agli scrittori «che si fanno capire». Ma è solo quello il punto? Farsi capire? Qualsiasi recensione, in ogni campo, richiede una quota di specialismo e tecnicismi che non spaventano, ad esempio, i melomani o i cinefili: perché alla letteratura e alla letteratura secondaria - come si chiamava una volta la critica - si chiede di viaggiare sempre al ribasso? In realtà un'altra questione esiziale è quella dell'onestà, termine così desueto da risultare più incomprensibile di mnestico. Che cosa vuol dire, critica onesta? Una critica che tenga conto di alcuni principi di van Eemeren e Grootendorst, più che del

nome scritto sulla copertina del libro. Sostengono i due semiologi (i quali teorizzano un modello argomentativo e dialogico, ma la critica è per l'appunto attività dialogica: parlo del libro con chi quel libro lo ha letto, la cosiddetta «comunità ermeneutica», o vorrà leggere): una tesi va difesa solo con argomenti rilevanti. Ora, che qualcuno finalmente ci spieghi, dopo decenni in cui si è abbattuto uno stigma inaggrabile sulla cosiddetta «stroncatura» (termine che andrebbe peraltro confinato all'ambito gastronomico calabrese), su quale manuale, in quale dizionario o da quale sacro e inviolabile principio discende il detto secondo cui, sovvertendo a capocchia Wittgenstein, di ciò di cui è meglio tacere sarebbe meglio tacere. La stroncatura in realtà non esiste, perché la recensione non è statutariamente o per vincolo (tra chi e chi, poi, nel caso?) un elogio o un tributo all'oggetto (meno che mai all'autore empirico, che non andrebbe proprio nominato). La recensione è un parere argomentato su un oggetto estetico, che implica e convoca una serie di competenze, solitamente richieste in qualsiasi ambito e attività umana. Non vado in giro a riparare scaldabagni se non ho idea di come funzioni un circuito elettrico, non mi improvviso recensore se non conosco la letteratura, anzi le letterature, la filosofia, le arti e il dibattito attuale attorno a queste. In ultimo, proprio come riparare scaldabagni, la critica implica una certa disposizione a sporcarsi le mani. Così già per Silvia Ballestra, in un memorabile articolo uscito sulla rivista «alfabeta» nel 2010, riparare il guasto del livellamento verso il basso si fa col porre paletti: «Dire che oltre questa linea di decenza non si può andare, altrimenti lasciando troppo correre la volta dopo il risultato sarà ancora più devastante». Che è forse il punto in cui siamo con le recensioni *complaisant*: ma i caproni vigilano, e prima di estinguersi provano caparbi le estreme mosse di resistenza dialettica.

Eleonora Fisco

Slam!!! Poeti si diventa: basta dirlo ad alta voce

«la Lettura», 18 marzo 2025



Un genere letterario percepito come inerte e poco eccitante viene trasformato dall'irrompere della performance e dal coinvolgimento del pubblico

È il 1984 e a Chicago stanno per prendere piede due fenomeni culturali dal potenziale globale esplosivo. Nei seminterrati della parte ovest della città, Frankie Knuckles sperimenta un groove che porterà alle origini della musica house, mentre nell'uptown l'operaio e poeta Marc Smith si annoia terribilmente ai reading di poesia tradizionali e propone un nuovo spettacolo al Green Mill, jazz club famoso per aver lanciato la carriera di Billie Holiday e per avere avuto Al Capone tra i suoi frequentatori abituali. Lo chiama «poetry slam» e costruisce un format per una competizione in cui i confini tra le arti – poesia, canto, cabaret, teatro – vengono superati e lo spettatore è posto al centro di uno show interattivo in cui non si battono educatamente le mani a fine esibizione, ma si è chiamati a partecipare in maniera rumorosa e mai passiva.

Nel poetry slam poeti non si nasce, ma lo si diventa senza patentini accademici o capitali simbolici particolari. I confini tra poeta e fruitore sono estremamente permeabili in un'operazione di continuo contagio poetico di nuove voci che entrano nella scena. La gara è un trucco, un espediente per tenere alta l'attenzione dell'uditorio – nello show di Smith si mettono in palio cupcake o pochi dollari – e le regole del gioco sono semplici. Chiunque può essere un poeta per una sera se è disposto a performare testi propri in tre minuti, a usare solo voce e corpo e a

farsi giudicare da cinque giudici selezionati a caso tra il pubblico. L'evento si articola in due round più una finale e i giurati votano con una scala da uno a dieci, valutando insieme testo e performance.

Harold Bloom, il teorico di l'«angoscia dell'influenza» e autore di una delle più importanti operazioni di istituzionalizzazione del canone occidentale, definisce il poetry slam come «la morte dell'arte». Con una visione rimasta ancorata alla tradizione che si studia a scuola, a circa quarant'anni di distanza, qualcuno tende ancora a obiettare che quella che si vede ai poetry slam non sia «vera» poesia, ma le ontologie troppo escludenti faticano a tenere insieme esempi diversissimi di testi già canonizzati (dai lunghi poemi omerici alla poesia sonora ai calligrammi di Guillaume Apollinaire, per citarne solo un paio). Più che cosa è poesia, vale forse la pena di chiedersi dove e quando è poesia, e per rispondere lo slam propone il giudizio idiosincratico di un campione piuttosto ampio di spettatori. Il movimento è infatti oggi diffuso in 105 paesi distribuiti in ogni continente (con una prevalenza africana ed europea), che collaborano in organizzazioni internazionali come la Wpso (World Poetry Slam Organization), costituitasi ufficialmente nel 2022. Dal 2021 la visibilità della scena italiana all'estero diviene sempre più rilevante con una serie di tre vittorie consecutive dei

campionati della Coppa del mondo di Parigi con le performance di Giuliano Logos, Lorenzo Maragoni e Filippo Capobianco. Nel 2024, dopo la scena di area tedesca (Germania e Austria) e quella francese, l'Italia è la quarta nazione in Europa per numero di slam che risultano validi per le prossime finali del campionato europeo con sede a Berlino.

Nel nostro paese si può già individuare come primo momento di rottura della poesia con la torre d'avorio dell'accademia il festival di Castelporziano del 1979 sulle spiagge di Ostia, cui è stato fatto riferimento come la «Woodstock della poesia». L'annuncio di un'esibizione (poi saltata) di Patti Smith, tra quelle di poeti del calibro di Allen Ginsberg, Amelia Rosselli e Erich Fried, aveva richiamato oltre trentamila presenze in una singola sera. Reso audace dalla forza numerica della folla, il pubblico aveva chiesto

in massa di prendere il microfono accanto agli autori invitati fino a far crollare il palco per il troppo peso. Bisognerà aspettare però il 2001 per la prima comparsa ufficiale del poetry slam al festival Roma Poesia su iniziativa del poeta Lello Voce, tra le figure principali del Gruppo 93, che organizzerà poi nel 2002 il primo poetry slam internazionale al mondo alla Mole Antonelliana di Torino. Si sperimenta così in Italia per la prima volta una prassi oggi consolidata per la fruizione degli eventi plurilingue: ogni poeta performa nella propria lingua e la comprensione del significato è garantita da proiezioni di traduzioni/sottotitoli alle spalle degli artisti. Un'altra data cardine è il 2013: anno di nascita della Lips (Lega italiana poetry slam, il cui acronimo suona come l'inglese lips, «labbra») che da allora si occupa dell'organizzazione del campionato nazionale grazie



a più di quaranta collettivi capillarmente distribuiti su tutto il territorio.

I dati sugli eventi organizzati in Italia nei primi anni del campionato non sono precisi, ma è possibile ricostruire una stima sulla base delle interviste ai protagonisti della scena. Uno sguardo ai dati esatti dal 2021 mostra un deciso trend di crescita con numeri che vanno dalle 373 gare disputate nella stagione post covid alle 545 dell'edizione 2023-24, a cui vanno sommati tutti gli eventi non validi per il campionato: spettacoli one (wo)man show, laboratori e varianti del format slam come il torneo di improvvisazione e il Dead & Alive, in cui a sfidarsi sono poeti morti e vivi. Se la Lombardia si conferma stabilmente come la regione che organizza più slam in assoluto, con almeno un centinaio di eventi l'anno, una diffusione sempre maggiore è osservabile anche nell'area sud (Sicilia, Campania, Puglia, Basilicata e Calabria), più complicata da raggiungere sul piano logistico per gli slammer che si spostano fuori regione. I luoghi e i contesti che ospitano gli spettacoli sono assai vari: dai teatri ai live club, dalle piazze ai piccoli caffè, dai festival ai centri sociali. Si organizzano slam in musei, chalet ad alta quota, carceri, scuole, perfino su imbarcazioni. Negli Stati Uniti già nel 1998 il film documentario Slam Nation raccontava lo «sport» della spoken word conquistando il grande schermo, mentre è nel 2019 che in Italia si è aperta la stagione televisiva dello slam con un torneo trasmesso sul canale 63 di Zelig Tv e la prima partecipazione di un campione nazionale al noto programma *Italia's Got Talent*.

Le istituzioni deputate alla selezione del canone (scuole, università, case editrici) superano man mano i pregiudizi e concedono alla poesia performativa uno spazio maggiore, mentre accanto al poetry slam come format si delinea una poetica condivisa chiamata «slam poetry». La sua cifra è quella di essere una poesia concepita per l'esibizione orale, con uno stile spesso piano, tendente allo storytelling e con frequenti ripetizioni e figure di suono per facilitare la memorizzazione da parte dei poeti e puntare a un effetto di memorabilità per l'uditorio. La

prosodia/cantilena diviene riconoscibile, benché sia meno serrata della metrica chiusa tradizionale o di quella del rap determinata dal beat.

Se nella celebre formula del critico Roland Barthes, poesia è uguale a prosa + a + b + c, gli ingredienti formali che segnano uno scarto rispetto al linguaggio ordinario si applicano qui non solo al testo, ma soprattutto all'uso della voce e alla presenza scenica. La dimensione della gara influenza le forme dei testi, ma funge soprattutto da esca per attrarre pubblici di ogni età, in particolare giovani tra i venti e i trentacinque anni, che non pensavano di interessarsi di poesia e che finiscono invece per appassionarsi anche ad eventi di spoken word e spoken music, cioè a spettacoli di poesia ad alta voce, rispettivamente a cappella e in collaborazione con musicisti, al di fuori della cornice competitiva.

Da poeta per una sera qualcuno arriva talvolta a vestire i panni del «poeta rockstar», figura per cui nelle scene anglofona e francofona non mancano modelli come quelli di Amanda Gorman, finita più volte in copertina su «Vogue» dopo essersi esibita alla cerimonia di inaugurazione del mandato di Joe Biden (2021) e in apertura del Super Bowl; di Warsan Shire, che ha collaborato ai testi dell'album *Lemonade* di Beyoncé; e di spoken word artist come Kae Tempest e Grand Corps Malade, in grado di riempire palazzetti con i loro concerti.

Più che nelle mitologie dei singoli, il successo del movimento risiede tuttavia nella costruzione di comunità inclusive, in cui il palco diviene uno spazio di parola anche per quelle identità che nella vita ordinaria non hanno occasione di far sentire la propria voce. In un tentativo di recupero del mandato sociale della poesia, il movimento slam coltiva quelle che il pensatore anarchico Hakim Bey aveva chiamato «zone temporaneamente autonome» di attivismo (crasi per arte + attivismo) e guerriglia culturale: comunità orizzontali destinate a dissolversi dopo ciascuna attualizzazione dell'evento-rito, in cui si condivide la fede, almeno per il tempo dello show, che la poesia possa incidere sulla nostra visione del mondo.

Loredana Lipperini

Sciopero dei librai Feltrinelli. Un bel lavoro da incubo

«La Stampa», 18 marzo 2025

L'agitazione di 1200 dipendenti della catena di negozi della casa editrice. Il mestiere culturale si fonda sulla buona volontà di operatori allo stremo

È una primavera di libri, come sempre, più di sempre: le grandi fiere sono alle porte e le novità letterarie aumentano, ma la crisi del sistema editoriale continua, perché i libri vendono poco, i lettori non crescono, il sistema delle rese (si pubblica di più per compensare quello che torna indietro e far quadrare il budget) scricchiola da oltre un decennio. Inoltre, le librerie, che sono e restano il vero presidio della lettura, chiudono. O i loro dipendenti protestano, come è accaduto ieri in tutta Italia. Nell'anno in cui la casa editrice Feltrinelli compie settant'anni, infatti, gli oltre 1200 librai della catena hanno scioperato per otto ore: il motivo, la chiusura dell'azienda davanti alle loro richieste, peraltro minime, come l'aumento di un euro e cinquanta centesimi dei buoni pasto (che, come si sostiene in Filcams-Cgil, Feltrinelli vorrebbe dilazionare nel tempo), o il premio di risultato. Intervistata da Radio Onda d'Urto, una delle libraie racconta che i lavoratori hanno attraversato cambi di dirigenza, contratti di solidarietà, rinnovi poverissimi. Ma che i loro stipendi, come tutti, hanno perso potere d'acquisto, e che al tavolo dello scorso febbraio l'azienda si è mostrata poco disponibile su quasi tutti i punti, incluso quello della retribuzione domenicale.

Ora, la crisi è generale, certo. Le librerie annaspiano e a volte chiudono, e non solo per la concorrenza di Amazon, ma anche perché i negozi dei centri storici

non vengono tutelati dalla ristorazione selvaggia. Tutto giusto e tutto vero. Ma in questo caso parliamo di Feltrinelli, casa editrice storicamente dalla parte dall'impegno, e dunque di chi lavora: il primo titolo dell'Universale Economica Feltrinelli, nata settanta anni fa, era *Resistenza al fascismo. Scritti e testimonianze*, a cura di Maurizio Milan e Fausto Vighi e con prefazione di Giovanni Pirelli.

Certo, il mondo va avanti e le cose si fanno difficili, ma fa effetto scorrere i bellissimi titoli riproposti nella collana celebrativa (da *Il dottor Živago* che fa parte della storia stessa della casa editrice, fino a *Apeirogon* di Colum McCann) senza ripensare a quell'euro e cinquanta centesimi di aumento sul buono pasto che l'azienda, dicono i sindacalisti, vorrebbe dilazionare nel tempo.

Questo, peraltro, a fronte di un recente aumento dei costi che riguarda la media editoria, e di cui non si parla affatto. Dice Corrado Melluso, editore di *Timeo*: «Feltrinelli ha preteso dagli editori più piccoli uno sconto di oltre il 50 per cento (a cui vanno aggiunte le percentuali di promozione e distribuzione) solo per aprire le cedole novità e valutarle, e senza garantire maggiore esposizione né un incremento del prenotato – e la nostra media di prenotato al lancio nel circuito Feltrinelli è stata, nei due anni scorsi, di 17 copie a titolo per oltre 150 librerie. Editori un

po' più grandi di noi sono stati inclusi in un programma chiamato Panoplia, che prevede uno sconto base del 48 per cento, che aumenta di 2/3 o 4 punti nel caso dovesse generare un incremento sul sell out del 10/20 o 30 per cento, rispetto all'anno precedente, e consente agli editori di raccontare la cedola anche ad alcuni librai Feltrinelli oltre che alla propria rete vendita: disintermediando si aumenta lo sconto, in buona sostanza, anziché diminuirlo». I libri di Timeo, dunque, non saranno nelle librerie Feltrinelli. E forse neanche quelle di altri piccoli editori.

Sono tempi oscuri e tempi in cui nel mondo editoriale è difficile sopravvivere, a differenza di quanto si immaginava nel primo periodo del covid, quando la vendita dei libri aveva fatto un balzo in avanti.

E quando si parla di lavoro culturale (e in verità se ne parla poco) non si tiene conto che è fatto di persone, persone, e che quelle persone devono sopravvivere in un ambiente sempre più a rischio.

È bellissimo concentrarsi sulla qualità letteraria e sul ruolo della critica, ma ogni tanto bisognerebbe dare anche uno sguardo ai numeri. Quelli che lo scorso anno, al Festival di letteratura working class, ha fornito Redacta, associazione che tutela i lavoratori editoriali, dopo un sondaggio: il reddito mediano netto annuo di chi lavora in editoria è di 17.660 euro, e si lavora molto spesso più di otto ore al giorno, di notte, nei weekend.

A fronte di tutto questo, chi ci lavora ne è spesso orgoglioso. Ieri mattina, durante lo sciopero, mi ha scritto una libraia Feltrinelli, impegnata nel presidio di largo Argentina. Diceva questo: «Ci vuole gioia per affrontare questa giornata e il nostro lavoro. Ma non basta, ci vuole anche tanta professionalità che vedo svilita e sminuita da scelte aziendali che vanno in direzione sbagliata. Noi vogliamo renderla

«Chi ama i libri dovrebbe amare anche le persone che rendono possibile farli, e diffonderli.»

migliore, questa azienda, che si fonda su valori importanti e significativi che devono ispirare la nostra quotidianità in libreria. Non siamo semplici dipendenti, siamo risorse piene di idee, iniziative, curiosità, voglia e necessità di crescere».

E chi ama i libri dovrebbe amare anche le persone che rendono possibile farli, e diffonderli: sembra così facile, non se ne parla quasi mai.

...

Redazione, *Nelle librerie di catena c'è sempre meno bibliodiversità*, «il Post», 24 marzo 2025

Le librerie di catena, cioè quelle con più negozi in giro per l'Italia e di proprietà di grandi gruppi editoriali (Mondadori, Feltrinelli e Giunti), stanno progressivamente riducendo quella che possiamo chiamare la loro «bibliodiversità», cioè la varietà di autori e case editrici che promuovono e vendono. Per affrontare le croniche difficoltà del settore, infatti, i grandi editori hanno cambiato il modo di sfruttare le proprie librerie, favorendo sempre di più i loro titoli, limitando l'autonomia dei singoli librai e lasciando meno spazio agli editori esterni al gruppo editoriale, soprattutto quelli ritenuti più concorrenti.

Le librerie in questione sono uno dei principali strumenti di vendita per la gran parte degli editori, seconde solo a Amazon, e le scelte che fanno sulla visibilità e sulla promozione di un libro sono molto rilevanti per la sua comunicazione e per l'acquisto da parte dei clienti. Esclusa la scolastica, i libri pubblicati ogni anno in Italia sono circa settantamila, e l'esposizione nelle vetrine, nei banchi e negli scaffali più visibili, oltre ad altre forme di «racconto» da parte di catene che hanno decine di negozi in tutta Italia, sono uno strumento importantissimo per far conoscere un libro o per trasmetterne ai potenziali lettori la rilevanza e l'apprezzamento, e dunque per venderlo. Persino il numero di copie esposte, una pila di libri molto numerosa rispetto a una singola copia, comunica un interesse maggiore o minore.

Le librerie di proprietà di Mondadori e soprattutto quelle di Giunti erano già conosciute nel mercato librario per applicare scelte di promozione e visibilità soprattutto ai libri del proprio gruppo editoriale. Furono invece un caso a parte per tanti anni le librerie Feltrinelli, che trasmettendo un'immagine meno commerciale si sono distinte come punti vendita di maggiore qualità, con un'offerta culturale più attenta, curata e varia.

Pur lasciando sempre un po' più di visibilità ai propri titoli, i librai delle librerie Feltrinelli sono stati a lungo molto più autonomi di quelli di Giunti o Mondadori nello scegliere quali novità proporre e quali e quanti altri libri ordinare, cosa che garantiva una maggiore varietà di titoli, anche a vantaggio degli editori più piccoli e di una profilazione più articolata sulle diverse clientele. Anche quando circa dieci anni fa Feltrinelli iniziò a decidere centralmente la gestione delle novità per tutte le sue librerie (come facevano già le altre catene), i suoi librai mantennero ancora una certa autonomia sugli ordini dei libri **di catalogo**, cioè quelli usciti negli anni precedenti, distinti dalle novità.

Ma secondo più persone che lavorano nell'editoria, sentite dal «Post», negli ultimi anni le aziende Mondadori, Giunti e persino Feltrinelli hanno deciso per ulteriori sinergie tra le società editrici e le reti di vendita, e di dare ancora più priorità ai propri libri e agli editori indipendenti distribuiti da loro (ovvero di cui curano la distribuzione nelle librerie, un processo rilevantissimo di intermediazione tra editori e librerie). Bisogna ricordare che «i propri libri» sono quelli di molti singoli editori posseduti da questi gruppi: Mondadori possiede tra gli altri Rizzoli, Einaudi e Piemme; Feltrinelli ha Gribaudo, Marsilio, Sem, Sonzogno, Crocetti, Donzelli e altre; Giunti ha Bompiani e Disney Italia; Gems ha Guanda, Garzanti, Salani e Longanesi, e altri ancora.

Per quanto riguarda Mondadori, poi, c'è una differenza tra le librerie di proprietà e quelle in franchising, cioè quelle di librai indipendenti solo affiliati al marchio Mondadori e di cui sfruttano una serie di

servizi utili ad attenuare i costi. In entrambi i casi i librai hanno la possibilità di ordinare i titoli di catalogo che desiderano, ma nelle librerie in franchising i librai godono di una maggiore autonomia nell'organizzazione degli spazi e nella gestione degli ordini delle novità, cosa che permette di personalizzare l'offerta in base alle loro sensibilità ed esperienze e a quelle del pubblico locale. Le librerie Giunti, invece, continuano ad essere catene dedicate a vendere soprattutto i prodotti del proprio gruppo editoriale, sia per le novità che per il catalogo.

Gems non ha delle librerie di proprietà, ma è nel gruppo Messaggerie, il più grande distributore di libri in Italia. Nel 2008 Messaggerie ha fondato il marchio Ubik, che è un franchising che fornisce servizi di distribuzione alle librerie affiliate, formalmente autonome nella scelta del catalogo e delle novità. Ma spesso in queste librerie Gems incrementa la visibilità dei propri titoli. Questo accade soprattutto nelle librerie che sono affiliate a Ubik sin dalla loro nascita: lì Gems ha una maggiore influenza e riesce a promuovere con più facilità i propri prodotti. Le librerie indipendenti che solo in un secondo momento sono entrate in franchising con Ubik sentono meno quest'influenza. In particolare, librerie storiche come la Arcadia di Rovereto riescono ancora a essere molto autonome nella scelta degli ordini e delle novità rispetto a Gems.

Un'altra catena di librerie di proprietà di Messaggerie è **Libraccio**, che è la più grande catena di libri scolastici e usati in Italia. Da quando è stato acquisito nel 2024, anche nelle librerie Libraccio – che, oltre ai libri usati, hanno anche il loro catalogo e le loro novità – ai titoli di Gems viene data più visibilità rispetto ai libri di altri editori.

Ma negli ultimi anni sono state soprattutto le librerie Feltrinelli a introdurre i maggiori cambiamenti in questo senso, soprattutto a seguito della recente espansione della holding, che solo dal 2023 ha acquisito al cento per cento la **Scuola Holden** e la casa editrice **Sem** e ha comprato **il dieci per cento di Adelphi** (nel 2020 invece aveva acquisito la maggioranza di Marsilio).

Per controllare meglio i conti e i movimenti di tutte le copie acquistate, da un anno Feltrinelli ha istituito per le proprie librerie dei buyer di zona, che sono incaricati di ordinare gli stessi libri di catalogo per più punti vendita della stessa area geografica. Per i librai di Feltrinelli rimane comunque la possibilità di consigliare personalmente ai clienti alcuni libri di catalogo, apponendovi un bollino specifico. Questo ha ridotto ulteriormente l'autonomia dei librai e ha reso l'offerta delle diverse librerie Feltrinelli sempre più uniforme.

Un'altra tendenza si sta sviluppando ultimamente nelle librerie Feltrinelli, incentivata dal management dell'azienda in carica da tre anni. Ed è quella di dare più spazio e visibilità agli editori meno concorrenti – quelli più piccoli, o non appartenenti ai grandi gruppi – ma attraverso un programma che propone agli editori in questione delle condizioni economiche di acquisto a loro meno favorevoli, e ancora meno al crescere delle eventuali vendite. Questo significa che le case editrici che vendono bene nelle librerie Feltrinelli garantiscono a Feltrinelli una quota crescente dei loro risultati. Fino a oggi lo spazio riservato agli editori minori nelle librerie di catena ha avuto per molti un impatto prezioso per le vendite, ma relativamente limitato in assoluto. Tra i cinquanta libri più venduti nel 2024 solo il 28 per cento è stato pubblicato da case editrici esterne ai quattro più grandi gruppi editoriali italiani (Gems, Mondadori, Giunti e Feltrinelli).

L'influenza che ha sull'offerta culturale di massa il fatto che le principali e più diffuse catene di librerie italiane siano di proprietà dei più grandi editori italiani non è una cosa comune nel mercato editoriale europeo. In Inghilterra, Francia e Germania, per esempio, le case editrici possiedono talvolta alcune singole librerie, ma non sono proprietarie di intere catene. Più simile invece al caso italiano è quello spagnolo,

dove Grupo Planeta, il più grande editore del paese, possiede anche la catena di librerie Casa del libro.

...

Loredana Lipperini, *Bibliodiversità, Panoplia, strategie: la lettera di un ex direttore di libreria Feltrinelli*, lipperatura.it, 25 marzo 2025

Forse susciterà discussioni meno accanite rispetto al gradimento o meno di una serie televisiva, ma insisto sul lavoro culturale (su cui ieri è intervenuto «il Post», sottolineando i rischi della mancanza di bibliodiversità nelle librerie). Anzi, lascio spazio alla lettera che ho ricevuto da Otello Baseggio, ex libraio ed ex direttore di una libreria Feltrinelli, che ha acconsentito (grazie!) alla pubblicazione sul blog. Ecco qui.

Gent.ma L. Lipperini, sono un ex libraio ed ex direttore di una libreria Feltrinelli, da diversi anni in pensione.

Ho letto su «La Stampa» il suo articolo del 18 marzo, la risposta del responsabile ufficio stampa della Feltrinelli e il commento su «la questione morale dell'editoria libraria».

Desidero intervenire sul tema della professione di libraio, che mi ha occupato circa quarant'anni di vita:

- Fa molto bene C. Melluso a dire i numeri delle richieste della Feltrinelli dato che la richiesta di ulteriore sconto ha effetti importanti per editori, autori e lettori: se gli editori rifiutano vengono esclusi dal sistema di offerta Feltrinelli e con loro gli autori e, per una certa parte, i lettori considerato che le opere non sono tra loro fungibili; gli editori che accettano invece, se non vogliono peggiorare il loro risultato economico, si vedono costretti, come già sistematicamente

«Fino a oggi lo spazio riservato agli editori minori nelle librerie di catena ha avuto per molti un impatto prezioso per le vendite, ma relativamente **limitato** in assoluto.»

accaduto nell'era degli sconti selvaggi, a traslare in avanti il costo aggiuntivo, che andrà quindi a gravare sul prezzo finale a danno dei lettori: alla fine non ci guadagnerà nessuno perché ci sarà una contrazione marginale del numero di copie vendute dagli editori aderenti, non migliorerà sostanzialmente il conto economico di nessun soggetto e peggiorerà la fruizione di quei lettori che qualche titolo debitamente proposto dagli editori esclusi l'avrebbero comprato;

- L'esclusione di una serie di editori compatta il fronte di offerta, rende più continua la sua linea tramite la riduzione del frastaglio e perciò lo rende meno efficace (minore capacità di adesione alla grande pluralità e diversificazione dei lettori), meno efficiente (più ordini special, ininfluenti nell'innovazione dell'assortimento);

- Ne consegue che Panoplia, a mio parere, si qualifichi come offerta che pencola tra l'apparente espositivo e l'appariscente riflesso dalle illustri sigle editoriali (del resto *panoplia* era l'esposizione di armi e armature ben luccicanti a gloria degli eroi e ad attrazione dei cittadini), escludente in ragione non della caratterizzazione propria della catena Feltrinelli, ma del costo di fornitura del prodotto, ennesimo tentativo di conseguire utili comprimendo i costi anche oltre il turning point; quanto alla scelta di procedere per sigle editoriali, assistiamo a un salto all'indietro di cinquant'anni, quando le librerie, anche le Feltrinelli, organizzavano il proprio assortimento per bandiere editoriali e collane; proprio le Feltrinelli abbandonarono quel sistema per riorganizzare l'offerta in ragione degli interessi dei lettori e perciò ampliarono enormemente l'offerta traducendola in settori veri e propri; non sorprende infine che ancora una volta il sistema d'offerta venga concepito come un assoluto statico, slegato dal fattore tempo, così che generi utili in sé e per sé e non in ragione della velocità con cui vengono venduti i libri a tanti clienti diversi, numerosi, attratti dalla capacità di rispondere alle loro variegate esigenze: si tratta di un problema antico in Feltrinelli, in cui si sosteneva, e mi pare che niente sia cambiato, che l'alta rotazione faceva perdere vendite:

è con tutta evidenza una bestemmia scientifica e pure una bestemmia logica perché l'alta rotazione viene data dalle vendite generate da un assortimento che evolve, si aggiorna, innova, muta con i gusti, gli interessi e le generazioni dei lettori pur rimanendo quantitativamente costante, detto per semplificare;

- L'attuale contrasto tra librai e dirigenza ha trovato la sua miccia nell'euro e cinquanta, ma trova motivazioni profonde lontane e attuali: la centralizzazione da anni va di pari passo con la verticalizzazione, quali due ruote dentate collaboranti in senso antiorario, con processi che via via sottraggono ai librai competenze di scelte, proposte, ordini novità, riordini di catalogo, rese, processi di sottrazione incardinati nell'identificazione e nella coincidenza del logos della sapienza professionale con il topos della sede fisica della catena: bastava avere una seggiola in sede per potersi fregiare del titolo di detentori del logos, che tuttavia e per buona sorte trova invece la sua sede nella testa dei professionisti, gli uni di libreria, gli altri di sede: il logos è centrale per la catena perché diffuso e non per appartenenza a un piccolo gruppo asserragliato in un qualunque unico ufficio cittadino: «la nostra mente è in ciascuno di noi dio» sosteneva Euripide in un frammento della sua Melanippe; ecco, le risorse che hanno scioperato anche per l'euro e cinquanta sono le teste al contempo pensanti e operative, forse anche ignare della piramide di Maslow, comunque desiderose di essere considerate delle professioniste valide e portatrici dell'interesse per il buon andamento delle librerie, dalle quali desideravano ricavare reddito e benessere personale;

- Nella fase attuale, per la mancanza, ne dico una, di uno strumento di logos centrale, per capirci con un esempio un algoritmo di riordino costruito e mantenuto da chi di clienti e vendite ne sa per conoscenza e sperimentazione quotidiana, dai librai quindi, è stata presa la decisione di creare una équipe di buyer periferici provenienti dalle librerie, che di periferico tuttavia hanno solo la seggiola dato che rispondono a un funzionario di sede ex libraio, ex appunto e non più; questi buyer provenienti dalle librerie non sono

ovviamente tuttologi e purtuttavia hanno il mandato di ordinare ai fornitori titoli che vanno dai ragazzi al ciclismo transitando per horror e storia a beneficio di un gruppetto di librerie; sono estraniati dai processi reali di vendita e resa e peraltro, privi anche del dono dell'ubiquità, non potrebbero partecipare a quei processi: si è in questo modo creata una nuova faglia di separazione verso la base operativa, la centralizzazione e la simultanea verticalizzazione del processo assortimentale delle librerie considerato che gli stessi buyer si occupano pure delle rese secondo obiettivi dati dal centro-vertice non ricavati da esperienza di vendita e riassortimento bensì da obiettivi di compressione del monte merci e delle rese: ci fu in proposito a fulgido esempio di questa manovra con l'esperienza di Napoli a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, libreria in cui si cassavano gli ordini del venduto per non far crescere il monte merci e si limitavano oltremodo le rese con il risultato di non riuscire a recuperare gli investimenti fatti e detenere un assortimento di libri che nessun lettore più voleva; sia chiaro, si può benissimo centralizzare senza verticalizzare, anzi si può avvicinare il vertice alla base e quindi avere una piramide bassa dal cui vertice si possono meglio scrutare e comprendere la base operativa e i fenomeni che su quella si verificano, di centrale si avrebbero il logos e una struttura dirigenziale snella, assai aderente ai processi che creano valore, competente e adeguatamente stimolata;

- Da questi fattori nasce il disagio profondo dei più, i quali alla loro esclusione dai processi di assortimento, innovazione e proposta ai lettori, si vedono aggiungere la delusione dell'euro e cinquanta;
- Giorgio Belleli, ahinoi scomparso qualche anno fa, straordinario libraio e direttore a Parma, sosteneva

che in Italia i libri non si vendono perché non lo si vuole: aveva e ha ancora ragione; mancano progetti e piani di sviluppo nel business dei libri, impera da anni l'ossessione dei tagli senza contropartite che allarghino la base di lettori acquirenti, non ci sono piani di sviluppo dei servizi, oggi assai arretrati, di profilazione dinamica del fronte di offerta, di efficienza e innovazione dei processi operativi, di formazione continua dei librai, di organizzazione ed empowerment degli stessi: mancano gli stimoli? Certo la lontananza dei vertici non li favorisce, allora bisogna trovarli e accenderli: lo sciopero dei librai anche a questo serve, perciò loro stanno collaborando, a loro spese, per assicurare a tutti i fruitori un'azienda di librerie sensibili, sane, innovative, altamente professionalizzate che siano in grado di ascoltare i lettori e trasmettere le necessarie conoscenze alla dirigenza: fatte le ovvie proporzioni sarà bene ricordare come esempio che F.D. Roosevelt, appena insediato, sviluppò una grande campagna di sindacalizzazione per stimolare le imprese americane imbolsite dalle attività speculative del decennio precedente: tutta la federazione ebbe ottimi risultati – per tutti questi motivi e per altri ancora che non è possibile esporre hic et nunc, sto con i librai, sempre, sono loro la Feltrinelli!

23 marzo 2025
Otello Baseggio

...

Loredana Lipperini, *La lettera di «un vecchio feltrinelliano»: i librai, la divisa, i metodi da multinazionale americana*, lipperatura.it, 31 marzo 2025

«L'esclusione di una serie di editori compatta il fronte di offerta, rende più continua la sua linea tramite la riduzione del frastaglio e perciò lo rende meno efficace, meno efficiente.»

Sto ricevendo molte mail dai librai di Feltrinelli o da persone che in Feltrinelli lavorano. Ho deciso di pubblicarle tutte, e non perché abbia qualcosa contro Feltrinelli, visto che è stata anche la mia casa editrice e continua a pubblicare bellissimi libri: semplicemente, vorrei che si capisse cosa accade all'interno di un grande gruppo editoriale oggi. E, soprattutto, cosa ne è dei lavoratori della cultura. L'invito al racconto è sempre aperto a tutte e tutti: potete usare i contatti di questo blog, collegati alla mia mail.

Questa lettera è molto forte e illuminante: per tutelare il «vecchio feltrinelliano» ho nascosto il suo nome con quello di Pim, da Pim Casaubon, il narratore di *Il pendolo di Foucault*.

Eccola:

Cara Loredana,

leggo sempre con interesse i suoi pezzi, e la ringrazio per lo spazio che sta dando al malessere delle librerie Feltrinelli. Lavorando in Feltrinelli da tanti anni, vorrei darle qualche elemento ulteriore, spero utile. Mi scuso se la mail è lunga, ma spero sarà utile.

Parte dal contesto macro.

Il mercato editoriale del book trade (narrativa, saggistica, varia e bambini) in Italia, come quasi in tutto il mondo, è abbastanza sano. Non a caso, i bilanci di molti grandi gruppi editoriali (Mondadori, Gems ecc.) e di parecchi medi editori (es: Adelphi, Sellerio, Ippocampo ecc.) sono sani e redditizi. Certo, molti piccoli editori fanno fatica. Però nel complesso il mercato italiano è cresciuto negli ultimi anni, come si vede dai dati di Gfk. Cresciuto limitatamente, certo, ma cresciuto. Si obietta che in Italia si legge poco, ed è verissimo, ma siamo onesti: in Italia si è sempre letto poco. Insomma, a differenza dell'editoria quotidiana e periodici, l'editoria libraria piange miseria ma non se la passa male. Certo, sulla qualità della maggior parte dei libri che escono si potrebbe discutere a lungo, ma sarebbe un altro discorso.

In secondo luogo, le librerie dopo anni difficilissimi hanno trovato un loro equilibrio, e Amazon non cresce più. In Italia, dopo il boom degli anni del

«I librai scioperanti hanno ragione.»

Covid, dal 2022 Amazon perde quota di mercato. In Uk Waterstones – la prima catena di quel paese – sta facendo bene ed è tornata profittevole. Fra le non moltissime librerie indipendenti rimaste vive, alcune stanno facendo più che discretamente. Mondadori con le sue librerie è profittevole, come si vede dai bilanci (essendo una società quotata espone i numeri con molti dettagli). Anche le librerie Giunti e Ubik mi risulta che vadano bene. In sintesi, le librerie hanno margini bassi e competizione e-commerce altissima, ma non sembrano più destinate a morire come fino a pochi anni fa.

Andiamo a Feltrinelli.

I librai scioperanti hanno ragione. Non intendo riferirmi qui solo alla vertenza specifica (l'azienda che si rifiuta di aumentare i buoni pasto) ma al clima orrendo che si respira oggi in Feltrinelli e al nuovo management. Un tempo, ai negoziati sindacali partecipava direttamente l'ad Feltrinelli Giambelli; oggi ci va il vice del vice del vice e i sindacati vengono apertamente disprezzati. Prima il management si distingueva per una certa sobrietà e stava fra i dipendenti; oggi l'amministratrice delegata preferisce stare nel suo elegante ufficio del nuovo palazzo in Garibaldi, arredato con begli oggetti di design, o nel terrazzo coperto degno di un boutique hotel, pieno di coffee table books e non dei nostri libri iconici. Mai, nella storia di Feltrinelli, si era creato uno scollamento così evidente tra management e lavoratori. Le nostre campagne Adv come Leggere insegna a Leggere sono belle e molto radical chic, ma predicano valori che, nei fatti, vengono traditi. In Fondazione Feltrinelli organizziamo convegni impegnati sui diritti dei lavoratori, e poi persone valide, in azienda magari da uno o due decenni, negli ultimi tre anni sono state convocate il venerdì pomeriggio e licenziate all'istante, senza neppure potere salutare i colleghi. Questo è il modus operandi formalmente

legittimo di una multinazionale americana, ma non ha nulla a che vedere con l'identità di Feltrinelli. Per carità, è giusto convincere l'efficienza, ma non così. Oggi Feltrinelli sembra invasa da «alieni» che ignorano la nostra cultura e i nostri valori.

L'amministratrice delegata proviene dalla moda, settore in cui ha maturato tutta la sua carriera. La sua ultima esperienza era stata in una azienda di maglieria di cashmere di lusso, Agnona, che sotto la sua guida fatturava circa 17 milioni di euro annui con perdite di 7 milioni l'anno. Una performance quantomeno discutibile, così come forse la scelta di affidarle un'azienda da 500 milioni di fatturato come Feltrinelli. Nonostante ciò, quando è diventata ad di Feltrinelli, tutti noi le abbiamo dato grande fiducia, apprezzando la sua energia, il suo piglio e la forte voglia di rinnovare un'azienda un po' impolverata, anche con cambi radicali di management e di organizzazione. E poi ci faceva piacere che, in un mondo ancora maschilista come quello dell'editoria, a guidarci fosse una donna.

Dopo pochi mesi, però, la situazione si è deteriorata. Un amministratore delegato dovrebbe, almeno in teoria, essere capace di gestire aziende di settori diversi. In realtà non è così semplice quando si è operato sempre e solo in un unico settore, come nel caso della dottoressa Carra con la moda. Un ad accorto, quando entra in un settore nuovo, dovrebbe quindi circondarsi di persone esperte in quel campo che possono consigliarlo o consigliarla adeguatamente. Ebbene, la dottoressa Carrà ha fatto l'opposto. Tutta la prima linea manageriale da lei assunta negli ultimi tre anni proviene dal settore moda e lusso: la direttrice del retail Barbara Nardi viene da Versace e

«Tutta la prima linea manageriale da lei assunta negli ultimi tre anni proviene dal settore moda e lusso.»

«Un amministratore delegato dovrebbe, almeno in teoria, essere capace di gestire aziende di settori diversi.»

precedentemente Prada; il potente direttore marketing Claudio Calò, oltre ad avere lavorato in Armani, aveva già collaborato con l'ad Carra in Agnona e Pucci; il nuovissimo cfo arriva da Damiani gioielli; il direttore It proviene da Dolce & Gabbana. E ciascuno di loro, a sua volta, per le posizioni intermedie pesca nella propria rete di conoscenze, moltiplicando così la presenza di persone del settore moda e lusso che non comprendono bene la realtà editoriale e il retail librario.

Della vecchia guardia di top management che non è stata fatta fuori rimangono solo Gianluca Foglia, il direttore del polo editoriale (che è l'unico a provenire dal settore e capirne davvero di libri) e Massimiliano Tarantino, che ha lavorato tanti anni in Fondazione.

L'atteggiamento di alcune di queste figure non aiuta. La direttrice del dettaglio, ad esempio, non comprende che vendere un libro da 20 euro è profondamente diverso dal vendere un vestito da 2000 euro. Pretende dai librai lo stesso livello di attenzione e servizio che ci si aspetta da un commesso in via Montenapoleone, dimenticando che il numero di clienti giornalieri in libreria è infinitamente superiore, con uno scontrino medio molto inferiore e margini nettamente diversi.

I librai sono scoraggiati non tanto per il buono pasto, ma perché si chiede loro di diventare soldatini sempre sorridenti. Ai nostri librai è stato detto che devono «accogliere» il cliente, posizionandosi vicino all'entrata, e chiedergli sempre se possono aiutarlo. Ma molti clienti che entrano in libreria vogliono essere curiosi degli affari loro. Forse, fra il libraio scorbutico e il libraio iper sorridente e invasivo servirebbe una sana via di mezzo.

«Un tempo le diverse librerie Feltrinelli potevano scegliere molti dei libri da ordinare ed esporre, in base alle specificità del territorio e al gusto dei libri.
Oggi le scelte vengono dall'alto.»

Per altro, è stato già annunciato che i librai a breve dovranno indossare una divisa elegante, che immagini l'ad o la capa del dettaglio stiano facendo disegnar a qualche amico della moda.

Non basta: un tempo le diverse librerie Feltrinelli potevano scegliere molti dei libri da ordinare ed esporre, in base alle specificità del territorio e al gusto dei libri. Oggi le scelte vengono dall'alto. Inoltre, le librerie Feltrinelli sono oramai invase dai libri «di casa», spezzando un delicatissimo equilibrio costruito nel tempo. Quell'equilibrio dava certamente molta visibilità ai libri Feltrinelli (su cui, come la dottoressa Carra ci ricorda sempre, marginiamo di più), ma dava spazio anche a tanti editori piccoli e grandi, sostenendo appunto la bibliodiversità. Così invece le librerie perdono il loro valore culturale, e infatti molti lettori colti dicono che siamo diventati indistinguibili da altre catene.

In Feltrinelli il problema vero non è neanche che il top management provenga dalla moda, ma che non faccia il minimo sforzo per capire il settore librario. Poi c'è Panoplia, di cui avete scritto, che strozza i piccoli editori. Non avete però scritto di un'altra prassi usata in Feltrinelli, ossia gli editori che si è deciso di marginalizzare, perché non pagano abbastanza e hanno basse rotazioni. Non a caso siamo sempre più odiati dai piccoli editori.

Per altro, questo atteggiamento aggressivo e violento non sta pagando neanche economicamente. Nei primi tre mesi dell'anno, librerie, e-commerce e editore sono indietro sia rispetto al budget, sia rispetto al 2024.

Che le cose vadano male lo dimostra anche la recente analisi del clima che è stata fatta dalle risorse umane su tutti i dipendenti Feltrinelli: un disastro. La soddisfazione dei dipendenti, già bassa nel 2023-2024, è ancora in netto calo. In calo nelle librerie, così come nella parte editoriale, così come nelle funzioni di staff. Chieda alle sue conoscenze in Feltrinelli, vedrà che dico la verità.

Non tutto era perfetto in passato, anzi, ma la storia di Feltrinelli, che quest'anno celebra i suoi 70 anni, meriterebbe un top management più rispettoso.

Finisco affermando che la vera forza di Feltrinelli sono le sue persone: molti librai e libraie competenti, così come i team appassionati che lavorano nell'editoria. Molti dirigenti storici, quadri e impiegati, che ogni giorno danno il massimo. Grazie a loro Feltrinelli continuerà ad essere un'azienda centrale nella cultura italiana, nonostante gli inciampi di questi ultimi anni.

Cordialmente,
Pim (un vecchio feltrinelliano)

«Non avete scritto di un'altra prassi usata in Feltrinelli, ossia gli editori che si è deciso di marginalizzare, perché non pagano abbastanza e hanno basse rotazioni. Non a caso siamo sempre più odiati dai piccoli editori.»

Renzo Paris

Spesso il male di scrivere ho incontrato

«il venerdì», 21 marzo 2025



Dalla stagione romana degli anni Settanta e Ottanta riemerge, grazie a una nuova biografia edita da Fazi, la figura di Beppe Salvia

Come stanno i poeti italiani? Che vita conducono? A parte quelli che già a cinquant'anni si antologizzano e poi pubblicano nuovi versi che presto saranno antologizzati, tutti gli altri sono alle prese con piccole case editrici, che non vendono niente, creando al poeta più di una depressione. Il mercato esiste solo per i grandi del passato: da Guillaume Apollinaire, che vendette un milione di copie quando uscì per la Newton Compton, a Prévert, Neruda e pochi altri. I poeti vivono così male da togliersi la vita già a vent'anni come capitò a Eros Alesi, che nel 1971 si buttò dal Muro Torto a Roma, dopo una dose di eroina. Si può leggere il suo poemetto per il padre nell'antologia di Cordelli e Berardinelli *Il pubblico della poesia*. Ma già nel 1961 si era tolto la vita Lorenzo Calogero, di cui oggi appare un'antologia di versi: *Poesie scelte 1932-1960* (Lyriks) con una prefazione gridata di Aldo Nove. Nel 2008 si uccise Marco Amendolara, le cui poesie sono raccolte in *Il corpo e l'orto* (La vita felice), con una mia introduzione. Nel febbraio del 1996 si uccise buttandosi dal suo balconcino Amelia Rosselli.

E non sono rari quelli che il suicidiolo tentano senza riuscirci, dalla favolosa Elsa Morante con il gas e i barbiturici, salvata dalla sua cameriera, alla giovane Ilaria Palomba, che su quel terribile tentativo

ha scritto un libro, *Purgatorio*, per le edizioni Alter ego. Ilaria si muove come una signorina Bovary, attorniata da amanti misteriosi, che restano virtuali, perlopiù sadici, che la spingono al suicidio, anche se il motivo profondo resta la poca autostima. Poi ci sono quelli che sono morti giovanissimi per malattie rare come Gabriele Galloni e Lorenzo Pataro, quest'ultimo nel febbraio scorso. È da poco uscito *Suicidi imperfetti* (Es) di Fabrizio Coscia, ritratti dei suicidi dei grandi del passato.

PERDERE L'EQUILIBRIO

A un altro suicida, Beppe Salvia – un vero poeta – che appartiene alla generazione degli anni Ottanta del secolo scorso, Nicola Bultrini dedica oggi una biografia affabulante: *Vita e morte di un poeta* (Fazi). Di Salvia i suoi amici e sodali parlano spesso con entusiasmo in articoli e convegni, che Bultrini, poeta anche lui, ritrae in dettaglio insieme al suo eroe. Il libro si apre così: «A un certo punto Beppe è saltato sulla balaustra del terrazzo. Roba da matti, che se perdeva l'equilibrio finiva lì sotto e s'ammazzava». Era con diversi amici in casa di un pittore.

Beppe si era trasferito a Roma con sua madre. Venivano da Picerno, un paesino a pochi chilometri da Potenza, dove era nato il 10 ottobre 1954. Più tardi si iscrisse a Medicina; dopo un anno preferì

Lettere e anche lì non concluse. Infanzia e adolescenza le trascorse innamorato degli insetti: li catalogava, sosteneva che solo loro erano capaci di sopravvivere alla bomba atomica. Era stato un «amabile monello», che a volte bruciava suppellettili nella sua stanza, per la disperazione della madre. Già a tredici anni, rinchiuso nella sua stanza, nella più completa solitudine, leggeva romanzi e poesie. Con il fratello aveva messo su una piccola band, come era di moda allora. Il padre morì in un incidente automobilistico, e Beppe, seduto nel sedile posteriore, si salvò.

A Roma frequentava gallerie, cinema e teatri ascoltando la musica pop rock di quegli anni, cercando amici. Gli anni Settanta e Ottanta romani erano in fibrillazione artistica, anche se oggi li ricordiamo con la definizione di «anni di piombo» per le violenze politiche. Beppe vestiva trascurato o con una eleganza da provinciale. Finché non incontrò Claudio Damiani che lo portò ai pomeriggi poetici di Elio Pagliarani, dove c'erano Gino Scartaghiande, Edoardo Albinati, Marco Lodoli e tanti altri, ancora scrittori e poeti in erba. Conobbe Dario Bellezza che gli fece pubblicare i suoi deliziosi sonetti su «Nuovi argomenti». Conobbe allora anche Amelia Rosselli e Enzo Siciliano. Cominciò a far uso di Tavor. Roma lo angosciava. Era un assiduo di un locale di via Sant'Agata dei Goti, gestito da un gruppo di amici – oltre a Damiani e Lodoli, anche Valerio Magrelli e Sandra Petriggiani – dove si allestivano mostre e si leggevano poesie. Beppe propose una mostra con al centro della stanza un bidone della spazzatura riempito di tutti i suoi versi.

AL FESTIVAL DA SPETTATORI

Giunse nel 1979 il festival internazionale di Castelporziano: gli amici poeti ci andarono da spettatori, restando sconvolti dalla poesia spettacolarizzata e forse anche un po' delusi per non essere stati invitati. Scrive Bultrini: «Dopo il grande Festival un po' per tutti si apriva una stagione d'oro, di frequentazioni e conoscenze». Alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martinis si potevano incontrare Pagliarani e Giorgio Manganelli. Leggevano i loro versi Salvia, Damiani e Gabriella Sica che nella sua casa di Trastevere fondò la rivista «Prato pagano». Di quel gruppo Valerio Magrelli, a ventitré anni, pubblicò il suo primo libro di poesie. Anche Damiani ebbe presto successo e Scartaghiande pubblicò, nella «Cooperativa scrittori» di Nanni Balestrini, i suoi *Sonetti d'amore per King Kong* con la mia introduzione. Furono finalmente invitati, nel 1984, a un nuovo Festival internazionale dei poeti, stavolta a Villa Borghese. Sembrava a Beppe una «vita di Bohème»: e tornò a stupire con i salti sulle balaustre dei terrazzi delle case romane. Salvia è uno dei più importanti poeti postmoderni. La sua poesia, parlata e narrativa insieme, punta a brividi lirici, come accadeva a Corazzini e alla nascente scuola romana del Novecento. Lo ricordo emozionato nell'affollata serata romana dove Elido Fazi annunciò la nascita della sua casa editrice, che oggi lo celebra con questa bella biografia.

Quando lo incrociavo nelle viuzze di San Lorenzo era sempre in fuga. Poi seppi che il 9 aprile 1985 si era lanciato dalla finestra di casa sua. Non voleva più vedere i suoi amici e aveva in animo di bruciare i suoi versi. Respirava un'aria mefitica, come i poeti di oggi, a cui auguriamo una lunga vita.

«Salvia è uno dei più importanti poeti postmoderni. La sua poesia, parlata e narrativa insieme, punta a brividi lirici, come accadeva a Corazzini e alla nascente scuola romana del Novecento.»

Silvia Albertazzi

Rachel Ingalls, eccentrici esercizi di irruzione molesta nella quotidianità

«Alias», 23 marzo 2025

Per la prima volta tradotta in Italia da Adelphi, una scelta di novelle scritte tra il 1970 e il 1987 dall'autrice americana, inglese di adozione

Nel 2017, quando negli Stati Uniti fu ripubblicato il romanzo *Mrs Caliban*, fuori catalogo ormai da decenni, i recensori introdussero l'autrice, Rachel Ingalls, come «la miglior scrittrice di cui non avete mai sentito parlare»; qualche anno più tardi, questa etichetta venne ripresa nel Regno Unito dallo «Spectator» per lanciare una sua raccolta di racconti. Nel frattempo Ingalls, nata nel Massachusetts nel 1940, ma da lungo tempo residente in Inghilterra, era deceduta senza aver raggiunto se non un pubblico esiguo, malgrado i riconoscimenti prestigiosi ottenuti, a cominciare dall'inserimento di *Mrs Caliban* nella lista dei venti romanzi americani migliori del secondo dopoguerra compilata dal British Book Marketing Council.

Schiva, per nulla incline all'autopromozione, Ingalls imputava lo scarso successo del suo lavoro al genere da lei prediletto, la novella, un ibrido «invendibile», secondo lei, troppo lungo per essere considerato una short story e troppo breve per potersi definire romanzo. In realtà, anche i temi e modi alquanto singolari dei suoi lavori possono avere contribuito. Del resto, nella sua prima novella, «Furto», a proposito della grandezza dei poeti, riconosciuta solo dopo la morte, scrive: «Tra cinquecento anni la gente dirà che qualcuno è stato il poeta di questo tempo e sarà un povero cristo che nessuno ha mai sentito nominare. Deve essere dura vivere cinquecento anni in anticipo

rispetto a tutti gli altri. Io ci rinuncierei subito». Ingalls era in anticipo se non di cinquecento, certo di almeno cinquant'anni rispetto alla letteratura coeva. All'uscita del film *La forma dell'acqua* di Guillermo del Toro, dove, come in *Mrs Caliban*, una donna scialba e frustrata ha una appagante relazione sessuale con una sorta di mostro marino, sebbene il regista avesse negato di conoscere la narrativa di Ingalls, qualcuno notò le coincidenze: nel 1982, la scrittrice americana aveva proposto, infatti, una sorta di riscrittura della *Bella e la Bestia* come apologo di diversità e inclusione, tra il surreale e il quotidiano, tra Ursula Le Guin e Richard Yates, dove la Bella è alquanto sfiorita e la Bestia è un profugo ferino che vorrebbe tornare al proprio paese. Ora, in una raccolta appena pubblicata da Adelphi con il titolo *Benedetto è il frutto* (traduzione di Giovanna Granato), si trovano per la prima volta nella nostra lingua alcune tra le più significative novelle di Rachel Ingalls, scritte in un arco di tempo che va dal 1970 al 1987, la cui peculiarità stilistica e tematica è significativamente più consona alla sensibilità odierna che non a quella del secondo Novecento. Sebbene i primi recensori li abbiano genericamente avvicinati alla temperie gotica, gli scritti di Ingalls presentano elementi surreali del tutto incongrui rispetto a quel filone, rendendoli di una eccentricità speciale, anche perché riportata con la massima naturalezza, senza

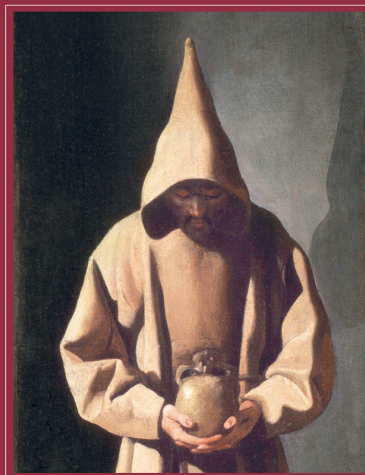
arretrare di fronte ai risvolti più scabrosi, i cui dettagli, tuttavia, sono sempre lasciati all'immaginazione di chi legge, perché Ingalls preferisce al sensazionalismo superficiale lo stupore provocato da una variabile impazzita della quotidianità.

Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, un giovane monaco, a seguito di un incontro erotico con l'arcangelo Gabriele, si ritrova in stato interessante e, con l'avanzare della gravidanza, acquisisce fattezze femminili, fino a divenire una donna a tutti gli effetti. In «Amici in campagna», una coppia, invitata a cena in una terrificante magione sperduta nella nebbia, dopo essere incappata in ogni sorta di perturbanti imprevisti, sulla strada del ritorno viene assalita da una torma di rospi carnivori. Del racconto intitolato «In flagrante», invece, è protagonista una casalinga di mezza età, che dopo avere scoperto una bambola dalle perfette sembianze umane creata dal marito scienziato per soddisfare i suoi più inconfessabili desideri, pretende di avere a sua volta un partner robotico, salvo rendersi conto, dopo averlo ottenuto, che il «bambolo» «è interessante sì e no come un vibratore». Su simili canovacci Ingalls intreccia le reazioni ora banali ora sconcertanti di protagonisti e comprimari, creando un gioco sapiente di sfumature che, dal grigio di una convivenza senza sorprese, all'opacità lattiginosa di un notturno nebbioso alla luce accendente del sole su un'isola greca, porta chi legge, senza che possa avvedersene, al buio di conclusioni tanto inattese quanto scioccanti. Anche quando la vicenda narrata è apparentemente realistica, come in «Cartoline da mandare a casa» o in «Furto», serpeggiano indizi di una realtà «altra», destinati a sfociare in finali spiazzanti. Nel caso di «Furto», cupa storia di un padre di famiglia condannato a morte per aver rubato un pezzo di pane, la narrazione parte dai toni di un realismo sociale che porterebbe a collocare la vicenda negli anni della Grande Depressione, per poi lasciare il posto allo smascheramento di certi atteggiamenti contestatari sessantottini, quando alcuni sedicenti giovani rivoluzionari sono incarcerati e prontamente rilasciati dietro pagamento di laute cauzioni da parte

delle famiglie. Più avanti, descrivendo la brutalità del regime militare che vige nell'anonimo paese in cui la storia è ambientata, la novella vira sempre di più verso la distopia, per giungere a una conclusione cristologica che, come già nel caso della «nascita divina» di «Benedetto è il frutto», lungi dall'essere blasfema, si rivela essere una riduzione del divino a dimensione umana, al limite del grottesco o del triviale.

Le strane storie di Ingalls mettono in scena, dunque, il lato perturbante dell'esistenza, in grado di stravolgere la quotidianità di persone così «inconsapevoli» da non avvertirne la presenza se non quando ormai è troppo tardi. E quasi sempre (sarà un caso?) a non accorgersi di quanto sta accadendo, ovvero a mancare di spirito di osservazione, sono personaggi di sesso maschile.

Rachel Ingalls



Benedetto è il frutto



ADELPHI

Giulio Mozzi

Otello Baseggio: «La mia vita di cambiamenti in mezzo ai libri».

«il mattino di Padova», 9 marzo 2008

Intervista al direttore (per trentatré anni) della Feltrinelli di Padova: il decennio dei movimenti e quello del riflusso fino agli «spazi da supermercato»

Per trentatré anni Otello Baseggio è stato alla guida della libreria Feltrinelli di Padova. Ora la lascia nelle mani di Francesca Gasparri. Baseggio è stato un silenzioso e nascosto, ma consapevole e determinato, protagonista della vita culturale padovana.

Quando aprì la libreria Feltrinelli a Padova?

Nel 1975. Venerdì 16 maggio.

Lei lavorava già nel settore librario.

Dal 2 novembre del '71, alla Libreria Accademia, che oggi non c'è più. Era stato un caso: cercavo lavoro, avevo trovato quello. Verso la fine del '74 volevo cambiare: stava per nascere mia figlia, avevo bisogno di guadagnare qualcosa di più. Avrei accettato, allora, qualunque buona proposta di lavoro. Arrivò la proposta di Feltrinelli. Mi cercarono loro. Ero stato segnalato. Ci furono alcuni incontri con Valerio Bertini, allora coordinatore delle librerie Feltrinelli, e con il suo braccio destro Romano Montroni che poi gli succedette. Mi chiesero di elaborare una «relazione di fondazione», cioè di definire il profilo che avrebbe dovuto avere la nuova libreria. Poi, nel febbraio del '75, venne qui Inge Feltrinelli, a sancire la scelta. E il 6 marzo cominciai a preparare l'apertura.

Che libreria immaginava, in questa «relazione di fondazione»?

Non un «sacrario», come erano molte librerie dell'epoca, ma una libreria di facile accesso fisico ed economico, con molti libri a basso prezzo. Un assortimento che puntasse sulla saggistica, per soddisfare le esigenze di un pubblico, diciamo così, progressista. Senza però accodarsi a movimenti o a partiti: la libreria doveva essere autonoma e autorevole. Ricordiamoci cos'erano gli anni Settanta... 1974, referendum sul divorzio. 1981, referendum sulla 194. A Padova, il 17 giugno del '74 le Brigate rosse ammazzano Giuseppe Mazzola e Graziano Giralucci. Si contano settecento episodi di violenza nel solo '77. I professori universitari Guido Petter, Oddone Longo, Ezio Riondato, Angelo Ventura, sprangati o gambizzati tra il '77 e il '79.

In quegli anni di battaglie, come si costruiva l'autonomia della libreria?

Era un lavoro complicato. Ciascun movimento coltivava una propria aspettativa – magari anche quella dei libri gratis – e ci venivano a dire: «La Feltrinelli deve fare questo, la Feltrinelli deve fare quello». Abbiamo risposto costruendo una proposta plurale, dove ciascuno potesse trovare ciò che gli interessava.

Ma Padova non era solo la città dei movimenti...

Era una città in cui la Dc aveva la maggioranza assoluta, dove il mondo accademico esprimeva una netta chiusura. Per un certo tempo Massimo Crepet, allora preside di Medicina, fu l'unico accademico che si staccò dal coro dell'establishment, frequentando la nostra libreria. Ogni manifestazione della destra necessariamente ci passava davanti, e da subito avemmo le vetrine spaccate, lanci di uova, biglie, sampietrini...

E il mercato?

Anche il mercato era proprio difficile. Draghi presidiava la città con quattro librerie piazzate in punti strategici, io mi ero formato in una libreria universitaria e avevo un'esperienza molto specifica. Con me c'erano Carlo Capuzzo, che si era formato nella libreria centrale di Draghi, e portava la sua competenza nella varia (narrativa, saggistica, manualistica), e poi Lucia Facchini, cassiera e tuttofare, una persona di uno strepitoso dinamismo. Poi arrivarono Francesco Marcato e Giovanna Bettin, che univano all'esperienza e alla competenza la capacità di cambiare. L'innovazione è sempre stata la nostra risorsa.

Finiti gli anni Settanta, cambiò tutto.

Ci fu quello che si chiamò allora il «riflusso», il «ritorno al privato». Alcuni editori, anche importanti per noi e per il nostro pubblico, si estinsero. Noi reagimmo, e a metà anni Ottanta eravamo, benché ancora piccoli – 150 metri in tutto – la libreria di riferimento per alcuni editori di cultura: Einaudi, ad

«Il lavoro del libraio è un **lavoro scientifico**. La figura del libraio all'antica, quello che ti parla, ti consiglia, ti intrattiene, non risponde alle esigenze della circolazione del sapere moderno.»

esempio, Boringhieri, La Nuova Italia. Perché sapevamo riconoscere e accompagnare le trasformazioni in atto. In pratica, fummo una delle prime librerie a organizzare l'esposizione per settori e non più per editori. All'epoca gli editori erano delle «bandiere», ma noi – ragionando per settori e sottosettori, che dovevano corrispondere agli interessi dei clienti – mescolavamo magari, nello scaffale di pedagogia, La Nuova Italia, editore storico della sinistra, con Armando, editore considerato di destra, o con l'outsider Emme di Rosellina Archinto.

Una trasformazione analogica avveniva anche nel lavoro editoriale.

Sì. In quegli anni gli editori hanno progressivamente abbandonato il ruolo di bandiere ideologiche, e si sono dedicati a intercettare gli interessi dei lettori. E noi dovevamo accompagnare questa trasformazione. Ricordo che parlammo a lungo, di questo, con Roberto Cerati, storico direttore commerciale di Einaudi – ora ne è il presidente –, trovando molti punti di accordo. I lettori hanno, al di là delle mode, degli interessi primari, che corrispondono appunto ai settori della libreria.

Sembra un lavoro quasi scientifico, questo di intercettare gli interessi dei lettori.

Il lavoro del libraio è un lavoro scientifico. La figura del libraio all'antica, quello che ti parla, ti consiglia, ti intrattiene, non risponde alle esigenze della circolazione del sapere moderno. Il libraio, oggi, dovrebbe avere presenti nella memoria ogni anno quarantamila nuovi titoli: la metà dei quali vende, nell'anno, zero copie. Non è fisicamente possibile. Noi, ogni libro che riceviamo, lo classifichiamo nel suo settore e sottosettore, e questa classificazione la scriviamo in un «sistema»: che non è solo di questa libreria, ma di tutte. Bisogna capire che questa attività di classificazione crea conoscenza, perché ci permette, in ogni libreria, di rimettere il libro esattamente lì dove il cliente si aspetta di trovarlo.

Negli anni Ottanta si diceva: le librerie Feltrinelli sono diventate librerie-supermercato, non sono più «alternative».

La libreria «alternativa» si propone a un'élite: alternativa, ma sempre élite. Ma questo paese può migliorare solo se si allarga il numero dei lettori. Io difendo l'utilità di percorsi, e spazi, da supermercato. Vogliamo riuscire a vendere i libri come si vendono i beni di consumo primario.

Nel giugno 1990 col trasferimento nella sede attuale, la libreria diventa una delle più grandi d'Italia.

Seicento metri quadrati. Tanti quanti la Feltrinelli di largo Argentina a Roma. Solo che il mercato di riferimento di largo Argentina era mezzo milione di persone, e nel 1990 Padova aveva più o meno duecentoventimila abitanti... Comunque gli anni Novanta furono terribili. Non restano quasi nella memoria, perché sono stati anni in cui eravamo circondati da una sensazione di «assetto definitivo». Questo, dico, anche nella nostra struttura. Un po' di anni, si può dirlo, li perdemmo.

Furono anche anni di espansione. A metà anni Novanta le librerie Feltrinelli acquistarono i negozi Ricordi.

Una catena gloriosa ma in fase di decadimento. E ci volle tempo per conoscerla, per capirla, per riassettarla. Soprattutto per capire se anche in Italia, come già si faceva in altri paesi, si poteva vendere in uno stesso locale libri, dischi e cinema in dvd. Una cosa che adesso è ovvia, ma allora sembrava che il libro non fosse accostabile ad altre merceologie. Che il nostro cliente non fosse anche uno che va al cinema, acquista dischi e dvd, va ai concerti.

Ma lei, in questi trentatré anni passati alla direzione della Feltrinelli di Padova, si è divertito?

Sono stati anni di grande passione, di tensione a realizzare cose, nella continuità e nel cambiamento. Io non concepisco la gestione della libreria se non in

«Io non concepisco la gestione della libreria se non in questo modo: come un continuo cambiare, adeguarsi, prevedere.»

questo modo: come un continuo cambiare, adeguarsi, prevedere.

A questa professione, diceva all'inizio, lei è arrivato per caso. Ma a un certo punto c'è stata una scelta?

Sul finire del '75, quando finalmente vidi la libreria realizzata, decisi che quella sarebbe stata definitivamente la mia professione. Abbandonai anche l'università, benché mi mancassero solo quattro esami per finire Scienze politiche. L'università avrebbe rubato tempo alla professione.

Si rende conto di essere stato, come direttore della Feltrinelli di Padova, corresponsabile della formazione culturale di un paio di generazioni?

Ho vissuto questo mai come un peso, mai con sofferenza, mai con ansia. La cosa fondamentale – quella che mi mancherà di più, ora – è stata il lavorare con un gruppo. Con certi clienti, poi, c'è stata anche vera e propria complicità. Il lavoro del gruppo consiste nell'ascoltare attentamente e rielaborare il rumor di fondo dei clienti, per realizzare l'assortimento. I clienti, negli anni, hanno riconosciuto l'importanza del nostro lavoro di ricerca, e noi riconosciamo l'importanza del feedback che viene dal cliente.

Il che non significa correre dietro alle mode...

Qui, nella Feltrinelli di Padova, i libri di filosofia, rispetto ai libri gialli, fanno l'80% in fatturato, e il 70% in numero di libri venduti. Lo dico per dire quanto male si può fare, nel mercato, se si ignorano le esigenze dei clienti.

Esordio/riscontro

a cura di Lavinia Bleve



Il confine è sottile, sottilissimo. Una carta velina. Sei da questa parte, e un attimo dopo sei dall'altra. Tutti abbiamo un confine sottilissimo, la linea di demarcazione che separa un attimo dall'altro. La vita dalla morte, la vita di prima dalla vita di dopo, la morte di prima dalla morte di dopo. Ma anche le mille morti che affollano le nostre vite, quegli attimi indelebili e fuggenti che ti fanno morire restando vivo, che ti regalano la certezza della pena più di qualsiasi tribunale umano e divino, perché è il tuo tribunale che ti condanna, e i giudici del tuo tribunale sono i più disumani, i più cattivi.

In *Quel confine sottile* Silvia Napolitano racconta la risoluzione di un caso di omicidio e il lettore ha subito la sensazione di assistere a una serie televisiva poliziesca: i protagonisti e le comparse entrano ed escono dalla scena, l'autrice dice e non dice per mantenere alta la tensione, tante storielle incrociano quella principale che Napolitano spezzetta in capitoli brevi e che rimandano il lettore alla visione della prossima puntata.

Nel primo episodio Zaccaria Bendicenti detto Zac, adolescente schizofrenico che parla con i fantasmi, dichiara al suo analista Fabrizio Mieli di aver trovato nel Tevere il corpo decapitato di una ragazza – «Questa volta però è diverso, un morto l'ho visto, non gli ho parlato. Era anche un morto senza testa, anzi una morta senza testa, mica me la sono inventata, giuro, Fab!», «Cazzo, Fab, cazzo! Stammi a sentire! Sto parlando di morti, ma non come faccio sempre!». Zac non diceva mai parolacce. Forse fu per questo che Fabrizio, finalmente, ascoltò. E capì che il ragazzo aveva trovato un cadavere. Un cadavere vero» –; Napolitano, seminata la storia principale, innesta subito la seconda – la crisi matrimoniale di Fab, la cui moglie Millina «era partita per un'isola greca con alcune amiche, per riflettere sui disastri del loro matrimonio» e «non lo chiamava da una settimana. Certo, aveva deciso di fare uno stacco, fanno sempre bene gli stacchi nei matrimoni, ma almeno un messaggio poteva mandarglielo, no? Le isole greche sortiscono questo effetto, lui lo sapeva, cancellano il resto del mondo. È per questo che la gente va sulle isole greche»

– per catturare l’attenzione del telespettatore, cui sono destinate tante descrizioni fisiche dei personaggi in modo che abbia sempre chiaro di essere impegnato nella visione e non nella lettura – «Era bello, Zac. Fabrizio ne era incantato. Sembrava un gatto balinese, magro, sinuoso, il viso triangolare e misterioso, gli occhi blu carta da zucchero. Aveva i capelli rossi da irlandese e nemmeno una lentiggine, no, una pelle bianca in cui gli occhi si sperdevano, occhi potenti, vividi. Fabrizio lo guardava come fosse un quadro, un monumento», «aveva qualcosa di etereo, di impalpabile, con la pelle chiara che sembrava trasparente, e quegli occhi blu che si accendevano nella penombra e lo fissavano, incerti».

Il ragazzo guida «due pattuglie della volante fino al grande pilone centrale. Lui, e solo lui, sapeva dove si era impigliato il corpo: era già coperto di detriti e alghe di fiume, e un paio di dita bianche e rigide aggrappate a un lichene lo trattenevano. Il corpo era senza la testa: un vestito a pois azzurri faceva pensare a una donna molto giovane» e l’autrice aggiunge velocemente nuovi personaggi: Raimondo Buccini, «medico legale brusco e nervoso», il commissario Bruno Ligabue – «Quando Ligabue diceva “cazzo” esprimeva sempre un pensiero preciso, e Raimondo era uno dei pochi che lo capiva: ora voleva dire che quella ragazzina non doveva stare lì, dentro l’acqua. Non era giusto, tutto qui. Un concetto chiaro. Semplice. Non doveva stare lì non solo perché le ragazzine non dovrebbero morire, ma anche perché Ligabue non amava i casi complicati, e quello di sicuro lo era. O lo sarebbe stato, senza ombra di dubbio» –, la pubblico ministero Agostina Picariello – «una donna bassina, che arrancava sul greto del fiume a causa di parecchi chili in più, con un caschetto informe di colore indefinito su un viso da bulldog», «anni cinquantasei, avellinese e nubile» – e Aurora, madre di Zac – «rossa anche lei, poco più di trent’anni che sembravano venti, occhi grigi e non blu come il figlio, occhi in cui erano passate tante cose della vita, belle e brutte. Ma Aurora aveva il dono raro di trattenere solo quelle belle. L’uomo con cui aveva concepito Zac, uno dei tanti a cui si dava senza pensarci troppo, apparteneva alla categoria delle cose brutte, e lei non lo ricordava quasi, ricordava solo i suoi occhi blu carta da zucchero, l’unica cosa bella che aveva». Ognuno di questi personaggi sarà protagonista di una puntata dedicata ai suoi drammi – un’omosessualità non dichiarata, un passato di violenze sessuali, la morte di un figlio, l’incapacità di sostenere una relazione sentimentale adulta – e Napolitano assicura all’esordio materiale sufficiente per coprire la stagione televisiva, esagerando sempre con la banale emotività che piace al lettore sensibile e che fa innervosire quello attento: l’analista viene abbandonato dalla moglie e «Per la prima volta in vita sua Fabrizio scoprì di essere grigio. Anzi no, grigio è pur sempre un colore, ha tonalità bellissime. Fabrizio scoprì di essere incolore, tutta la sua vita era incolore. Insapore»; Agostina non vuole affrontare il passato perché «forse si sarebbe ricordata qualcosa che non voleva ricordare, ma che l’avrebbe aiutata a essere una persona diversa: si sarebbe ricordata dello stanzino buio, buissimo, in cui lo zio fisico la portava per spiegarle i segreti delle stelle. Si sarebbe ricordata di quelle mani lisce e glabre che le toccavano la schiena e poi le toglievano la maglietta e la gonnellina pieghettata che era il suo orgoglio, e forse avrebbe sentito di nuovo quei movimenti strani sul suo corpo nudo e grassottello» e «Pensava a queste cose mentre mangiava la cicoria ripassata. Quando mangiava la cicoria ripassata non mangiava altro, voleva godersi il più possibile quel sapore amaro e piccante che somigliava al sapore della sua vita: e accompagnava sempre la cicoria con un calice di vino rosato, perché i vini rosati le piacevano più di tutti gli altri, e anche quel colore le piaceva più di tutti gli altri, il rosa, rosa come i suoi sogni di adolescente brutta che erano stati raccolti solo dalle mani indegne dello zio pedofilo»; Bruno si innamora dell’infermiera veterinaria Brenda e si perdona per i peccati commessi:

Ci sono attimi, o frazioni di attimi, quelli che precedono il toccarsi delle labbra e l'affidare la propria pelle all'altro, in cui il tempo non è più tempo, in cui le labbra sembrano essere a distanze planetarie, e il respiro è come il vento leggero di un altro pianeta, e la pelle si tende in un'attesa lunga quanto la vita e la morte messe insieme.

Certo, non a tutti accade questo. Anzi, accade a pochi.

Accade a chi ha deciso di morire e poi cambia idea.

Accade a chi ha rinunciato a tutto, a chi non ha fretta, a chi conosce i segreti ultimi del sesso, a chi si è fatto un acido, a chi bacia per la prima volta e a chi bacia per l'ultima, a chi torna a casa dopo molto tempo, a chi ha poca memoria.

Accade a Bruno.

L'esordio prosegue tra la testa della vittima ritrovata «nel confessionale di una chiesa. Santa Maria delle Grazie, per essere precisi», indagini serrate, tentativi di suicidio, omicidi collaterali, supposizioni investigative, possibili colpevoli che diventano innocenti e insospettabili assassini – Napolitano crede che i microdrammi personali con cui ha allungato la storia principale non siano ancora sufficienti e decide di aggiungere la dimensione dell'oltretomba: la decapitata Juliette appare a Zac – «Stanotte ho conosciuto Juliette, la ragazza morta». Zac sputò la frase come se fosse il nocciolo di un'oliva. «È venuta a trovarmi lei, ma la testa ce l'aveva, non era mica come l'avevo trovata» aggiunse ridendo. «È molto carina, bionda, coi capelli legati dietro, a coda di cavallo» – e rievoca il suo assassino invocando le tante virgole che Napolitano usa per bombardare il lettore di immagini veloci:

«Ha detto anche che sentiva delle dita grosse, ruvide, che premevano sul collo, forte, sempre più forte, lei tossiva, le dita premevano di più, la puzza di vino le saliva nel naso insieme all'ultima aria che riusciva a prendere, e poi gli occhi le facevano male, sembravano volessero uscire, schizzare via, e poi ha cominciato a vedere nero, le dita premevano, poi tutte le mani, anche la lingua voleva schizzare fuori, il cuore, il sangue, ogni pezzetto del suo corpo chiedeva di uscire, e poi tutto ha preso a girare, girare, era buio e anche il buio girava, girava il cervello, l'anima, e poi ha sentito uno strappo, uno strappo come quello della stoffa quando si strappa, e poi quello strappo è diventato una piccola freccia argentata che ha attraversato il buio e lo ha fatto diventare bianco, bianchissimo, accecante, e all'improvviso non sentiva più male sul collo, non sentiva più le dita e nemmeno la puzza di vino, e tutto di lei era uscito fuori da lei, e lei non c'era più...».

Persino il razionale psicanalista avverte la presenza dell'anima in pena: Fabrizio «si voltò di scatto e qualcosa di rosso e luminoso, come una piccola saetta, o una cometa trasparente, volatile, terrificante, si mosse dietro di lui. Nello stesso attimo sentì una specie di strappo sulla pelle, uno strappo doloroso, come se accanto gli fosse passato un uncino che gli ricordava la sofferenza per tutti i suoi morti, quelli passati e quelli a venire», mentre il commissario si chiede «Chi era davvero Zac, un illusionista di grande talento? O faceva davvero da ponte tra i due mondi, quello nostro e quello sconosciuto e parallelo dei morti?».

A lettura conclusa il lettore sa di aver assistito a un poco interessante incontro tra televisione e narrativa in cui la prima, convinta di essere nel giusto, chiede alla seconda di piegarsi alle sue regole; il risultato è un esordio che spezzetta la trama per catturare l'interesse di chi legge, certo che l'abbondanza di storie affluenti lo renda affascinante e utile a mistificare la tangibile assenza di scrittura che è la sua caratteristica

principale e che, più che inaugurare la nuova collana di una casa editrice, ha il compito di nutrire quella spaventosa categoria che tanto va di moda: il teletettore.

Silvia Napolitano, *Quel confine sottile*, Bollati Boringhieri

ALTRI PARERI

«Davvero un bel romanzo.»

«il venerdì»

«Silvia Napolitano apre la porta segreta che ti conduce nei labirinti della mente umana. Dove dal dolore più oscuro affiora una paradossale (e sorprendente) speranza.»

Giancarlo De Cataldo



Yeki gli aveva spiegato che la conversione per l'ebraismo è complicata. «Essere ebreo non è un grande affare, ti sembra? Non mangia questo, mangia quello, fai così se è Sabato, diverso se è giovedì. E poi ci sono anche gli antisemiti. Che ci si guadagna? Un conto se ci nasci, allora sei fregato, giusto? Ma altrimenti... Non è molto furbo. Puoi essere santo come il più santo dei rabbini anche se appartieni a un'altra religione, basta che ti comporti bene. Allora perché complicarsi la vita?». E al contempo gli aveva detto che certo, per uno con una storia di famiglia come la sua, la motivazione si capiva, saltava agli occhi. Ma che doveva pensarci bene, essere ben sicuro prima di cominciare, che sarebbe stata una cosa lunga, e allora rivediamoci fra un mese, vuoi? Intanto poteva fare una cosa buona, rimettere in ordine quelle memorie sparpagliate che aveva cercato di raccontargli a pranzo – le storie di sua nonna, vecchie famiglie ferraresi e cognomi russi, schegge di guerra e frammenti di vita familiare nella grande casa di via Mazzini, giochi e scherzi che non sapeva più se fossero veri o usciti da un qualche Gianburrasca letterario, tunnel sotterranei e bombe nel cortile, leoni e galline, ospedali prigionieri sinagoghe biciclette e piatti in frantumi. Suo padre che dice a sua nonna «È stanotte che mi ammazzi?». Mettere ordine. Non perché servisse a qualcosa, dal punto di vista ebraico o sei ebreo o non sei ebreo, mica esiste il mezzo ebreo, sai? Ma conoscere la storia della famiglia è cosa buona, in ebraico i comandamenti sono 613, mica 10, e c'è pure quello di ricordare.

Diviso in quattro libri Nero, Grigio, Blu e Marrone e privilegiando il punto di osservazione del suo alter ego Elias, Enrico Fink racconta la storia della linea maschile della sua ascendenza; *Patrilineare* non è un tributo agli antenati più o meno famosi dell'autore ma un omaggio alla memoria, intesa non come mero agglomerato di tragici episodi storici ma come agire ragionato di uomini – e anche di donne, che non sono assenti nella narrazione – che hanno partecipato l'Italia di quegli anni anche quando l'hanno subita.

Avvalendosi di continui flashback e della telecamera di un «occulto regista» che entra ed esce dalle pagine – «D'un tratto lo zoom inverte la sua marcia, e con un capovolgimento di direzione che farebbe salire lo stomaco in gola a chiunque stesse guardando, l'immagine della luna comincia vertiginosamente a

rimpicciolire finché torna a occupare la limitata porzione di cielo che le compete. Ora la telecamera gira su sé stessa, mettendo ulteriormente sottosopra lo stomaco dei suoi ipotetici spettatori, e passa a inquadrare un borgo toscano avvolto dalle tenebre» – l'autore mantiene l'oggettività di quello che racconta e il lettore non si smarrisce nella doppia dimensione temporale di passato e presente che caratterizza l'esordio.

Se il presente è incentrato sul personaggio di Elias, flautista che non partecipa al funerale della nonna Laura per non perdere un ingaggio di lavoro, è la sua volontà graduale di recuperare il passato della famiglia la protagonista di *Patrilineare*, che Fink racconta con le parole del bisnonno Benziòn, del nonno Isidoro e del padre Guido, legate attraverso i ricordi di Gianfranco, anziano ebreo ferrarese:

È fragile Gianfranco: non capisci come le sue ossa aguzze restino attaccate le une alle altre, perché lui non dà l'impressione di saperlo di sicuro. Viene da un mondo strano, strano ma non poi tanto nell'atmosfera magica e confusa della nebbia di Ferrara, strano tanto che ti viene un pensiero: fore Gianfranco è davvero poeta, scrittore, creatore, e questa città gli assomiglia perché è una sua quasi inconsapevole creazione. Quando cammina o va in bicicletta, distratto, dà forma ma non molta a ciò che gli sta intorno, pensa l'odore pungete del freddo e le linee scure dei palazzi ma poi avvolge il tutto con una nebbia fitta per non doversi curare troppo dei particolari. Anche tu che lo stai osservando forse ci sei e non ci sei, ai margini di una sua attenzione migrante, al più un'immagine sfuggente.

È lui a vedere per primo l'ombra, «una figura scura seguire il corteo», «un'ombra che sembrava familiare» e «crede di capire chi sia, quest'ombra che lo segue, e per chi sia venuta. Per qualcuno che al funerale non c'era. Ma perché è qui adesso? A meno che, pensa Gianfranco, a meno che non sia la strada più veloce per arrivarci, a questo qualcuno. Sì, dev'essere così. Come e perché Gianfranco non lo sa: ma la nebbia della sera scende piano ad ammorbidire i contorni delle piante, dei muri di mattoni rossastri, delle piccole tombe, a confondere piacevolmente lo sguardo: e ancora una volta non c'è bisogno di curarsi troppo dei particolari» – anche Elias avvertirà la presenza di quest'ombra che lo segue, cui non saprà dare un nome ma di cui riconoscere le parole «*Devi sapere*», che risuonano «quasi come un'esortazione, non tanto come un comando quanto una speranza»; è a Gianfranco che Elias spiega il suo bisogno di conoscere la storia dei Fink: il ramo dei Bassani, cognome della nonna, è vivo grazie allo scrittore che ha regalato «una sostanziale continuità», «una sensazione di persistenza» alla «vita dell'antica famiglia ebraica ferrarese» «Perché alla fine si raccontano sempre le storie dei Bassani, di questa casa, di mia nonna e dei suoi fratelli. Ma dei Fink so veramente poco» – e l'anziano racconta, mentre Elias «ha come la sensazione che tra i fili verdi della vecchia poltrona ci sia ora anche qualcos'altro, un ordito più scuro, una presenza, e che sia quella a parlare per bocca di Gianfranco. Vorrebbe avvicinarsi, guardare meglio, ma ha paura a rompere il flusso del racconto. Chiude gli occhi anche lui». Il primo racconto è quello su Benziòn, arrivato a Gorizia per fuggire ai pogrom con il sogno di «un futuro da cittadino» commerciando acciaio:

E i goriziani avevano preso a chiamarli così, Akkiaia. I Fink, i Farber, gli Eckert, questi russi che non erano profughi come gli altri, quelli che arrivavano in miseria e cercavano solo un po' di aiuto per arrivare a Trieste e imbarcarsi per la Palestina. Gli Akkiaia no, volevano restare, farsi goriziani: e quasi quasi è cosa buona di questi tempi, che sono troppe le carrozze listate a lutto da via Ascoli verso Valdirose ad accompagnare un altro ebreo dei nostri che sparisce... Volevano farsi goriziani,

gli Akkiaia, e costruirsi un futuro in questa città dei Reggio, degli Ascoli, dei Senigaglia, dei Morpurgo, dei Michelstaedter. Volevano avere un posto pure loro, i Fink, i Farber, gli Eckert; e anche per loro, anche quando piano piano impararono a parlarlo, l'italiano, e a pronunciare le «c» le «r» e le vocali giuste, «akkiaia» restò come una parola d'ordine, il nome in codice del loro futuro, della loro anima di combattenti. Resistente, e scintillante, come l'acciaio.

Benziòn non perde la speranza e la dignità nemmeno quando il suo commercio non ha successo e il giovane rabbino gli offre lavoro come custode e cantore della sinagoga – «Ma per un anno intero cantore con stipendio senza però il permesso di cantare. Col compito invece di ascoltare gli anziani e le melodie della tradizione secolare goriziana, del bel canto ebraico italiano che li rendeva fieri: loro, eredi di un retaggio unico per dolcezza, fioritura e stile, che certo non si poteva sporcare coi mielismi stranieri di un cantore polacco. Ma non si sentiva sminuito per questo, Benziòn né umiliato: ci voleva altro per piegare l'acciaio, o anche solo per graffiarlo» – ed è costretto a separarsi da suo figlio Isidoro dopo l'ingresso in guerra dell'Italia contro l'Austria. Elias sentirà il racconto della rabbia di suo nonno per quel periodo trascorso all'Orfanotrofio Israelitico di Torino ritenuto un abbandono – «e quando alzava gli occhi dal piatto era per fissare con uno sguardo gelido i genitori, e persino le sorelle che per la giovane età erano potute sfuggire all'allontanamento»:

Si sentiva schiacciato fra le due generazioni: quella dei genitori, e quella dei più piccoli, che la guerra neanche la potevano ricordare. Non apparteneva alla prima; non era un emigrante, arrivato qui da una terra lontana, anche se era nato che il viaggio di Benziòn e Rosa non era ancora concluso. Ma nemmeno era un goriziano a pieno titolo, come gli parevano invece quelli nati qualche anno dopo di lui, capaci di dare questi luoghi per scontati, tanto da poter anche sognare di abbandonarli, un domani, farsi emigranti a loro volta per una nuova Terra Promessa.

Il lettore segue il racconto del matrimonio di Isidoro a Ferrara ed è accanto a lui anche quando allontana la moglie e il figlio Guido per proteggerli, quando riconosce il cognato Carlo fra gli ebrei stipati nella sinagoga – «Carlo fece finta di niente. Solo un impercettibile movimento delle pupille, verso destra, come a dire vai avanti. Come a dire addio, Isidoro» –, quando viene catturato e sa di essere destinato al campo di sterminio:

Da più di un mese era arrivato anche un internato nuovo, uno che Franco aveva riconosciuto. L'avevano messo nell'ultima cella, quella più lontana: ma aveva una voce forte e chiara, e tutte le mattine quando suo padre chiamava l'appello, rispondeva «Un minuto, dobbiamo raccoglierci in preghiera». La prima volta che l'aveva fatto, la mattina dopo il suo arrivo, Franco aveva pensato che davvero volesse recitare lo *Shemà* o qualcosa di simile – d'altra parte tutti lo sapevano che era il figlio del vecchio Fink il *chazàn*. Ma poi, dopo un istante, la voce dall'ultima cella aveva intonato la sua preghiera, piuttosto laica: «Che Dio li stramaledica tutti!». E tutta la baracca, all'unisono, aveva risposto «Amèn», con l'accento sulla «e», come si fa in ebraico.

Elias chiede a suo padre di raccontare e registra la voce di Guido – «se quel mondo è sparito, se sua nonna è ormai irraggiungibile, suo padre è l'ultimo barlume di luce, l'ultima possibilità di fare ordine e chiarezza,

l'ultima fonte di conoscenza»; nonostante il suo disappunto verso l'improvviso interesse religioso del figlio – «E se proprio gli era presa la frenesia di farsi ebreo ora, da adulto, che si mettesse a studiare, che andasse a parlare col rabbino, e si sarebbe visto poi, dopo aver conosciuto quest'ambiente da vicino e per davvero, se durava a lungo questa mania. Che si avvicinasse con in poco di umiltà e di serietà a questo mondo, se sul serio gli interessava, invece di giocare tutt'a un tratto a fare il chierichetto ebreo» – Guido accetta e il lettore legge di questo bambino prodigio, abile lettore, nascosto in campagna sotto falso nome con la madre che dichiara di essere pronta a ucciderlo e poi ad ammazzarsi pur di non farsi catturare –

«Mamma».

«Dimmi angelo mio».

«È stanotte?».

«Cosa, tesoro?».

«È stanotte che mi ammazzi?».

e tornato poi a Ferrara dopo la guerra, la riapertura dei cinema – «la mia grande speranza, la mia occupazione principale» – e ogni sera in corso Giovecca ad aspettare il ritorno dei familiari – «Non sapevamo ancora che non sarebbe più tornato nessuno. Anche questa fu una cosa molto graduale, non riesco a ricordare il momento preciso in cui l'abbiamo capito»:

Lui venne a trovare mia madre e le disse che non doveva più aspettare nessuno. Ci disse che qualcuno non era nemmeno arrivato vivo ai campi, per esempio il bambino piccolo della zia Ester, e credo che disse di aver visto mio padre morto nella neve, ma questa cosa mia mamma me la censurò sempre.

Alla fine della lettura il lettore guarda la telecamera inquadrare un salotto dove siedono un vecchio dagli occhi azzurri, un uomo di quasi quarant'anni con «gli stessi occhi del vecchio», «una figura che pare avere più o meno la stessa età, e si somigliano parecchio se non fosse per gli occhi scuri di quest'ultimo» e «una quarta figura più giovane, vestita di nero, che dà le spalle alla telecamera»: la patrilinearità è conclusa quando le quattro voci hanno trovato la giusta combinazione della lunga lista di parole da pronunciare – quando il Cattivo, il Semplice, il Sapiente e Quello-che-non-sa-neanche-far-domande hanno obbedito al comandamento di ricordare.

Enrico Fink, *Patrilinare. Una storia di fantasmi*, Lindau

ALTRI PARERI

«Questo libro è un atto di generosità ai lettori [...], a fine lettura, mi trovo a constatare che queste sono pagine certo di ebraismo, ma anche di jazz, di blues, di folk, dove le note di una rapsodia dell'identità perduta scivolano come sul pentagramma in un continuo chiudersi e dischiudersi di armonie e di motivi. [...] Di questa musicalità (di contenuti e di stile) il libro di Fink è pervaso in ogni sua parte, per cui credo che sarebbe molto piaciuto a Italo Calvino.»

Stefano Massini, «la Repubblica»

«Fink ha cinquantacinque anni, è conosciuto come presidente della comunità ebraica di Firenze e un bravissimo musicista. Ora si rivela anche un bravo scrittore.»

Wlodek Goldkorn, «la Repubblica – Firenze»

«Il risultato – a fine lettura – è quello di trovarsi tra le mani un romanzo di rara forza, con pagine che sono – oggettivamente – bellissime inserite dentro un’architettura romanzesca che – per quasi quattrocento pagine – non ha un flesso.»

Simone Innocenti, «Corriere Fiorentino»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

No, Barbara non sta morendo; s'è messa a letto e non parla né mangia quasi più perché forse è stufa di te, Walter Schmidt, arido maschilista. Possibile che ci siano voluti cinquantadue anni di matrimonio per accorgerti che non hai fatto altro che sminuirla e strapazzarla? Per capire quanto sia bella – non è la «sposa scialba, con la paglia bionda in testa, lo sguardo impaurito» e idee strampalate («voleva lavorare»), ma ha «lineamenti ben proporzionati» e la «bocca delicata» («Barbara era perfetta, pensò con stupore») – e soprattutto buona e altruista e ben voluta da tutti? Ora tocca a te prenderti cura di lei e farle da cuoco e badante e da moglie premurosa e mansueta.

Si ride, si ride, si ride, ma a un certo punto si smette di ridere, poi si torna a ridere. Alina Bronsky è proprio brava a farci passare dall'ilarità alla cupezza, dal sorriso al cipiglio, dalla solidarietà alla disapprovazione, e viceversa, e a condensare in pochi giorni la profondità di una vita intera.

Alina Bronsky
Barbara non sta morendo
Keller
traduzione di Scilla Forti



Col riassunto il sugo si restringe, il racconto si addensa, si vedono fibre e venature, ci si guarda attraverso. Dice Eco: «Il riassunto ha due funzioni, una per chi lo fa e una per chi lo legge. Ritengo che sia molto più importante farlo che leggerlo. [...] Insegna a scrivere». Dirlo in meno spazio costringe a scegliere – a pensare: è così che ci si appropria delle opere. Per Giovanni Mariotti la Divina Commedia è in fondo una deviazione di una settimana; a Calvino del *Robinson Crusoe* colpisce che il naufrago «si fa un tavolo, una sedia, si mette a scrivere: un bilancio della sua sorte in due colonne». Giovanni Giudici inizia il suo *David Copperfield* miniaturizzato così: «Troppi personaggi. David (lo sanno tutti) è quasi Dickens, salvo che l'autore lo fa "nascere meglio"»; Uriah Heep, il cattivo, è ovviamente «smascherato e punito». Per Arbasino i veri protagonisti di *Madame Bovary* sono «artifici strutturali bellissimi, e la messa a morte anticipata delle idee "middlebrow"». Come si vede, dipende tutto dagli occhiali.

Elogio del riassunto
Henry Beyle
a cura di Umberto Eco
disegni di Tullio Pericoli

