

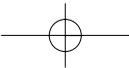
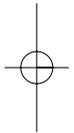
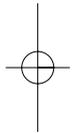
# Oblique

La rassegna stampa di Oblique  
dal 16 al 30 novembre 2007



Di che colore sono le parole?

- Antonella Barina, "Erich Linder. L'uomo che teneva in pugno diecimila scrittori"  
*Il Venerdì di Repubblica*, 16 novembre 2007 3
- Sandro Fusina, "Mondadori memories"  
*Il Foglio*, 17 novembre 2007 5
- Francesco Longo, "Che cos'è una città: leggete i 'Guerrieri della notte' piuttosto che Calvino"  
*il Riformista*, 17 novembre 2007 9
- Paul Auster e Nathan Englander, "Noi non credenti e la religione"  
*la Repubblica*, 22 novembre 2007 11
- Tilla Rudel, "Giocando a scacchi con l'amico Brecht"  
*Tuttolibri - La Stampa*, 24 novembre 2007 15
- Marco Belpoliti, "La freccia immobile della letteratura italiana"  
*Alias - il manifesto*, 24 novembre 2007 17
- Valentina Parisi, "Zivago, un figlio della storia e un fratello della vita"  
*il manifesto*, 25 novembre 2007 19
- Tiziano Scarpa, "Romanzi d'eccellenza"  
*www.ilprimoamore.com*, 28 novembre 2007 23
- Enrico Arosio e Antonella Fiori, "Assalto al bestseller"  
*L'espresso*, 28 novembre 2006 27
- Giorgio Ieranò, "Quel sottile confine tra pittura e scrittura"  
*il Giornale*, 29 novembre 2007 31



## Erich Linder.

# L'uomo che teneva in pugno diecimila scrittori

Antonella Barina, *Il Venerdì di Repubblica*, 16 novembre 2007

Da Calvino a Salinger, da Sciascia a Philip Roth, li ha rappresentati tutti, inventando il mestiere di agente letterario, negli anni Quaranta. E acquistando un potere che nessuno, dopo di lui, ha mai più avuto. Ora un libro racconta la vita del Metternich dell'editoria

«Faccio l'agente letterario perché sono un puritano: odio l'ingiustizia, i soprusi. E credo che l'autore sia vittima dell'editore. Il mio scopo è difenderne gli interessi». A parlare così era Erich Linder, l'uomo che tra la fine degli Anni '40 e l'inizio degli '80 è arrivato a rappresentare presso le case editrici quasi diecimila scrittori italiani e stranieri – un impero sterminato – cercando di ottenere per loro le condizioni contrattuali più vantaggiose. Una figura leggendaria: il più potente agente italiano ed europeo del dopoguerra. E forse il più grande di sempre.

Un Robin Hood del diritto d'autore? In parte: lui si fa in quattro per gli scrittori, senza guardare in faccia nessuno, secondo una propria idea di giustizia, strappando per loro garanzie economiche e una vita più lunga in libreria. Ma col tempo Linder diventa anche il Metternich dell'editoria italiana: dietro le quinte, tira le fila dei grandi giochi, condiziona i cataloghi, fa e disfa editori. Dopo di lui (scomparso nel 1983) nessuno ha più avuto tanto potere. Oggi l'impero si è frantumato in vari feudi, che gareggiano tra loro.

E così il racconto della sua vita diventa storia dell'editoria italiana di quegli anni: del passaggio dai grandi patriarchi mecenati (Giulio Einaudi, Valentino Bompiani, Livio Garzanti...) ai megagruppi industriali con direttori-manager a caccia solo di bestseller. Un'avventura che si legge d'un fiato nella prima biografia a lui dedicata: *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, di Dario Biagi (Avagliano editore).

Che svela retroscena e verità non ufficiali della nostra storia culturale, basandosi su materiali in-

editi. E che soprattutto narra le vicende di questo straordinario ebreo, sfuggito con audacia ai nazisti e diventato arbitro assoluto del mercato editoriale, inclusi i suoi rapporti d'odio e d'amore con i grandi della letteratura e dei libri, da Calvino a Sciascia, dalla Morante ad Arbasino, da Giangiacomo Feltrinelli ad Arnoldo Mondadori...

«L'imperatore è impacciato, timido, privo di fascino esteriore» racconta Dario Biagi. Indossa «giacche e cappotti impiepatizi», ha un'andatura sgraziata, dà poca confidenza a chicchessia. E sa essere duro, freddo, severo, sprezzante, feroce... Soprattutto con gli incapaci, i pressapochisti e gli sleali. Ma Linder ha anche slanci tenerissimi con chi ama, è un padre modello con il figlio Dennis e, al cospetto di una donna che gli piace, è tutto imbarazzi e rossori. Ed è il primo a lavorare dieci ore al giorno, cordiale con i dipendenti, disponibile con gli interlocutori, senza negarsi mai al telefono. E senza avidità di denaro.

Nato nel 1924 a Leopoli, in Polonia, Erich trascorre parte della sua infanzia a Vienna e parte a Milano, imparando perfettamente tedesco, polacco, inglese e italiano. Fino alle leggi razziali, quando il padre – negoziante – perde il lavoro. A 14 anni Linder entra nel mondo della carta stampata per aiutare economicamente la famiglia: traduce *Topolino* per Mondadori. A 16, quando il padre è deportato nel campo di Ferramonti in Calabria, prende a tradurre come un forsennato. Mattina a scuola, pomeriggio alla macchina da scrivere: centinaia e centinaia di pagine dal tedesco (compreso *l'Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam) e dall'inglese. E dopo la maturità, collabora alle Nuove

Edizioni Ivrea di Adriano Olivetti, sotto la guida del grande Bobi Blazen (lo scopritore di Svevo) e Luciano Foà (futuro fondatore dell'Adelphi).

8 settembre: alla macchia. La biografia ricostruisce con documenti e testimonianze inedite la sua rocambolesca odissea nell'Italia invasa dai tedeschi. Non solo Linder è ebreo, ma ha anche l'età giusta per essere arruolato tra i repubblicani. Eppure riesce a raggiungere Firenze con una carta d'identità falsificata per lui da Cesare Musatti, il grande psicoanalista, e sua moglie Carla. E – inconsapevole dei vent'anni – trova lavoro come interprete al comando nazista. Audacia e fortuna: Erich parla tedesco con un forte accento yiddish, ma riesce a darla a bere. E in seguito, quando gli Alleati stanno per entrare a Roma, si fa perfino scortare nella capitale dalla Wehrmacht e se la svigna, nascondendosi per giorni in un cinema.

Mesi di lavoro per gli Alleati come interprete trilingue, divorando un libro dietro l'altro, fanno sì che a guerra finita gli basti bussare alla porta della Bompiani per essere reclutato nell'ufficio estero e nella scelta di libri angloamericani da portare in Italia. Intanto traduce *I Sette pilastri della saggezza* di Lawrence d'Arabia e si innamora di Mariella Villaroel, che solo dopo dieci anni di indefesso corteggiamento diventerà sua moglie.

Linder ha ancora solo 22 anni nel '46, quando approda all'Ali, l'Agenzia letteraria internazionale dell'amico Luciano Foà: un paio di stanze ritagliate nel laboratorio di un sarto, da dove inizia la sua ascesa (Foà passa all'Einaudi e gli affida tutto). A quei tempi in Italia non esiste ancora la figura dell'agente letterario, invenzione inglese: è Linder il primo a tessere una rete di contatti in Usa, Inghilterra e Germania, che in breve lo porta a

rappresentare quasi tutti i grandi autori ed editori stranieri, in un'epoca in cui otto titoli su dieci sono d'importazione. Così come rappresenta quasi tutti gli scrittori italiani (tra i pochi che gli sfuggono, Moravia, Eco e Fallaci). Un monopolio che gli consente di porre inesorabile le sue condizioni: è lui a stabilire chi pubblica che cosa. Non per una questione di vile denaro ma di sintonia, di affinità elettiva: oggi vale la regola del maggior offerente, lui invece dà i libri più raffinati a Einaudi e Adelphi, quelli di sinistra a Feltrinelli, i bestseller di livello a Mondadori...

«Per fortuna non è un demiurgo capriccioso» commenta il biografo. Anche se non perdona chi lo scavalca: Feltrinelli, che si è assicurato da solo *Il Gattopardo* e *Il Dottor Zivago*, sarà penalizzato per anni. E odia la volgarità: negli ultimi anni, quando – stanco – tenta di vendere l'Ali, Berlusconi lo convoca ad Arcore per offrirgli la carica che sarà poi di Confalonieri. Ma Linder esce orripilato dall'ostentazione del lusso: «Insopportabile quell'uomo» dice a un'amica. «Soltanto d'acqua minerale ce n'erano dieci tipi diversi». Non solo: Linder ha le sue preferenze. Tra gli autori e gli editori. Adora Elsa Morante e ricorre a ogni



astuzia per farla guadagnare di più: ottiene che i diritti della Storia le vengano versati ratealmente, anziché in un'unica soluzione, per farle pagare meno tasse. E a sorpresa decide di affidare a Garzanti (anziché a un grande editore di bestseller) *Love Story* di Erich Segal che, trainato dal film e dai Baci Perugina, vende subito 350 mila copie. Ma quando Garzanti chiede *Bon-jour Tristesse* di Françoise Sagan, lui preferisce Longanesi.

«Un cinico» lo ha definito il suo grande amico Enzo Biagi «che crede in quello che fa».

## Mondadori memories

Sandro Fusina, *Il Foglio*, 17 novembre 2007

Cronaca di un'educazione letteraria. Ecco i libri che in cento anni ci hanno insegnato a superare confini e certezze della cultura ginnasiale

È inutile che vengano a dirci, a noi che abbiamo una certa età, che Davy Crockett era un figo con il cappello da orsetto lavatore, con una carriera politica alle spalle e tuttavia capace di sacrificarsi per l'assedio di Fort Alamo per la libertà del Texas contro i settemila messicani di quel maiale baffuto del generale di Santa Ana. Che aspetto aveva Davy Crockett, noi che abbiamo una certa età, lo sappiamo benissimo. Intanto portava una scarpa e una ciabatta, non per modo di dire. In realtà una *bota vaquera* scalcagnata sul piede destro e uno zoccolo da mare, zeppa di legno e fascia di cuoio, sul sinistro. Poi inalberava un cilindro lercio e sfondato in bilico su un faccione un po' ebete con la barba di una settimana. E mica cavalcava un *mustang*, o razze del genere. Su un cavallo da tiro, tipo normanno, trotterellava dietro a Pecos Bill. Per fortuna si portava dietro un padellone di ferro da frittura che quando non batteva sul fianco del povero normanno serviva come arma per fare vedere le stelle a qualche *vilain*. Non che Pecos Bill avesse bisogno di aiuto. Per sconfiggere i malnati gli bastava la frezza bionda e il lazo. Nonostante scorrazzasse per il west selvaggio non si avvaleva del diritto di portare armi garantito dal secondo emendamento. E poi c'era Calamity Jane, che non era per nulla la virago che le fotografie ingiallite tentano di far credere, ma una bella ragazza dai tratti perfetti e dalla chioma rossa, una specie di Rita Hayworth, capace di ogni sacrificio e di ogni eroismo, compreso quello di dormire ogni notte all'addiaccio accanto all'eroe senza macchia del west senza neppure allungare un piede, senza aprire un bottone in più della camicia

a scacchi. Erano questi gli eroi Mondadori che ci costavano una fortuna in caramelle, fruttini di zucchero per lo più. Perché i nostri genitori, convinti della forza diseducativa dei fumetti, non scuivano un soldo e per averli dovevamo barattarli con caramelle o biglie. Un numero di Pecos Bill, prodotto simil americano della Mondadori, costava al baratto una fortuna. La stessa fortuna che da adulti ci è costata per nostalgia l'acquisto dei primi cinquanta numeri dell'edizione originale. Ma a una certa età uno qualche soddisfazione deve ben togliersela. Ma se per i fumetti, tutti i fumetti, persino per gli Albi d'oro con le parodie delle grandi opere, come la *Divina commedia*, e il *Topolino* formato libretto, soldi non ce n'erano, ce n'erano a volontà per insulsi libri per bambini prodotti da case editrici specializzate in storie bamboleggianti.

Per fortuna in una cassa giacevano certi pop-up rimasti in solaio da prima della guerra, e appartenuti chissà a chi, visto che in famiglia non doveva esserci nessuno che nel 1936-37 aveva l'età per trastullarsi con quella roba. Molti di quei libri portavano il logo Mondadori. Quelli sì erano americani davvero, almeno a giudicare dal marchio di garanzia della Walt Disney. C'era fra gli altri, non l'ho mai dimenticato, uno splendido album che, se aperto a una certa pagina, lasciava fiorire tutta una foresta sottomarina di rocce e alghe e pesci che altro non era che la reggia stessa del dio Nettuno. Consentita poi, anzi obbligatoria, era l'Enciclopedia dei ragazzi Mondadori, in due versioni addirittura. Una nuova di zecca, dieci volumi rilegati in rosso con fregi in oro che simboleggiavano come in un'allegoria secentesca, tutto il sapere.

L'altra più vecchia, degli stessi anni dei pop-up, come se quindici vent'anni prima in casa ci fosse stato un bambino di cui si era perso il ricordo, era composta di volumi più smilzi, rilegati in tela verde e conservati in uno scaffaletto di legno, credo fornito dalla casa editrice stessa. Due enciclopedie sono meglio di una, soprattutto se si tratta di due edizioni lontane una dall'altra una ventina d'anni. Soprattutto se in quei vent'anni tanta acqua è passata sotto i ponti e tanti aerei sono passati sopra i tetti. E l'acqua vent'anni dopo non c'è più, perché i navigli sono stati coperti e molti tetti sono stati ricostruiti e qualcuno non ancora. Due edizioni della stessa enciclopedia abitano alla collezione, al confronto. Qui c'è questa figura che lì non c'è, lì c'è questo personaggio che qui non c'è. Due edizioni, lontane vent'anni della stessa enciclopedia, inculcano insensibilmente il senso della storia, del gioco tra permanenza e cambiamento, e il gusto, l'attenzione per la grafica e l'impaginazione. Che fine avevano fatto in quei vent'anni i grandi illustratori, quell'Antonio Rubino, per esempio, che lavorava per la Mondadori dal tempo della Grande guerra? Quanto e con quali risultati la fotografia aveva sostituito il disegno? In entrambe le edizioni probabilmente si vedeva Parsifal che viveva con sua madre in Cornovaglia, che un dì trasecolò nella boscaglia poiché vide passar tra cerro e cerro un uomo tutto ferro. In nessuna delle due edizioni sicuramente si accennava in una nota alla licenza poetica, dell'illustre Autore, giacché il cerro specie di quercia dell'Europa meridionale, non alligna nelle foreste della Cornovaglia. Non ricordo in quale edizione, ma solo in una, probabilmente la più vetusta, si incontrava, debitamente illustrato da Aldo Mazza, il prode Anselmo di Giovanni Visconti-Venosta. Lo si vedeva, spilungone e dinoccolato, inginocchiato ad attingere a un ruscello. Invano, perché l'elmo piumato, usato come gamella aveva un buco da cui colava l'acqua. "Passa un anno, passa l'altro, più non torna il prode Anselmo. Poiché era molto scaltro andò in guerra e portò l'elmo". Passa un anno, passa l'altro, passa il tempo dell'Enciclopedia dei ragazzi, in versione uno e due. I bimbi crescono, le mamme imbiancano e, qualora dovesse servire, c'è la Treccani. Le tiritere cambiano, diventano magari un po' blasfeme, ma sempre Mondadori. "Sono il più gran fenomeno di cui mai si sia detto, ho per madre un'ebrea, per padre un uccelletto, di Beppe il falegname sono di parer contrario, per questo

brindo a tutti, discepoli e Calvario", intona uno alle cantine Moriggi, davanti a mezza bottiglia di Grignolino. "A chi non vorrà creder all'esser mio divino niente darò da bere quando farò del vino", riprende il compare, davanti alla stessa mezza bottiglia, con l'aria da niente, come se fosse un ambarabacciccocò qualunque e non una citazione dall'*Ulisse* del (in quegli anni) divino e imprescindibile James Joyce. Stratagemma piuttosto efficace per convincere la biondina della quinta C (del ginnasio) ad ascoltare con te, per un paio di volte, finché non è l'ora di rientrare per cena, "Scandalo al sole" da una delle ultime file della galleria del Metro-Astra. La cultura non è come il crimine, paga. O almeno pagava, in quei tempi, da quelle parti. Si fosse saputo l'inglese, si sarebbe citato in inglese. Ma non era ancora il tempo delle estati a Brighton a parlare un gramelot fatto di parole d'ogni lingua dell'emisfero occidentale, purché non fossero inglesi. L'inglese lo sapevano pochino, non alla perfezione diciamo, persino i traduttori, grandi stilisti per altro nella lingua patria. Così se *morbido* traducevano morbido invece che morboso (Elio Vittorini, per citarne uno) ci sentivamo morbidi e non morbosi a scegliere dallo scaffale tutto verde delle Meduse "L'amante di Lady Chatterley" o "Lolita".

Non che fossimo *sex maniac*. Pruriti ne avevamo. Senza vantarcene, anzi di nascosto, ci pappavamo in poche ore, defalcate dallo studio della trigonometria, "Cioccolata a colazione" di tale Pamela Moore, scrittrice birichina. Ma con la cultura non scherzavamo, se non altro per non essere esclusi dal gruppetto dei ganzi che alle feste (quelle con i genitori in casa e le tapparelle alzate) dove invece di ballare, come conveniva alle buone maniere, almeno una volta con ciascuna delle ragazze presenti e poi sempre con la preferita (di lenti e di mattonelle, di abiti a trapezio, a sacchetto, a palloncino, di completi fumo di Londra è questione) se ne stavano nel divano d'angolo a parlare a voce un po' più alta del normale, perché si sentisse in giro, di cose serie. Se era il tempo di Kafka, era tutto Kafka, biografia di Max Brod (piccola biblioteca Mondadori, rilegatura cartonnata avorio sovraccoperta nera) compresa. Se toccava a Sartre era tutto Sartre. Un po' in francese e un po' in italiano, un po' Mondadori, un po' Einaudi. Mondadori monocroma e a colori e disegni vivaci. C'era il verde intenso, culo di bottiglia, della Medusa che alla fin fine è stata probabilmente la

collana di maggior successo della casa editrice, piena di successi durevoli, di autori indiscussi, di piccoli maestri dimenticati e di qualche meteora, lanciate più che dal gusto dalla inevitabile flessibilità alla situazione geopolitica. Di una collana immaginata per scavalcare i regimi e una guerra non avrebbe potuto essere altrimenti. Ma a fare i conti, quanti titoli, quanti autori avevamo lì a disposizione sullo scaffale verde che altre case editrici avrebbero finto di scoprire anni dopo.

A parte il Simenon dei romanzi non polizieschi, c'era Ernst Junger di "Scogliere di marmo". C'erano i racconti gotici di una certa baronessa danese dal nome maschile di Isaac Dinensen, destinata a diventare famosa sull'onda del successo di un'altra casa editrice, con il vero nome di Karen Blixen. C'era tutto quello che si voleva dei fratelli Heinrich e Thomas Mann, c'erano un po' degli americani che dovevano essere proibiti dal regime fascista, c'era una quantità di nordici che case editrici specializzate in quadranti geografici vanno riscoprendo. C'era con "Narciso e Boccadoro" quell'Hermann Hesse che con il suo dibattito tra vita contemplativa e vita attiva, tra asceti e responsabilità, avrebbe accompagnato i figli dei fiori sulla strada d'oriente. Verde era la biblioteca romantica, volumetti di piccolo formato, rilegati prima in pelle e poi in tela, stampati su bella carta sottile, uso riso, con il nastrino classico per segnalibro, che proponeva grandi classici del tempo passato.

Dal solaio riemerge una collana intitolata "Drammi e segreti della storia", o "I libri verdi": verde foncé la sovraccoperta, verde pisello con una cornicetta sempre verde, ma appena più scura la copertina. Gli argomenti spaziavano nel tempo. Andavano dall'affare Dreyfus al mistero di Kaspar Hauser, dalla spedizione del cardinale Ruffo, all'eccidio di Belgrado. Il primo titolo fu "Varennes, la fuga di Luigi XVI". L'autore era Cesare Giardini, poligrafo prolifico e divulgatore che si sarebbe occupato soprattutto di lati d'ombra della storia di Francia, compresa la vicenda di quel cavaliere d'Eon, forse spia, forse patriota, forse uomo, forse donna, che esiliato dal re di Francia si sarebbe esibito negli abiti di un'anziana signora come spadacino nei teatri di Londra. A quel Cesare Giardini la Mondadori avrebbe affidato perfino la compilazione di un enorme volume (neanche a farlo apposta rilegato in tela verde anche se custodito in una scatola a colori vivaci), sul Risorgimento italiano

che è ancora, almeno per me, il testo di consultazione più fruttuoso sull'argomento. Gli autori delle storie di quei piccoli grandi misteri erano tutti, o quasi italiani. Erano narratori e divulgatori fantastici. Che fine hanno fatto? Perché, di grazia, ci si è dimenticati del tutto di Cesare Giardini e ci si ricorda di una pletora di scrittorucoli indegni, come si diceva ai miei tempi, perfino di allacciargli le stringhe delle scarpe?

Il verde delle Meduse generò per scissione altri colori, il blu degli scrittori italiani, il rosso dei testi teatrali, l'arancio di certi saggi raccontati come romanzi tra i quali si possono ancora pescare storie sorprendenti come quelle dei diavoli di Loudun o di padre Giuseppe, il cappuccino scialzo, l'eminenza grigia, raccontati da Aldous Huxley. Avevano una copertina blu, con il titolo incastonato in una cornice rococò, i narratori dello Specchio (ma era verde il Tesoretto, che dello specchio era l'Almanacco). Erano bianco panna, con una piccola vignetta colorata, il particolare di un'antica mano femminile che apre un volumetto, le copertine dei poeti dello Specchio, la collana di poesia più prestigiosa e più duratura di tutta l'editoria italiana, in cui pubblicarono uno dopo l'altro tutte le voci più importanti del Novecento, da Vincenzo Cardarelli a Giuseppe Ungaretti, da Giacomo Noventa a Salvatore Quasimodo. Poi c'erano i colori, le copertine e le sovraccoperte rallegrate da disegni che alludevano al contenuto del testo. Forse l'esempio veniva dal romanzo popolare, dai vecchi Salgari inizio secolo. Ma se non mancavano collane popolari, le belle sovraccoperte colorate, spesso di mano di artisti come Tabet, avvolgevano titoli di intonazione alta, come se la casa editrice avesse deciso scientemente di offrire libri a due pubblici distinti, caratterizzati da due modi diversi di intendere la letteratura e la cultura, uno austero, uno più libero, più disponibile. Uno che non poteva pensare di leggere il sussequioso Thomas Mann se non nella severa veste della medusa. Uno che era compiaciuto di leggere l'arguto Thomas Mann in una veste più cordiale. In belle copertine colorate venivano offerti libri difficili come "La signora Dalloway" di Virginia Woolf, libri devoti come "Bernadette" di Fran Werfell. Con attraenti sovraccoperte colorate arrivavano in libreria libri difficili come "Il castello" di Franz Kafka. In seducenti copertine, dal disegno facile e eloquente, comparvero nel 1953 le edizioni del Pavone

## Oblique Studio

che proponevano a 250 lire i titoli più famosi, di maggior successo della narrativa internazionale del Novecento. Se i libri polizieschi si chiamano in Italia gialli è perché il giallo fu il colore che la Mondadori scelse all'inizio per quel genere narrativo, presto sul giallo comparvero le vignette movimentate, racchiuse in una cornice rotonda, di ottimi disegnatori che crearono uno stile che divenne presto l'emblema del genere stesso. Già con le copertine eloquenti di pittori specializzati come César comparvero nelle edicole i primi libri

di una fortunatissima collana di fantascienza intitolata, in modo felice "Urania".

Se furono le esigenze delle edicole a consigliare la scelta di vesti vivaci, se l'esempio arrivò forse dall'estero, è innegabile che fu la Mondadori la casa editrice che in Italia seppe meglio cogliere e interpretare, se non creare, le esigenze di un nuovo lettore. Fu la Mondadori a spezzare la misera sicumera della cultura ginnasiale, addestrata a creare una distinzione netta e incolmabile tra una cultura alta e un pubblico popolare di bocca buona.

## Cos'è una città: leggete i “Guerrieri della notte” piuttosto che Calvino

Francesco Longo, *il Riformista*, 17 novembre 2007

Tutte le volte che si dibatte di città e letteratura i discorsi convergono inesorabilmente verso un libro: *Le città invisibili* di Italo Calvino. Non c'è saggio sugli spazi metropolitani – romanzeschi – in cui questo non sia citato. La semiotica ha appurato che le città stesse sono testi da leggere, e tutti gli studi critici su luoghi e letteratura mantengono lo sguardo fisso su Calvino.

È appena uscito in Italia un vecchio libro, *I guerrieri della notte* (Fanucci) che dovrebbe scalzare Calvino dal suo podio. Sol Yurick, nel 1965, scrisse questo romanzo che poi divenne il celebre cult-movie di Walter Hill. Il romanzo racconta la notte in cui tutte le bande di New York si riuniscono per prendere il controllo della città. Il leader che si rivolge alla folla – per una notte le bande sono in tregua tra loro – viene ucciso durante il suo discorso rivoluzionario. La storia segue le vicende della banda dei Dominatori, che deve attraversare la città per rientrare a Coney Island: tra attacchi dei rivali, polizia, fughe, etc.

La forza incredibile di questo libro sta proprio nell'essere riuscito in quell'impresa che tutti credono sia riuscita a Calvino ma che in realtà lì è solo una promessa non mantenuta. Città e letteratura qui hanno raggiunto la fusione. Nelle *Città invisibili* non c'è una trama, le pagine sono adiacenti una all'altra, le descrizioni, pur iperletterarie, risultano mirabolanti reportage ma non si trasformano mai in storia, in narrazione.

Nei *Guerrieri della notte* la città non è protagonista, come si usa dire quando un romanzo tematizza bene i luoghi in cui è ambientato, ma sono i

protagonisti ad essere emanazioni della metropoli: “Erano emersi dal crepuscolo, brutali figure grottesche, sotto le fronde degli alberi”. La metropoli si srotola (e la si descrive) fino a costringerla a mostrare la sua natura di trama, intreccio, sceneggiatura. Attraversare la città vuol dire scrivere un testo, non metaforicamente, ma come qui si dimostra, letteralmente.

I ragazzi di queste pagine sono fatti dello stesso materiale dei lampioni, il loro sguardo è quello dei fari delle automobili, il loro stile è lo stesso dei graffiti sui vagoni della metropolitana. Sentimenti e strade sono mischiati, vanno insieme, tanto da sembrare inseparabili.

Nel libro di Calvino le città sono intrise di memoria, passato e sogni, e nonostante ricorrano molto frequentemente le parole “grondaie” o “zinco” o “tubature”, si ha sempre davanti agli occhi qualcosa di impalpabile. Nel romanzo di Yurick le frasi costruiscono la trama come mattoni; in Calvino le frasi sono rarefatte e non mettono insieme molto altro se non un affresco visionario: “La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perduto e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello che tu non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento”. Oppure: “Filide è uno spazio in cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto”. E ancora: “I tuoi passi rincorrono ciò che non si trova fuori degli occhi ma dentro”.

La metropoli raccontata da Yurick scolpisce gli ideali e il sistema di valori dei protagonisti. Oltrepassare un quartiere, proteggere la propria strada, varcare la zona dei nemici ha a che fare col rispet-

to, la reputazione, le prove di virilità, il coraggio. Per il proprio territorio si combatte, si vive, si muore.

“Ormai erano nel loro territorio, tutto era tremendamente familiare e rassicurante. Lo conoscevano fino agli estremi confini; sei piccoli isolati per quattro più estesi. Per attraversarlo impiegavano ben poco. Ne conoscevano ogni mattone, ogni macchia, ogni cartello stradale, ogni scalfittura di pallottola nel cemento dei marciapiedi, ogni nascondiglio”.

Città Invisibili è un ossimoro: le città sono fatte di presenze, paure e cattivi odori. Città Invisibili vuol dire Città Rimosse.

Yurick, per scrivere questo libro, si è messo in un furgone con dei buchi sui fianchi per sentire i discorsi dei bulli, e alla fine ha intuito che i quartieri non sono fantasie, ma sono grembi che partoriscono personaggi. Non è un caso che nell'ultimissima scena a Coney Island il protagonista si rannicchi in posizione fetale rivolto verso il mare, “con gli occhi fissi, il pollice in bocca”.

# Noi non credenti e la religione

Traduzione di Anna Bisanti, *la Repubblica*, 22 novembre 2007

Paul Auster & Nathan Englander. I due scrittori americani a confronto sul loro rapporto con Dio sulla letteratura, sulla storia e sulla morale laica

**V**i propongo una domanda da cui deriva tutto il resto: Dio come parla al vostro cuore? Che cosa vi dice? Lo capite?

Englander: Mi sono sentito un po' sul chi vive quando lei mi ha invitato a parlare di questo argomento. Penso che chiedermi se credo in Dio sia qualcosa che voglio tenere per me. Però è vero. In realtà tutti gli interrogativi derivano da questo. Penso che dal punto di vista sociale questa domanda è forzata.

Auster: È una domanda importante per chi pensa che sia importante, ma ci sono molte persone per le quali non lo è. Io provo sensazioni alquanto miste in proposito. Anche per me è un argomento molto intimo e privato. Mi confonde un po' l'idea di credere in Dio. Soprattutto se al tempo stesso si parla del fatto di sentirsi seguaci di una religione, di avere una fede religiosa. Per quanto ne so, si tratta di due cose completamente distinte. E poi, che cosa è Dio? Come possiamo definire Dio? Penso che una cosa sia certa: non l'abbiamo creato noi il mondo. Ed eccoci dunque davanti a una grande mistero: da dove è nata ogni cosa? Forse è questa la domanda

principale che dovremmo porci. Ebbene, alcune persone rispondono con una sola parola: Dio. Per quanto mi riguarda non sono mai stato capace di credere in questa idea. Non riesco a immaginare che la forza – chiamatela come volete – che ha creato noi e l'universo sia umana. In tutti i testi giudeo-cristiani e persino islamici, Dio creò l'Uomo a sua immagine. Ecco, io non capisco che cosa significhi. Dio è inconoscibile, è qualcosa che va talmente al di là di ciò che è umano che è impossibile per me immaginare di poter dialogare con una forza simile.

*Ma d'altra parte non pensate che ciò equivalga a dire quanto siamo meravigliosi? Siamo simili a Dio. È un modo per dire che siamo creature meravigliose.*

Auster: Siamo creature meravigliose e penso sia un grande mistero essere parte dell'universo. Ma sono stati gli uomini ad avere questa idea. In termini teologici, per esempio, le persone che mi hanno sempre commosso sono coloro che dubitano. Mi riferisco a Pascal o a Kierkegaard, che non accettarono facilmente Dio, perché ebbero dubbi, capirono che la fede è proprio un atto

La conversazione tra Paul Auster e Nathan Englander, che qui in parte riproduciamo, è avvenuta in occasione della presentazione alla Cooper Union di New York del libro *Do You Believe?*

*Conversations on God and Religion* di Antonio Monda (l'incontro era curato dallo stesso Monda).

Il libro, uscito ora negli Stati Uniti presso Vintage, è stato pubblicato in Italia da Fazi. Si tratta di una raccolta di interviste con artisti e intellettuali americani sul loro rapporto con la fede. Gli intervistati sono:

Paul Auster, Saul Bellow, Michael Cunningham, Nathan Englander, Jane Fonda, Richard Ford, Paula Fox, Jonathan Franzen, Spike Lee, Daniel Libeskind, David Lynch, Toni Morrison, Grace Paley, Salman Rushdie, Arthur Schlesinger Jr, Martin Scorsese, Derek Walcott, Elie Wiesel. Il progetto editoriale nasce da una inchiesta condotta da Monda per *Repubblica* tra il 2003 ed il 2004.

di cecità: ti ci butti, non sai niente ma accetti le cose come stanno. I loro tormenti, le loro lotte con le loro stesse anime sono raccontati nei loro libri. Sono talmente umani e profondi. Non rispetto invece chiunque pensi di avere ragione chiunque pensi di poter rispondere facilmente a queste domande perché nel momento in cui qualcuno dice di appartenere a una religione sente di essere padrone della verità. Ed è proprio questo ad aver creato enormi devastazioni nella storia dell'umanità: la gente si è ammazzata per delle idee, la gente uccideva chi non credeva in ciò in cui credevano gli altri.

la grande paura: una paura legittima, comprensibile, ma non per quanto mi riguarda, perché io credo nel fatto che il genere umano possa crearsi una propria moralità senza alcuna legge trascendente: noi la inventiamo e noi ci adeguiamo ad essa. È l'approccio kantiano al mondo, l'imperativo categorico. Io credo che sia possibile. Le religioni organizzate? Credo ce ne siano per tutti i gusti, tutti i colori, tutte le forme, no? E ciascuna di esse soddisfa un bisogno differente. Io sono stato allevato da ebreo. Sono ebreo, il che non è la stessa cosa che essere un ebreo praticante. La differenza tra cristianesimo ed ebraismo direi che è questa. Il



*La religione è un vincolo (lo dice la parola latina) e o le si è legati o non lo si è.*

Englander: Io sono stato allevato nel rispetto della religione. Io credo che se si è stati allevati nella religione, è in quella direzione che le vostre sinapsi si accendono. Per cui sono pienamente d'accordo, non si tratta di prendere o lasciare. Ogni cosa è rigorosamente prescritta: «Quale calzino indossare per primo, quale scarpa calzare per prima, come si deve parlare, come si deve mangiare, come si deve dormire». Se si sceglie qualcosa non vuol dire che questo giustifichi tutto. Invece la religione organizzata giustifica qualsiasi cosa. I più grandi crimini della terra sono stati commessi nel nome della religione.

Auster: Vorrei tornare un momento su una cosa che ha detto Nathan. E su una parola chiave: moralità. È possibile avere un codice morale senza credere in Dio. Mi ricordo il grande interrogativo di Dostoevskij ne *I fratelli Karamazov*: «Se Dio non esiste allora tutto è permesso». Questa è

più importante insegnamento del cristianesimo è: «Fai agli altri ciò che vuoi sia fatto a te», il che è come chiedere agli individui di diventare santi. E pressoché impossibile obbedirvi. Invece nell'ebraismo l'idea è negativa: «Non fare agli altri ciò che non vuoi sia fatto a te», ed è molto, molto più facile da fare. Da una parte, dal lato dei cristiani, ogni cosa è centrata sull'individuo, mentre dal lato degli ebrei ogni cosa è incentrata sulla nostra comunità, sulla società, su come le persone vivono tra di loro e come cercano di lavorare sentendosi un gruppo. Poi, se osserviamo il buddismo, ci accorgiamo che un Dio non c'è, ma il buddismo è sicuramente considerata una religione, quindi più ne parlo, più ci rifletto sopra, più mi sento confuso.

Englander: Mi chiedo sempre se la religione non posseda un modo per auto-correggersi, in modo da cavarsela sempre. Il mio esempio preferito, quello sul quale mi arrovello maggiormente e per il quale litigo con tanta gente, è la storia di

Yigal Amir, l'assassino di Rabin. Hanno detto che ha agito al di fuori della religione. A lui invece un rabbino – so come è stato allevato, e io stesso avrei potuto essere al suo posto – gli ha detto che assassinare Rabin sarebbe stato un atto religioso, che doveva farlo per Dio. Ecco, questo rientrava nella sua educazione, era programmato per farlo.

*Siete d'accordo sul fatto che non possiamo usare soltanto la logica per occuparci di questo mistero?*

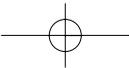
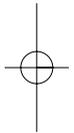
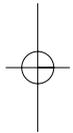
Auster: Be', i teologi di sicuro ci hanno provato per centinaia di anni. Se si leggono i testi dei grandi pensatori della Chiesa Cattolica ci accorgiamo che hanno scritto di scienza, di scienza religiosa. Ma c'è sempre un momento in cui immagino che si arrivi al punto cruciale in cui ci si chiede: mi butto o non mi butto? Per alcune persone è qualcosa di talmente desiderabile, che dà conforto, fornisce loro un terreno sul quale camminare. Altri sono così persi, così confusi, così incapaci di stare al mondo senza una cosa simile. Come ha detto il grande poeta italiano Giuseppe Ungaretti:

vogliamo certezze. E quello che ha scritto in una delle sue grandi poesie. Per molti altri di noi, invece, non so se è proprio necessario. Io cerco la verità e non temo la verità. Non sento di aver bisogno che una dottrina mi dica come pensare, come comportarmi.

*C'è qualcosa che ancora vi piace della religione?*

Englander: Moltissime cose. Quell'idea di tempo sacro, di spazio sacro. Del resto anche lo scrivere funziona così.

Auster: Ho conosciuto molti credenti nella mia vita e fintanto che quella persona si comporta in un certo modo io la rispetto, se non mi condanna per il fatto di non credere in ciò che lui crede, allora io non ho problema alcuno nei suoi confronti. So che la religione può arrecare grande conforto alle persone e può diventare la cosa più importante della propria vita, ma se lo fanno in modo tale da non danneggiare nessun altro, chi sono io per giudicarle? Chi sono io per non rispettare ciò che sentono e ciò in cui credono?



## Giocando a scacchi con l'amico Brecht

Tilla Rudel, *Tuttolibri* – *La Stampa*, 24 novembre 2007

Walter Benjamin. Una biografia illustrata ripercorre pensiero e libri, amicizie e amori del filosofo scrittore, “moderno Socrate”

Chi è, lui, Walter Benjamin, eroe indiscusso del nostro tempo? È stato un'icona per diverse generazioni, è stato celebrato da ricercatori e intellettuali – gli «stakanovisti benjaminiani», come li chiama George Steiner – dopo essere stato ignorato, respinto dall'università, disprezzato o quasi dai suoi contemporanei.

A Francoforte, durante l'occupazione studentesca dell'università nel 1968, l'Istituto di studi germanici viene ribattezzato proprio con il suo nome: Benjamin, uno degli intellettuali europei più importanti del XX secolo, che tuttavia incarna, meglio di chiunque altro – ad eccezione forse di Franz Kafka, suo fratello spirituale e di pensiero – «la purezza e la bellezza dell'insuccesso». Come se avesse scelto apposta di soffrire così tanto.

Sempre al di fuori delle correnti, inclassificabile, sfuggente a qualunque catalogazione. Assolutamente senza confronto, come lo definisce Hugo von Hofmannsthal: *schlechtin unvergleichlich*. Cosa importa, quest'opera è fatta per essere esplorata, nel disordine e nell'amicizia, nell'arbitrarietà stessa del caso, nella golosità dell'estratto. È fatta di citazioni, di frammenti, di tentativi, di scintille, di diamanti come di carbone. Stéphane Hessel – testimone prezioso – riferisce della tradizione che consisteva, a casa di Walter Benjamin come a casa di suo padre Franz Hessel, quando si incontravano, nell'infilare un coltello fra le pagine della Bibbia. Poi leggevano il primo versetto in alto a sinistra: quelle parole erano considerate la spiegazione di qualche cosa del presente, o la risposta a una domanda fatta subito prima. Così è l'opera di Benjamin: incompiuta, anacronistica, inqualifica-

bile, ingiusta, imperfetta, frammentata, composta di tratti folgoranti, di razzi illuminanti.

Benjamin è difficile da seguire, ed è per questo che si cerca la sua compagnia: con lui, il più abbandonato fra i solitari, ci si sente stranamente meno soli. Affascina. Theodor W. Adorno dice semplicemente che «quando si era sensibili al suo pensiero, ci si sentiva come un bambino che intravede l'albero di Natale dalla serratura di una porta chiusa» (*Su Walter Benjamin*). Eppure l'esercizio che consiste nel ripercorrerne la vita e gli itinerari è reso difficile dal suo gusto per l'andare a zozzo, dalla sua percezione del tempo, della lentezza tipica dei malinconici, e dalla sua passione per lo spostamento continuo. Questo Socrate moderno ha avuto mille indirizzi diversi. Contrariamente alla maggior parte dei filosofi della sua epoca o del XIX secolo, Benjamin ha viaggiato moltissimo, all'inizio volontariamente, poi nel periodo dell'esilio costretto a farlo. Possiede un'inclinazione per la fuga, perché l'amore lo porta a seguire le sue passioni ai quattro angoli d'Europa, è un gran camminatore, perché gli piace osservare e descrivere, di passaggio eppure di casa nelle città cui è più legato, Parigi e Berlino, Mosca e Gerusalemme, sognata con meno forza, New York immaginata ma mai raggiunta. Un fuggitivo forse, senza fissa dimora: quando scappa dalla Germania nel 1933, è per andare in Francia...

Non va né a Londra, dove si sono trasferiti la sua ex moglie e suo figlio, Dora e Stefan, né in Palestina dove il suo amico Gershom Scholem lo aspetta per anni. E quando infine, a Parigi nel 1940, di fronte all'evidenza del pericolo, si decide

a emigrare negli Stati Uniti con la complicità di Theodor W. Adorno e di Max Horkheimer, è troppo tardi... L'esiliato, il proscritto, l'apolido è condannato all'anonimato della morte e alla mancanza di una vera sepoltura. Gettato nella fossa comune dell'indifferenza. In assenza di una spoglia sotto una pietra tombale, Benjamin resterà un filosofo in movimento, un filosofo di passaggio. Le uniche tracce certe di lui sono i suoi testi.

L'uomo è un giocatore, anche nella vita. Benjamin gioca a poker, il re dei giochi, con Gershom Scholem e Bertolt Brecht, e con quest'ultimo fa lunghe partite a scacchi. «Stancare l'avversario era la sua tattica preferita / Durante le partite di scacchi all'ombra del pero / il nemico che ti ha fatto abbandonare tutte le tue carte / da persone come noi non si lascia stancare » dice una poesia di Brecht.

Gioca anche a Parigi, in rue Dombasle, con Arthur Koestler. Con degli sconosciuti su un treno. Gioca a carte, gioca al «go», gioca a soldi. È bravissimo nel perdere tutto, tanto più che non possiede nulla. Frequenta i casinò, mette tutto sul banco, ne esce principe o mendicante. Benjamin ama l'immagine di coloro che sono stati rovinati al gioco: la sua malinconia rivoluzionaria lo porta a dare la parola ai vinti, agli umiliati, ai dimenticati. Ha presagito con largo anticipo il disastro che la società europea stava per partorire: un immenso declino, come il passaggio dall'infanzia all'età adulta. La sua acutezza nel prevedere la rovina è impressionante.

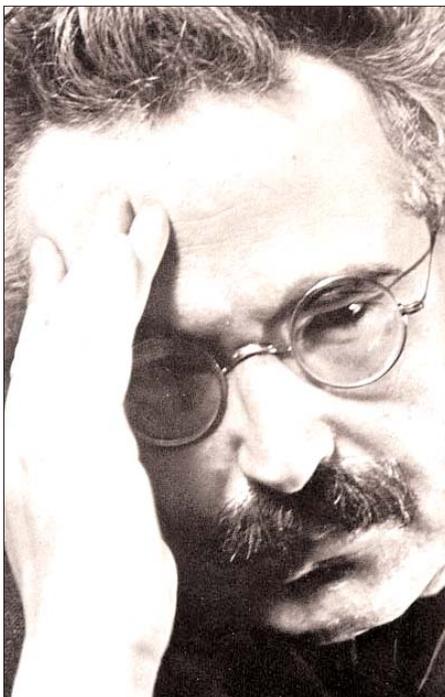
Benjamin senza dubbio è inclassificabile. L'uomo dei passaggi di frontiera e delle trasgressioni. Lui che scrive dei passages parigini, che attraversa l'Europa come apoteosi del labirinto della vita, morirà vicino a una frontiera. Non si passa! È la frontiera della sua opera: al crocevia fra

critica, arte, filosofia, letteratura, cultura, teologia, storia, politica, combattuto fra marxismo e giudaismo, fra materialismo storico e mistica ebraica. La sua modernità, l'eco straordinaria che incontra oggi si deve al fatto che è uno dei primi pensatori a incarnare quella multidisciplinarietà che caratterizza la nostra epoca. È uno scrittore, un traduttore, un giornalista, un filosofo, un poeta, un collezionista? Tutte queste cose o nessuna? È certamente molto dotato. Tanto che Hannah Arendt scrive che «quello che era davvero difficile da capire in Benjamin era che, pur senza essere un

poeta, pensava poeticamente», mentre Gershom Scholem afferma: «Benjamin era un filosofo. Lo era in tutte le fasi della sua attività, e in tutte le forme che questa assumeva. Visto dall'esterno, scriveva per lo più su temi rilevanti della letteratura e dell'arte, spesso anche su fenomeni al limite fra letteratura e politica, raramente sulle cose che per convenzione passano per temi di filosofia pura e sono riconosciute come tali. Ma ad animarlo in tutto ciò sono le esperienze proprie del filosofo» (*Walter Benjamin e il suo angelo*). Per Adorno, questa filosofia «è fonte di terrore tanto quanto promessa di felicità». [...]

Muore a quarantotto anni,

nel 1940, quando si sta preparando l'Apocalisse. Muore senza aver mai saputo chi erano i suoi predecessori, né chi saranno i suoi discepoli. La memoria di lui è assassinata selvaggiamente nel 1940, ma gli uomini, che pure non amano ricordare, lo scopriranno e ne faranno un loro contemporaneo. La sua vita non è conclusa, non meno della sua opera. Susan Sontag dice che in lui «ogni frase è scritta come se fosse la prima o l'ultima». L'opera è straordinariamente anacronistica, unica. Postuma. Ogni giorno, dopo la sua morte, Benjamin vive un po' di più.



# La freccia immobile della letteratura italiana

Marco Belpoliti, *Alias – il manifesto*, 24 novembre 2007

Perenne intruso, inguaribile sentimentale, cinico scontento, gran lettore di testi poetici: un libro-bilancio per Alfonso Berardinelli, intellettuale a sviluppo bloccato

Venezia, inizio anni ottanta. In un'aula di Ca' Foscari il professore di Letteratura italiana contemporanea, Alfonso Berardinelli, legge ai suoi studenti un passo di Kierkegaard. Il filosofo danese vi si scaglia con veemenza contro i docenti, li tratta come degli infami destinati a un inferno tutto loro. Gli studenti appaiono sconcertati. Berardinelli li osserva perplesso. Poi rincarare la dose: «Perché? Credete che io sia un docente? No, non lo sono». Tre anni dopo si dimette dall'insegnamento. L'episodio è raccontato a pagina 79 dell'ultimo libro di Berardinelli, *Casi critici Dal postmoderno alla mutazione* (Quodlibet, pp. 418, € 28,00), una raccolta di scritti sulla letteratura italiana e più in generale sulla cultura del nostro paese. Ma chi è Alfonso Berardinelli? O meglio: cosa è Alfonso Berardinelli? La domanda non è peregrina, visto che come un rovello attraversa tutto il libro. Testo di critica letteraria e insieme biografia intellettuale dell'autore, *Casi critici* è un'inesausta risposta alla doppia domanda: chi sono? cosa faccio?

Il primo «caso critico» del volume è Berardinelli stesso. Senza dubbio egli è uno dei più valenti critici italiani attualmente in circolazione, come è stato detto. Uno che possiede una straordinaria capacità di leggere i testi – più la poesia che la narrativa – e di dare nel breve giro di una frase una definizione icastica e perfetta dell'autore che sta commentando. Scrive bene, anzi benissimo. Si fa leggere con piacere ed è anche in grado di rendere nell'arco di un breve saggio un intero panorama letterario – italiano, naturalmente. D'altro lato, egli stesso fa parte del panorama che descrive, almeno

quello che si estende dal 1968 al 1980, ovvero il 'decennio lungo' degli anni settanta, in cui Berardinelli è stato un protagonista, non principale – essendo nato nel 1943, appartiene alla generazione successiva ai maestri, già adulti e ben formati all'epoca, come Calvino, Fortini, ma anche Sanguineti, Eco, Arbasino –, eppure certamente significativo. Diciamo: ha bordeggiato la costa frastagliata del decennio in questione, da «Quaderni piacentini» sino all'approdo, dopo alcune esperienze intermedie, tra cui «Diario», la piccola rivista autoprodotta con Piergiorgio Bellocchio, alle sponde di «Panorama», e poi de «Il Foglio» su cui scrive attualmente. Insomma, dalla sinistra alla destra.

In questo lasso di tempo Berardinelli ha coltivato di sé un'immagine privilegiata che campeggia anche nel sottotitolo del libro che Emanuele Zinato, suo allievo, e a sua volta appassionato critico letterario, gli ha dedicato (una antologia di scritti, con una lunga prefazione di Zinato e un'intervista): *Alfonso Berardinelli. Il critico come intruso* (Le Lettere, pp. 248, € 19,50). L'intruso. Così si è visto, e così ha voluto farsi vedere dagli altri. L'intruso e l'estraneo, ma anche colui che viene respinto. Meglio: che si fa respingere. Questa l'immagine che campeggia anche al centro di *Casi critici*, un libro d'occasione, come dice l'autore nella prefazione, ma anche un libro rivelatore. Nel volume ci sono almeno tre casi critici altrui su cui Berardinelli si accanisce.

Uno è il suo maestro, Franco Fortini, cui dedica pagine durissime, al limite dell'uccisione rituale: un Edipo in ritardo. Il padre amato diventa

un'icona su cui accanirsi con asprezza e persino livore, probabilmente un modo per espellere da sé ciò che Berardinelli è stato nel passato, e che ora detesta visibilmente. La virulenza è il sintomo di un disagio: Non sono più questo!, sembra dire a noi lettori che, come i suoi allievi veneziani, non possiamo che guardarlo perplessi. Ma perché lo fai? La risposta viene pian piano, in mezzo a pagine di grande sottigliezza critica. Là dove legge i testi, Berardinelli spicca per acume e bravura, mentre dove cerca la propria immagine negli altri – e sono le pagine critiche contro i suoi totem tribali: Eco, Citati, Calasso, ecc. – pur dicendo cose vere e giuste, appare sempre sopra le righe: eccessivo, ridondante, ripetitivo. Senza dubbio c'è del risentimento – ecco una delle chiavi del libro: sentire due volte –, una forma di transfert negativo su scala collettiva. Alfonso Berardinelli è senza dubbio un inguaribile sentimentale. Nel saggio d'apertura «La fine del postmoderno», il più esplicito dell'intero libro, comunica un'ingenuità disarmante. Attribuisce a sé l'inizio del postmoderno in letteratura con *Il pubblico della poesia*, l'antologia poetica apprestata con Franco Cordelli nel 1975, non accorgendosi che in realtà tutto era cominciato molto prima, e che esiste un postmoderno all'italiana, fatto originale, precedente a quella data, il quale s'intreccia con il destino della neoavanguardia, Sanguineti, Manganelli, e poi i più giovani, Celati, Vassalli, Tabucchi. La stessa nozione di postmoderno che usa è un po' grezza, manca di finezza, non solo perché non è aggiornata, ma perché sociologica. Mentre ci si sarebbe aspettati da lui, oltre a un viaggio a Lugano (e più in là: a New York e Los Angeles) per i necessari aggiornamenti, anche una lettura tesa tra due poli, gli stessi della sua formazione intellettuale e umana: letteratura e politica. Tutto questo nel libro manca, e in modo deliberato, mentre, al contrario, è carico d'ideologismo.

Oltre che un inguaribile sentimentale, Berardinelli è infatti un cinico. A lui si adatta perfetta-

mente quella definizione di «ragion cinica» che Peter Sloterdijk ha coniato nel 1983, alla fine degli anni settanta: la falsa coscienza illuminata. Il cinico sa che il proprio credo è falso e ideologico, ma vi si attiene per proteggersi, come modo per negoziare le richieste contraddittorie che riceve. Proprio come nel corso della lezione veneziana, Berardinelli (ex comunista, ex professore, ex poeta, ex critico) fa lezione contro se stesso. Si trova in una situazione ambivalente, che non può né riesce a sciogliere. La sua è una soluzione di compromesso che è poi una forma di autoprotezione: le contraddizioni lo cozzano, lui si protegge. Cosa ne esce dalle pagine contro Eco, Citati, Calasso, Severino e altri? Nulla o quasi. Addirittura si è portati a pensare che, sulla base delle sue stesse definizioni, il vero postmoderno (di destra, perché c'è anche un postmoderno di destra) sia proprio lui. Al contrario, quando scrive di Zanzotto o di Giudici – il saggio più bello del libro è «La poesia italiana alla fine del Novecento» –, Berardinelli brilla di intelligenza e di fascino. Lì non è né cinico né sentimentale, non si preoccupa dell'ideologia, alieno persino alla sua stessa ambivalenza.

Flirtando invece con essa, l'ambivalenza – giochino feticista, per dirla ancora con Sloterdijk – Alfonso Berardinelli finisce purtroppo per tradire se stesso, quel sé che potrebbe essere: un maestro, finalmente, e non più solo un intruso. E nel medesimo tempo tradisce, per mancanza di coraggio nello sciogliere il proprio nodo, anche gli altri di cui si occupa sia in modo benevolo sia in modo malevolo. La sua figura intellettuale di scontento, eterno intruso, è solo la copertura di quel dissenso che cova dentro di lui, ne blocca, come in questo libro, lo sviluppo, e forse la giusta maturità, consegnandolo alla coazione a ripetere. Sono finiti gli anni settanta, passati gli ottanta, tramontati i novanta, e siamo quasi alla fine del primo decennio del nuovo millennio: Alfonso Berardinelli, maestro ideale, è una freccia ferma, immobile nell'aria della nostra letteratura.

## Zivago, un figlio della storia e un fratello della vita

Valentina Parisi, *il manifesto*, 25 novembre 2007

Da domani, alla Fondazione Feltrinelli di Milano, un convegno su uno dei più celebri romanzi del secolo, pubblicato in Italia cinquant'anni fa, dopo che la rivista «Novyi Mir» lo aveva respinto. «Non mi propongo affatto di scrivere un'opera d'arte... Però ci sono persone (assai poche) che mi amano molto e il mio cuore è in debito nei loro confronti. È per loro che scrivo questo romanzo, come una lunga lettera in due volumi...»

Stupita dalla assoluta originalità della voce di Pasternak, Marina Cvetaeva ne parlava come di uno «stilista immobile nel cerchio magico della lirica», e dal suo soggiorno a Parigi scrisse sull'amico definendolo un «dormiente fedele ai propri sogni», del tutto insensibile a «qualsiasi bastione la Storia erigesse o distruggesse intorno a lui». Ma la formula al tempo stesso più stringata e più eloquente la poetessa russa la trovò nel suo saggio del 1933 *Poeti con storia e poeti senza storia*: «Boris Pasternak è un poeta senza evoluzione. Ha cominciato immediatamente da Boris Pasternak, e non lo ha mai tradito».

Marina Cvetaeva non poteva immaginarlo, ma di lì a poco, sull'onda di una profonda crisi spirituale, lo stesso Pasternak avrebbe smentito il suo giudizio critico, tentando disperatamente di strapparsi dalla propria ieraticità per unirsi a quelli che lei chiamava «poeti camminatori», spinti dall'inesausta volontà di sorpassare se stessi.

*Il Dottor Zivago* è la testimonianza più evidente della volontaristica metamorfosi che Pasternak intraprese a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, nel tentativo di liberarsi da quella fama di poeta oscuro, geniale ed elitario che lo perseguitava fin dalle prime raccolte di versi. La complessa genesi del romanzo – di solito eclissata dalle vicende ormai ampiamente mitizzate che ne portarono alla pubblicazione in Italia – può essere letta dunque come lo stenogramma di una evoluzione che, se non impossibile, fu di sicuro travagliata e che in più di una occasione si intrecciò al dibattito sulle finalità dell'arte in Unione Sovietica.

### *Verso l'isolamento*

Ma perché Pasternak, geniale innovatore poetico vicino a Majakovskij e ai futuristi, decise improvvisamente di volgersi a una forma così tradizionale come quella del romanzo storico?

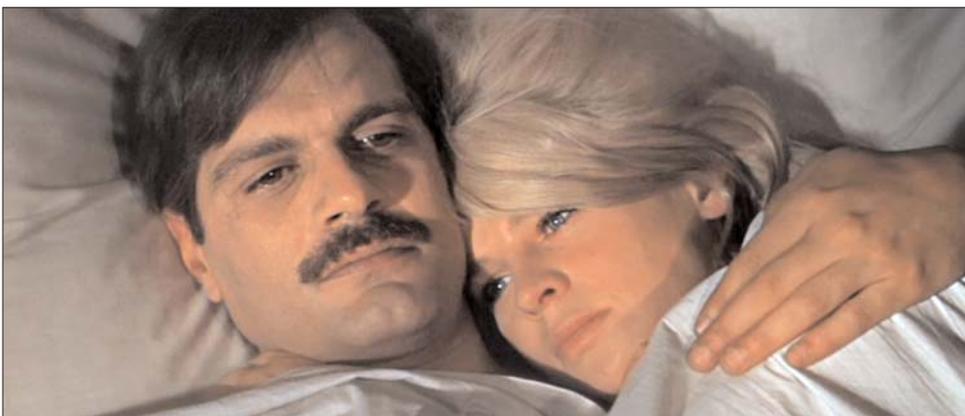
Il clima rovente degli anni Trenta contribuì senz'altro a dettargli l'esigenza di un superamento radicale della sua scrittura. Lo «stilista» era infatti già sceso dalla sua colonna nell'agosto del '34, per il Primo Congresso degli Scrittori. Inebriato dal successo che gli aveva tributato la corrente liberale di Gor'kij e Bucharin, in dicembre aveva scritto al padre Leonid, emigrato a Londra: «Sono diventato parte dei miei tempi e dello Stato e i suoi interessi ora sono i miei». Tuttavia l'illusione si infranse già l'anno successivo, quando Stalin lo spedì a Parigi per il Congresso Internazionale degli Intellettuali per la difesa delle libertà, a parziale compenso di una delegazione composta da letterati mediocri, che non rispondevano certo alle aspettative di organizzatori come Gide, Malraux ed Erenburg. L'ottuso servilismo dei colleghi suoi compatrioti portò Pasternak a pronunciare un unico intervento per criticare l'idea stessa del convegno, sostenendo l'inutilità delle unioni tra scrittori.

Da lì a poco, l'infuriare delle polemiche sul cosiddetto «formalismo», la disfatta politica di Bucharin, gli arresti di Tician Tabidze, Boris Pil'njak e Vsevolod Mejerchol'd resero sempre più isolata la posizione del poeta. Nel maggio 1937 un critico di second'ordine decretò sulla rivista «Ottobre» il definitivo inaridimento della sua vena lirica, riconoscendogli un certo talento solo come traduttore. Fu in questa atmosfera sempre più

cupa che Pasternak cominciò a concepire l'idea di un ampio romanzo dall'afflato epico, che abbracciasse il periodo tra le rivoluzioni del 1905 e del 1917, distaccandosi da tutto quanto aveva scritto fino ad allora. Confrontarsi col proprio tempo in una forma radicalmente nuova era diventato, ormai, un imperativo morale ineludibile. E dunque non a caso, in una lettera del 30 ottobre 1934 indirizzata alla cugina Ol'ga Frejdenberg, Pasternak scriveva: «desidererei sempre di più fuggire da qualche parte per un anno o due. Ho un tremendo desiderio di lavorare. Vorrei finalmente scrivere qualcosa di autentico, di umano, in prosa, grigiamente, noiosamente e modestamente, qualche cosa di grande e che dia nutrimento».

La bizzarra coincidenza instaurata da Pasternak tra grigiore e autenticità, umanità e noia, non mancò di suscitare reazioni stupite tra gli amici a cui l'autore lesse brani dell'opera durante la sua decennale stesura: alcuni, tra cui anche lo scrittore Vsevolod Ivanov, arrivarono a rimproverargli di «essersi incapricciato di una banalità». D'altra parte, Pasternak sperimentava allora l'impellente bisogno di non perdere – nell'esilio interno della dacia di Peredel'kino – quel contatto vitale col popolo che la «Grande Guerra Patriottica», con l'evacuazione a Cistopol' e le letture poetiche al fronte nel '43, gli aveva inaspettatamente restituito.

La volontà quasi evangelica di rendere comprensibili a chiunque i temi essenziali della propria opera



Motivato da una intima esigenza di rinnovamento, Pasternak cominciò dunque a prendere le distanze dal proprio passato e innanzitutto dalle elitiche improvvisazioni liriche raccolte nell'opera che, nel 1917, uscì con il titolo *Mia sorella la vita*. Alla densità dei suoi primi versi l'autore contrapponeva ora la ricerca di uno stile semplice e disadorno; e alla prosa ricercata del saggio autobiografico *Il sabacondotto* (del 1926) ora preferiva il linguaggio diretto di un romanzo «onesto», che portasse tra le sue pagine «una grande quantità di fatti». Così, nel *Dottor Zivago*, Pasternak affidò al proprio eteronimo Jurij (anch'egli poeta, oltre che medico) il compito di narrare le sue ricerche stilistiche, ponendo la propria biografia letteraria sotto il segno di un inesausto desiderio di chiarezza: «Aveva sognato per tutta la vita una originalità sobria, smussata, irricognoscibile dall'esterno; una originalità celata dal velo di una forma ovvia e consueta... Aveva inseguito per tutta la vita uno stile che passasse inosservato e ora si spaventò nel constatare quanto fosse ancora lontano da quell'ideale».

può essere infatti letta come la logica conseguenza di quel desiderio panico di auto-annullamento nel prossimo che ispira le liriche di Jurij accluse al romanzo: «Mi sento come se fossi stato / nella loro pelle di tutti, / mi sciolgo, come si scioglie la neve, / e, come il mattino, aggroto le ciglia. / Insieme a me gente senza nome, / alberi, bambini, massaie. / Mi sento vinto da tutti loro: / solo questa è la mia vittoria».

Dunque, nonostante il giudizio apodittico espresso dalla Cvetaeva nel 1933, Pasternak era riuscito, grazie al faticoso lavoro sul *Dottor Zivago*, a trasformarsi in un «poeta camminatore», diretto verso la meta che si era prefissato? Niente affatto, dal momento che i passi più significativi del suo romanzo anomalo e «genialmente mal fatto» (secondo il giudizio di Vittorio Strada) erano ancora del tutto radicati nella lirica degli anni Dieci: vi si legge l'onnipresenza della forma come presupposto organico della vita e la volontà di fare dell'arte non un messaggio indirizzato alle masse,

bensi il «racconto della felicità di esistere». Anche là dove Pasternak radicalizza le idee di Tolstoj sul principio impersonale che anima la storia – «Nessuno fa la storia, la storia non si vede, come non si vede crescere l'erba» – le sue riflessioni richiamano subito alla mente la dissoluzione dell'Io lirico nel paesaggio, già sperimentate in *Mia sorella la vita*.

Malgrado l'impegno con cui Pasternak delineò le precise fisionomie dei protagonisti del romanzo, Lara e Jurij, al lettore resta la sensazione che talvolta l'unicità dei personaggi sfumi in una soggettività generalizzata e che anche qui, esattamente come nei versi giovanili, l'occhio che osserva il mondo venga assorbito all'interno dei fenomeni naturali. Un filo sottile congiunge il «pioppo stupito» della splendida lirica «Primavera, io vengo dalla strada» e la tormenta di neve che risveglia Jurij bambino dopo il funerale della madre, o l'erba che cresce invisibile e indifferente ai destini dei due eroi.

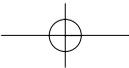
#### *Nella qualità dell'istante*

La forma classica del «romanzo-epopea», che Pasternak scelse per la sua ultima opera, non tacitò dunque la sua predisposizione poetica a restituire la qualità unica di un istante. L'impersonalità cieca della storia si abbatte sulle vite degli individui, ma non influisce sulla loro disponibilità ad accogliere frammenti singoli dell'esistenza, come l'«obliqua striscia di zafferano /dalla tendina fino al sofà», che annuncia a Jurij il ritorno dell'agosto. Questa stessa ricettività intrinsecamente lirica è negata, non a caso, ai rivoluzionari di professione, come il marito di Lara: «geni dell'auto-limitazione», li definisce Pasternak, «cui manca il dono di inebriarsi della casualità». L'antitesi al centro del romanzo è infatti quella tra il commissario del

popolo Antipov, onesto e animato da nobili ideali ma incapace di andare al di là della «sterile armonia del prevedibile», e la tensione metafisica, lo Streben potenzialmente amorale di Jurij, al quale Pasternak, traduttore in quegli anni del Faust di Goethe, fa dire: «Ogni uomo nasce Faust per comprendere tutto, tutto provare, tutto esprimere». Nel *Dottor Zivago* (inizialmente titolato *L'esperienza di un Faust russo*), la contraddizione relativa a «quella forza che vuole sempre il Male ed opera sempre il Bene» si trasforma nel paradosso produttivo dell'arte che – sono ancora parole di Jurij – «riflette instancabilmente sulla morte e crea da essa instancabilmente la vita».

#### *La morte non fa parte di noi*

E proprio il tema della vita, onnipresente nell'opera di Pasternak, proietta una luce nuova su un testo che l'autore definì più volte nel suo epistolario come un debito di riconoscenza nei confronti delle persone care scomparse negli anni Trenta e durante la guerra. Jurij Zivago è «colui che è in vita» (il suo cognome è il genitivo slavo-ecclesiastico dell'aggettivo «zhivoj», «vivo»), ossia uno tra i pochi sopravvissuti di quella generazione che fu giovane all'inizio del secolo e che è stata quasi completamente cancellata dalla Storia. A Zivago Pasternak affida il compito di resuscitare attraverso la parola poetica i tratti di quei «ragazzi e ragazze» (altro titolo provvisorio), respingendo la morte come qualcosa «che non è in noi». Una conclusione presa evidentemente dal passo dall'Apocalisse di Giovanni (21, 4), che l'autore aveva posto di suo pugno come epigrafe al manoscritto dell'opera: «Egli asciugherà ogni lacrima dai loro occhi, e non ci sarà più la morte, né cordoglio, né grido, né dolore, perché le cose di prima sono passate».



## Romanzi d'eccellenza

Tizano Scarpa, [www.ilprimoamore.com](http://www.ilprimoamore.com), 28 novembre 2007

Siamo sempre di più. Scriviamo romanzi, oppure romanzi o, qualche volta, romanzi. Parecchi di noi riescono a pubblicare. Che cosa è successo? Ci sono più scrittori rispetto a una volta? Sono aumentate le case editrici disposte a pubblicarli? La selezione è meno severa di mezzo secolo fa? Sia quel che sia, il risultato non cambia: c'è stato un forte aumento di autori di narrativa negli ultimi vent'anni, e una proliferazione di titoli sul mercato. È un segno di vitalità culturale e allargamento dell'accesso alla parola pubblica. Molte più persone rispetto a un tempo possono proporre i loro scritti alla comunità. Ma qui non mi interessa ricavarne un giudizio etico o sociale. Vorrei cercare di esaminarne le conseguenze.

### *L'eccellenza*

C'è una parola che ha molto successo negli ultimi tempi: *eccellenza*. È la vera parola-feticcio di questi anni. Si parla di livelli di *eccellenza* nelle aziende, nella sanità, a scuola, nel pubblico servizio, nei prodotti. Come mai? Forse per contrastare un abbassamento della qualità delle prestazioni, o per agevolare la scelta del consumatore e dell'utente, in un caos di proposte commerciali in cui è difficile orientarsi: in questo mare di ciofeche, noi ti offriamo l'*eccellenza*. La mia impressione è che questo stia accadendo anche nella narrativa.

La sovrapproduzione di romanzi rischia di portare la narrativa a una situazione simile a quella, ormai collassata, della poesia: moltissimi scrivono, tanti pubblicano, pochi leggono. Anche i romanzi perciò cercano di dotarsi di un marchio di eccellenza. Mi si potrebbe obiettare che non è una

novità. Sono d'accordo con l'obiezione. Ma il marchio d'eccellenza, finora, era (e continua a essere) conferito dall'*esterno*. Come?

### *Il turbomarketing*

Un tempo era la critica letteraria a mettere un ideale bollino di qualità su un libro. Da qualche anno, ciò che decide il successo di un romanzo è sempre più spesso la strategia pubblicitaria, attuata nei modi che abbiamo imparato a conoscere. Li riempio in ordine sparso:

- apparizioni in televisione;
- anticipazioni di capitoli su riviste ad ampia diffusione;
- supporto di giornalisti e *book-jockey* vari che lanciano il romanzo il giorno stesso in cui esce in libreria, con tempismo sensazionalistico, prendendo in contropiede la critica letteraria, bruciando sul tempo la ricezione meditata, che richiederebbe almeno qualche giorno, se non settimane di tempo;
- premi letterari un tempo considerati autorevoli, oggi puramente promozionali, ottenuti con dubbi maneggi e negoziazioni dietro le quinte;
- citazioni, sulla copertina del libro e nelle pubblicità sui giornali, di frasi elogiative di critici, di colleghi scrittori, di persone celebri (“Il romanzo più bello che ho letto negli ultimi dieci anni”; “Il romanzo più bello che ho letto negli ultimi dieci mesi”; “Il romanzo più bello che ho letto nella notte fra il 15 e 16 marzo 2005”);
- fascette stampate dall'editore;
- interviste a periodici glamour;
- pile di volumi all'ingresso delle librerie, vetrine monolibro, sagome di cartone;

– cura capillare del rapporto con i lettori, newsletter, booktrailer, siti dedicati, ecc.

È un turbomarketing sempre più potente a lanciare i romanzi nuovi: un'onda d'urto aggressiva, ma anche uno stillicidio fidelizzante, che a volte viene giustificato come espansione dell'invenzione letteraria e sua prosecuzione con altri mezzi (o altri *media*). Chi desidera rintracciarne un'albeggiante premonizione italiana (un secolo fa!), legga *Suo marito* di Luigi Pirandello. La scrittrice protagonista sposa il suo agente letterario-teatrale e addetto stampa: nel momento di massimo successo della moglie, lui si inebria convincendosi di essere l'artefice vero dell'opera, perché è riuscito a promuoverla alla perfezione. Ciò che ha previsto intelligentemente Pirandello con la metafora del matrimonio fra scrittrice e agente, è che letteratura e pubblicità da allora in poi avrebbero formato una *coppia*, in un legame indissolubile, un duo equigeniale che si spartisce i compiti creativi formando un tutt'uno, un *surromanzo* fatto di opera artistica e promozione sul mercato.

Ma oggi nemmeno il turbomarketing basta più. La pubblicità è satura, sta soffocando per sovrappollamento di scrittori: autori esordienti, autori al secondo libro dopo un esordio di successo, autori consolidati, autori considerati quasi classici: tutti vivi e attivi, tutti con il loro romanzo nuovo nelle librerie che necessita di turbomarketing per farsi notare.

#### *Perché tu sì e io no?*

Mi ricordo di aver sentito a una conferenza Andrea Zanzotto che sintetizzava l'impasse del conferimento di valore alla poesia dicendo più o meno così: "Io parlo, tu parli; io scrivo, tu scrivi. Ma allora perché tu sei considerato poeta e io no?".

Proviamo a dare un'occhiata a quel che sta succedendo in alcune arti figurative come la pittura, la fotografia e il video. Fino ad alcuni decenni fa ci voleva un lungo apprendistato per imparare a dipingere. Nella nostra epoca, anche chi non sa come si tiene in mano una matita può girare un video e intraprendere la carriera artistica (mi astengo qui da valutazioni estetiche: sono un grande estimatore di molti artisti della fotografia e del video).

In un'epoca in cui fotografia e video hanno conquistato dignità pari ai dipinti e sono esposti nei musei di arte contemporanea, stiamo assisten-

do a un ritorno in forze, quantitativamente impressionante, della pittura: e non più o non soltanto una pittura che si esprime con tecniche approssimative, o volutamente spontaneistiche (come la *bad painting* degli anni Novanta), ma anche, sorprendentemente, una pittura calligrafica, caramellata da virtuosissimi tecnici piuttosto conformisti, che anche solo cinque anni fa sarebbero stati considerati impresentabili.

A che cosa serve tutta questa accademia della neo-setola? A segnare un confine fra chi ci è e chi ci fa, fra l'artista e l'improvvisatore, l'impostore, il furbo. L'eccellenza tecnico-artigianale viene ostentata per chiamarsi fuori dalla *qualunqueria mediale*. Il ritorno dell'accademismo pittorico funge da autoconferimento di valore, è un *certificato di eccellenza interno all'opera stessa*.

#### *Tre ingredienti*

A me pare che a molti romanzi stia succedendo qualcosa di simile: certificare la propria eccellenza da sé, renderla riconoscibile a colpo d'occhio dal lettore, dall'acquirente che gironzola nelle librerie. Ciò che mi pare particolarmente interessante, è che si tratta di un'evoluzione *interna* all'opera stessa (ed è un'evoluzione che, come abbiamo visto per la pittura, è anche un *ritorno*): mette *dentro* l'ideazione ed esecuzione del romanzo gli scopi che si prefiggeva il turbomarketing, ed è quindi in grado di potenziarlo, di agire in aggiunta a esso o, al limite, di cavarsela indipendentemente dalla sua efficacia che, come abbiamo visto, non è più garantita a causa della saturazione pubblicitaria. Consapevolmente o no, non sono pochi gli scrittori di tutto il mondo che hanno scelto questa via per dotare i loro libri di un'*evidenza differenziale* rispetto alla marea di narrativa che si pubblica oggi.

Quali sono gli ingredienti del *romanzo d'eccellenza*?

1) Dev'essere di grande mole, meglio se supera le 500 pagine, in modo da mostrare a colpo d'occhio, persino senza bisogno di leggere il titolo e l'autore, che lo scrittore è un professionista del romanzo, non uno scribacchino della domenica né una rockstar incontenente né un politico vanesio né una casalinga con tanto tempo libero né un professore di liceo che ha messo insieme un centinaio di paginette nelle ferie estive e ha avuto la fortuna di trovare un editore ecc.;

2) Dev'essere un romanzo storico che abbia richiesto lunghe ricerche, o un noir molto accurato nella rappresentazione documentaria; qualcosa

che sia fondato su un valore culturale condiviso, o comunque sancito da storia, mitologia o cronaca: magari per proporre storie e mitologie e cronache alternative o poco note;

3) Pur presentandosi come opera letterariamente ambiziosa, non deve allontanarsi *troppo* dagli standard dei formati di genere, privilegiando la narrazione distesa, la scorpiata di trama, rendendosi riconoscibile come romanzo-romanzo più che come “libro di narrativa” difficoltosamente incasellabile in qualche categoria.

Il punto 2 è più soggetto alle mode: dalla voga del noir pare che stiamo tornando a quella del romanzone storico (dico *tornando*, perché sarà ormai chiaro a chi legge queste mie note che il capostipite anticipatore degli attuali *romanzi d'eccellenza* è Umberto Eco). Vale la pena di notare che sia il romanzo storico sia il noir *d'eccellenza* condividono una caratteristica: la fondatezza referenziale. Si riferiscono a fatti accaduti, nel passato o nella cronaca recente. Il *romanzo d'eccellenza* affianca alla verosimiglianza una quota di *verificabilità* (orribile neologismo: l'ho fatto apposta, non ho saputo trattenermi dall'irriverenza; se non si è ancora capito, non sono esattamente il più entusiasta lettore di *romanzi d'eccellenza*).

#### *Scrittori sgobboni*

Ne deriva una figura di scrittore un po' sgobbone, metà stakanovista e metà primo della classe. Ha lavorato sodo, sa di cosa parla, conosce la materia di cui si occupa: non è semplicemente un visionario, l'ha *studiata*. Lo scrittore sedicente “ispirato” o “artista”, dando forma a un *libro di narrativa* che non si sa bene che cosa sia (“è un romanzo?” “più o meno”), rischia di essere confuso con uno dei tanti improvvisatori che mettono in piedi romanzi così così, chiaramente non riusciti, anche se ormai puntualmente pubblicati. L'inquietudine della forma può essere scambiata per insipienza.

La forma-romanzo finisce per fare da pietra di paragone per qualsiasi narrativa si pubblichi. Così si condanna un libro semplicemente perché *non è un romanzo*: non si sospetta nemmeno che l'autore abbia voluto che il suo libro fosse diverso dal solito. Si dà per scontato che non sa scrivere un romanzo come si deve, punto e basta. È uno dei tanti che pubblicano narrativa oggi, epoca di grafomania e vanità letteraria e larghe maniche editoriali ecc. Lo

scrittore di *romanzi d'eccellenza* se ne sta alla larga da questi pericoli: ha dato forma a una narrazione *come il faut*, può dimostrare, con la mole e il contenuto stesso della sua opera, di avere sudato artigianalmente, di avere fatto ricerche sul campo e in biblioteca, lavorando duro per mesi, per anni. Chi legge un *romanzo d'eccellenza* non viene in contatto con fantasticherie infondate e sghiribizzi d'artista, ma ricava un insegnamento concreto, sodo, spendibile, un'acquisizione conoscitiva, sociale o storica che sia, eventualmente con risonanze allegoriche e allusioni al nostro tempo e al nostro modo di vivere. E se nei suoi grandi affreschi lo scrittore di *romanzi d'eccellenza* ha messo personaggi mai esistiti? Se ha distorto vicende e ambientazione? Peccati veniali: anzi, capitali virtù. È pur sempre uno scrittore, non è uno storico né un sociologo, se vuole è capace di fantasticare anche lui, sa dare forma a kolossali *trompe l'oeil* storici e sociali, purché siano tendenzialmente basati su fatti e riscontri. Si pregia di avere rinunciato a idiosincrasie, individualismi e fantasmi personali per occuparsi dei grandi miti dell'umanità, della grande storia, di idoli condivisi, dell'urgenza sociale conclamata, ma se solo volesse potrebbe cavalcare le nuvole fra grovigli di rondini inghiottite dalle voragini del tramonto, lo sa fare, vedete, ne è capace. Il fatto è che non vuole, perché ha deciso civilmente di contenersi. Coerentemente con queste scelte, è uno scrittore che tende a sventolare i risultati di vendita del suo romanzo rivendicandoli *come parte stessa dell'opera*, come dimostrazione del suo democraticismo, antielitarismo, rispetto affettuoso dei limiti culturali dei lettori e dei loro gusti, ascolto ed elaborazione dell'intelligenza collettiva, talvolta anche con un'apertura alla collaborazione creativa della sua rete di ammiratori. Non sarebbe la prima volta, come mi ha fatto notare Carla Benedetti discutendo a voce alcune delle idee che poi ho sviluppato in queste note, che gli scrittori fanno di una situazione editoriale e socioculturale una poetica (il che mi suona come un'ottima perifrasi di “fare di necessità virtù”). In un certo senso, aggiungo io, si può dire che il romanzo moderno sia nato proprio trasformando in *poetica* (in teoria operativa, in algoritmo letterario) una situazione socioculturale.

“È dunque, caro Scarpa? Lei che ne pensa? Il *romanzo d'eccellenza*, come lo chiama lei, ci salverà o è semplicemente l'ennesima paraculata? È arte o conformismo?”

Ma... veramente, io... Quel che volevo dire l'ho detto...

“Non cincischi! Scopra le sue carte! Vada fino in fondo!”.

Non posso escludere, in assoluto, che anche da questo tipo di cose possa venir fuori qualcosa di interessante...

“Quant’è cauto! Lei tira il sasso e nasconde la mano”.

Eh, ma si tratta anche di rispetto per il lavoro dei colleghi...

“Lo chiami rispetto per il *suo* quieto vivere! E poi, quanto ai colleghi, non ha ancora fatto un nome che sia uno! Dove sarebbero tutti questi romanzi d’eccellenza?”.

Littell, De Cataldo... l’ultimo Scurati, il prossimo Lucarelli. Valerio Massimo Manfredi...

“Tutto qui?”.

Ce n’è una marea, soprattutto in lingua inglese... La tipa che ha appena pubblicato una roba dove c’è Swift fra i personaggi... E poi quello del petalo cremisi, come si chiamava...

“Lei dà l’impressione di essere alquanto approssimativo”.

Li dico così come mi vengono in mente. Neal Stephenson, James Ellroy, Antonia Byatt...

“Li ha letti?”

N-no.

“Nessuno di quelli che ha nominato?!?”

Nessuno.

“E allora!”

Lo ripeto: non sono libri che mi interessano. Li evito al primo sguardo. La loro riconoscibilità esteriore vale anche in negativo. Quando sento puzza di romanzone storico o epopea malavitosa io fuggo, fuggo verso Queneau, Cortázar, Manganelli, regredisco a...

“Ma al di là delle sue fisse novecentesche, dove si schiera *adesso*?”.

Non mi schiero... Mi interessava delineare un fenomeno, le avvisaglie di un mutamento di scenario, dare una prima descrizione sommaria di quello che a me sembra stia accadendo in q-

“Che delusione!”

Mi spiace, ma...

“Ma qui abbiamo bisogno di consigli! Non abbiamo tutto il tempo che ha lei! Non possiamo permetterci di sprecarlo con i libri sbagliati.”

Allora, il romanzo più bello che ho letto nella notte fra il 26 e il 27 novembre 2007 è...

## Assalto al bestseller

Enrico Arosio e Antonella Fiori, *L'espresso*, 28 novembre 2007

Anticipi di centinaia di migliaia di euro. Diritti comprati prima che il libro sia scritto. E caccia agli autori. È guerra tra gli editori. Il gruppo Rizzoli contende il primato alla Mondadori

Cent'anni festeggiati in un turbine di musica e bollicine, smoking e décolletés, 1.500 ospiti a cena a Palazzo Reale, Salman Rushdie con un appetito da alpino. Il gruppo Mondadori (1 miliardo 750 milioni di euro di ricavi) è entrato con allegria nella sua fase imperiale: in senso buono, diciamo augusteo. Se guardiamo a una sola provincia, il mercato dei libri, il gruppo di Segrate domina con una quota del 28,1 per cento. Il primo inseguitore, Rcs Mediagroup (Rizzoli, Bompiani eccetera), ha meno della metà della quota (12,4). Terzo il Gruppo editoriale Mauri Spagnol (Longanesi e compagnia) all'8,4. E tutti gli altri a seguire, sbriciolati come i partiti del nostro Parlamento.

Domanda: il felice dominio augusteo è definitivo? O Mondadori è attaccabile? E, se sì, chi ci sta provando? Prima di rispondere, un fatto, confermato dall'ultima Fiera di Francoforte: in Italia sono molti i non lettori, ma chi legge sostiene una domanda vivace, anche di qualità. Gli editori italiani sono tra i più veloci e bravi a tradurre dalle altre lingue, e quanto ad aggressività iniziano a dar lezione agli stessi americani. Gli italiani si sono lanciati in una corsa al rialzo con anticipi poderosi e partecipazioni fibrillanti alle aste internazionali. Un solo esempio: per un libro difficile come 'Le benevole' di Jonathan Littell, controverso romanzo-fiume di ambientazione nazista, Einaudi ha pagato un anticipo vicino ai 300 mila euro; e non è detto che le vendite ripaghino l'investimento. Per capire: non manca molto alla fascia dei 500 mila dove si collocano i campioni mondiali del bestsel-

ler alla John Grisham o Ken Follett, fino a Dan Brown.

I segnali più forti vengono da Rizzoli. Dice Paolo Zaninoni, il direttore editoriale, con 46 anni il più vecchio di una squadra, tra cui il responsabile narrativa Stefano Magagnoli, fuoriuscito da Segrate, profondamente rinnovatosi negli ultimi cinque anni: "Mondadori ha cercato l'eccellenza in ogni segmento del mercato, una scelta che con pari consapevolezza non ha fatto nessuno. Noi solo da qualche anno stiamo lavorando a una strategia a 360 gradi, e i risultati stanno arrivando".

Quest'anno sono a più 26 per cento di fatturato lordo grazie a exploit come 'La casta' di Rizzo e Stella (1 milione e 50 mila copie), i due libri adolescenziali di Federico Moccia (un milione di copie) e il 'Gesù di Nazareth' di papa Ratzinger. Rizzoli ha avviato contromosse che Zaninoni riassume così. L'apertura di una collana di varia, dall'autobiografia di Gianni Morandi al recente approdo di Aldo Giovanni e Giacomo, transfughi da Mondadori. La nascita della collana 24/7, per contrapporsi a Strade Blu di Mondadori nella formula della contaminazione di generi, da Moccia a Naomi Klein al graphic novel dei fratelli Carofiglio, a reportage come 'Bilal' del giornalista de 'L'espresso' Fabrizio Gatti. Bur, la collana storica, che ha avuto un completo restyling, con il rilancio dei Grandi Romanzi. La collana di narrativa Scala da opporre alla Sis Mondadori. Tra le ultime notizie, Rizzoli ha soffiato a Sperling & Kupfer (galassia Mondadori) un autore da alte tirature come Giampaolo Pansa.

Né dorme Bompiani (parte di Rcs), trainata da Paulo Coelho, illuminata da Umberto Eco, con i nuovi narratori angloamericani, gli italiani come Sandro Veronesi. Bompiani pubblica il 21 novembre l'ultimo romanzo di Patrick McGrath, 'Trauma', in anteprima mondiale (l'edizione Usa esce solo nel 2008). Il concorrente naturale, secondo il direttore editoriale Elisabetta Sgarbi, è oggi Einaudi (sempre galassia Mondadori): "Con Einaudi anzitutto ci ritroviamo a competere nelle aste per i diritti di autori italiani e stranieri. E ci contrappriamo a loro, come ad altri editori letterari, anche per la forza e la tenuta del catalogo, che vuol dire lavorare sempre guardando al futuro, pubblicando autori che nel tempo daranno frutti. Faccio mio il grido d'allarme dei publisher d'oltreoceano: Backlist! Backlist! Backlist!".

Due fenomeni coesistono: la feroce competizione al rialzo nelle aste, e la crescente concorrenza intragruppo: Mondadori-Einaudi, Mondadori-Piemme, Rizzoli-Bompiani. Nathan Englander, per esempio, al secondo libro, 'Il ministero dei casi speciali', è stato portato via da Mondadori alla Einaudi che lo aveva lanciato. Per la felicità degli agenti letterari volano numeri folli anche intorno ad autori non ancora santificati dal mercato italiano. Una cifra vicina ai 300 mila euro pagata da Mondadori per i diritti di 'Giochi sacri' di Vikram Chandra; oltre 300 mila per l'esordiente Nicola Keegan, irlandese-americana trapiantata a Parigi, con 'Swimming', uno dei 'colpi' di Francoforte; 200 mila da Bompiani per la trilogia di una ignota autrice curda, Laleh Khadivi. Un debuttante italiano, di norma, ne riceve al massimo 8-10 mila. Molti editori medi di qualità scelgono di ritirarsi dalle aste. "Con quegli anticipi non è più possibile assicurarsi un margine interessante", dichiara Alberto Rollo della Feltrinelli: "Noi ci difendiamo con l'orgoglio di essere l'ultima casa di qualità veramente indipendente". Negli ultimi mesi Feltrinelli, dopo la partenza di Moccia (che però torna a primavera con un nuovo titolo) ha avuto soddisfazioni da Jonathan Coe (70 mila copie) e nella saggistica da Umberto Galimberti con 'L'ospite inquietante' (già oltre le 50 mila). Per il 2008 si scommette su un'americana che vive a Parigi, Anne Marsella ('Per tutti i santi').

Adelphi, invece, pur con il gruppo Rcs alle spalle, alle aste non partecipa proprio. Matteo Codignola, speaker della casa, lo dice con una certa verve: "Ci sottraiamo all'andazzo imperante

deciso dall'agente: leggi 30 pagine su 500 e fai l'offerta. La forza Adelphi è il catalogo, e i casi letterari si costruiscono con pazienza: come Irène Némirovsky, o i due libri di Peter Cameron (otto edizioni per 'Quella sera dorata'), o Salvatore Niffoi che ha venduto 130 mila copie con 'La vedova scalza'. La corsa forsennata alle aste è un fenomeno tutto italiano, ormai simile alla speculazione su certi prodotti finanziari".

Grande vivacità esprime anche il Gruppo Mauri-Spagnol. "La Mondadori è come la Fiat", dice l'amministratore delegato Stefano Mauri: "Ha la fetta più grande del mercato dell'automobile in Italia; ma si produce anche molto altro d'interessante". Il gruppo ha indici di crescita notevoli: nella narrativa straniera è salito dal 3 al 18 per cento del mercato; la casa editrice Nord in quattro anni ha decuplicato il fatturato a 7 milioni di euro. Wilbur Smith, che i grandi editori hanno cercato più volte di portarsi via, ha venduto con Longanesi 17 milioni di copie. "Nel 2006", segnala Mauri, "abbiamo pubblicato il saggio e il romanzo più venduti, con Tiziano Terzani e l'ultimo Harry Potter da Salani. Oltre ai due romanzi top tra gli esordienti stranieri di quest'anno, 'La cattedrale del mare' di Ildefonso Falcones e 'Figlia del silenzio' di Kim Edwards". Sottolinea Luigi Brioschi, editore di Guanda: "Da qualche anno autori marcatamente letterari fanno numeri interessanti. I libri di Paola Mastrocola sono arrivati al milione di copie, l'ultimo Nick Hornby a 200 mila".

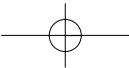
E i piccoli? Si difendono con le unghie. Rosaria Carpinelli, direttore editoriale di Fandango: "La parola d'ordine è: essere riconoscibili, sempre. Le copertine di Toccafondo, la linea editoriale condivisa tra cinema, libri e musica, come per Alessandro Baricco e Carlo Lucarelli. La scoperta di autori come Filippo Timi". Editori piccoli sono esplosi, ma sono casi rari, grazie alla scoperta di singoli autori eclatanti: Sellerio con Camilleri e Carofiglio copre il 18 per cento della narrativa italiana. Chiarelettere di Lorenzo Fazio, nata ad aprile, è già andata in classifica quattro volte con libri d'attualità di taglio giornalistico. Un piccolo editore romano, Nutrimenti, è riuscito ad aggiudicarsi a sorpresa l'autobiografia di Barack Obama, 'I sogni di mio padre', che negli Usa ha venduto 800 mila copie.

Mondadori, alla fine, è attaccabile? A parte i concorrenti diretti, per gli altri valgono i metodi da guerriglia: strategie laterali, incursioni a sorpresa, scommesse audaci su autori sconosciuti.

## Rassegna stampa 16-30 novembre 2007

Mondadori oggi offre di tutto, come un grande shopping mall, dai classici dei Meridiani, con un ciclo di vita quasi ventennale, alla fantascienza di Urania alla collana innovativa Strade Blu, quella di Roberto Saviano e Michael Moore. “Negli ultimi cinque anni”, ricorda Massimo Turchetta, direttore generale Edizioni Mondadori, “rispetto all’era prima di Dan Brown, registriamo l’esplosione di singoli casi che hanno decuplicato le dimensioni

precedenti. I successi, quando ci sono, sono estremi. Nessuno sa il perché. Non si possono pianificare o riprodurre scientificamente. E Internet amplifica sempre più il passaparola capillare tra i lettori”. Come diceva l’altra sera a Milano il grande capo Gian Arturo Ferrari, a sorriso spiegato e col calice in mano: “L’editoria è uno strano mestiere. Usa lo spirito per fare soldi, e i soldi per fare lo spirito”.



## Quel sottile confine tra pittura e scrittura

Giorgio Ierandò, *il Giornale*, 29 novembre 2007

A Rovereto una mostra sulle creazioni delle avanguardie del Novecento: «La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le Collezioni del Mart». Fino al 6 aprile 2008 al Museo di Arte moderna e contemporanea di Rovereto.

**D**i che colore sono le vocali? La risposta è facile: la A è nera, la E è bianca, la I è rossa, la U è verde, la O è blu. Ce lo ha svelato nel 1872 Arthur Rimbaud nella sua celebre poesia intitolata appunto *Vocali (Voyelles)*.

La visione di Rimbaud aprì gli occhi anche a molti artisti. Ricordò che le parole sono fatte anche per essere viste, che il loro suono può essere raffigurato. Rimbaud in fondo ritrovava una dimensione originaria delle parole, andata svanita quando gli alfabeti trionfarono sui geroglifici, e la scrittura sembrò perdere gran parte della sua potenza visuale. Fu così che, anche per colpa di Rimbaud, il Novecento divenne il secolo della poesia visiva. La parola è stata incorporata nel dipinto, i confini fra scrittura e pittura si sono di nuovo assottigliati, come ai tempi dei pittogrammi degli antichi egizi. Hanno iniziato i futuristi, clamorosi e rombanti, al ritmo del *Zang Tumb Tumb* di Filippo Tommaso Marinetti, con le parole in libertà disegnate in vortici vertiginosi da Fortunato Depero o con i Cannoni in azione dipinti da Gino Severini, che sputavano lettere anziché proiettili. Gli altri poi hanno seguito a ruota: i dadaisti, i surrealisti, la pop art, il Gruppo 63. Tutte le avanguardie, piccole o grandi, ardite o velleitarie, si sono messe a fare arte con le parole, a inventare architetture di lettere.

Per rendersene conto basta, in questi giorni, andare al Museo di arte contemporanea (Mart) di Rovereto, dove una mostra bella e intelligente, aperta fino al 6 aprile 2008, è dedicata appunto a «La parola nell'arte», con un monumentale catalogo pubblicato da Skira che raccoglie centinaia di creazioni novecentesche.

Ma, visitando la mostra di Rovereto, ci si rende conto anche di come alla base di tutto ci sia un equivoco. Le creazioni dei futuristi appaiono ancora oggi straordinarie e originali; anche l'arte grafica dell'Unione Sovietica è stata formidabile nell'inventare un linguaggio nuovo che contamina parole e immagini; un pittore come René Magritte, quello che dipingeva una pipa e sotto ci scriveva «Questa non è una pipa», si muoveva con sofisticata ironia sul confine fra scrittura e pittura, argomento a cui dedicò anche un saggio teorico di un certo peso, *Les mots et les images*: «In un quadro – diceva – le parole sono della stessa sostanza delle immagini».

Ma quando si passa oltre e si supera il crinale del dopoguerra si ha come l'impressione che il giocattolo diventi sempre più usurato. Negli anni Sessanta i collage di titoli di giornale prodotti in serie da Nanni Balestrini incantavano il pubblico radical-chic. Ancora oggi le critichesse si sdilinquiscono per il primo artista che si applichi alla «poesia visuale». Ma è incredibile come, al visitatore non iniziato ai misteri dell'arte contemporanea, tutto sembri ora un poco stanco e sfiatato, il solito giocicchiare postmoderno. Davanti a opere come *Bello, bello, bullo* di Angelo Bucarelli (2006) la reazione tende fatalmente a essere quella di Fantozzi di fronte alla *Corazzata Potemkin*.

E allora, per respirare un poco di aria fresca, paradossalmente vien subito voglia di tornare indietro, lontano, ma molto lontano nel tempo. Quanti degli appassionati di arte contemporanea conosceranno il poeta Simmia di Rodi, che già tre secoli prima di Cristo praticava la «poesia visuale»?

Simmia componeva poesie che, come nel '900 i calligrammi di Guillaume Apollinaire, disegnavano immagini: una scure, un uovo, un paio di ali. Non era l'unico, né fu l'ultimo. Prendete i carmina figurata di Rabano Mauro (780-856 d.C.): sono arazzi di parole, labirinti poetici, architetture grafico-letterarie così vertiginose che al confronto il gigantesco quadro del trentenne Federico Pietrella, tutto composto da minuscoli timbri con data, in mostra a Rovereto, si riduce a una innocua goliardata.

A molti artisti contemporanei andrebbe consigliata la lettura di *La parola dipinta*, un vecchio saggio di padre Giovanni Pozzi che, sulla copertina della seconda edizione Adelphi del 1992, esibisce appunto alcuni «versi intessuti», a mo' di arazzo, creati da Rabano Mauro. Ci troverebbero poesie in forma di culla o di castello, di sole o di liuto, di calice o di rosa, composte per tutto il medioevo e il Rinascimento. E ci troverebbero anche, per esempio, i «carmi circolari» dell'insigne matematico Juan Caramuel y Lobkowitz (Madrid, 1606-Milano, 1682). Tutte tappe del lungo percorso

compiuto dalla parola nei territori dell'arte figurativa. Come spesso accade nelle cose umane, l'inizio del fenomeno ha un carattere religioso. Lettere e parole, quando vengono disposte a formare immagini, sembrano assumere una forza magica particolare. I culti pagani e cristiani hanno spesso usato i nomi sacri come elementi decorativi. Il simbolo che a volte, erroneamente, si interpreta come rappresentazione della parola latina *Pax* (perché sembra una P attraversata da una X) è in realtà il simbolo di Cristo, formato dalla sovrapposizione delle due prime lettere greche del suo nome (rho e chi): un gioco grafico costruito, peraltro, a similitudine del simbolo egizio della Vita, l'Ankh. Nel 2003, poi, qualche ingenuo si è stupito di trovare versetti del Corano incisi sul lembo di una veste del David scolpito dal Verrocchio, allora appena restaurato. Ignorando che l'uso della scrittura araba come motivo ornamentale nell'arte dell'Occidente data almeno da Giotto. Mirabile e strana la vicenda delle parole nell'arte. Assai più grande e complessa di quanto si possa pensare.

