



La rassegna stampa di Oblique dall'17 al 31 gennaio 2007

Tormentoni.

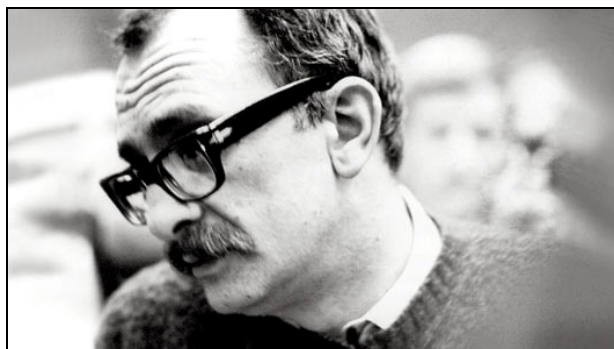
Clientelismo editoriale, memorie del Settantasette, Carver sì-Carver no?

Bisogna avere pazienza, arrivare fino in fondo, superare gli amici che pubblicano gli amici e l'ennesima riflessione sulla vecchiaia che incombe, per trovare un po' di audacia.

Sommario:

- Nicola La Gioia, "Il film sui Feltrinelli che la Feltrinelli nega agli italiani", *Il Riformista*, 17 gennaio 2007;
- Alfonso Berardinelli, "Il critico che sfidò il prof", *Il Foglio*, 20 gennaio 2007;
- Renato Barilli, "Cassola era solo 1/2 Liala", *TuttoLibri – La Stampa*, 20 gennaio 2007;
- Lorenzo Mondo, "Cassola rinnova il toscano realismo magico", *TuttoLibri – La Stampa*, 20 gennaio 2007;
- Gabriele Pedullà, "Aiuto, aiuto l'editoria del consenso", *Alias – il manifesto*, 20 gennaio 2007;
- Carla Benedetti, "La verità di Annamaria Franzoni", *L'espresso*, 19 gennaio 2007;
- Benedetta Centovalli, "La passione di tradurre", www.ilprimoamore.com, 22 gennaio 2007;
- Alessandra Iadicicco, "Philippe Forest sa dire anche il dolore indicibile", *Il Giornale*, 25 gennaio 2007;
- Natalia Aspesi, "I congiurati del premio Bagutta", *la Repubblica*, 25 gennaio 2007;
- Elena Pontiggia, "Il Grande Correttore che fa rima con errore", *Il Giornale*, 26 gennaio 2007;
- Mirella Serri, "Il migliore '77 era in rosa e con le ali", *TuttoLibri – La Stampa*, 27 gennaio 2007;
- Davide Brullo, Matteo Tosi, "Carver? Un tipo con del talento", *il Domenicale*, 27 gennaio 2007;
- Benedetta Marietti, "Voi siete qui", *D – La Repubblica delle donne*, 27 gennaio 2007;
- Antonio Monda, "Roth, eros e vecchiaia", *la Repubblica*, 30 gennaio 2007;
- Renato Minore, "Io che in Iran pubblico Giordano Bruno", *Il Messaggero*, 31 gennaio 2007.

Nicola La Gioia, “Il film sui Feltrinelli che la Feltrinelli nega agli italiani”, *Il Riformista*, 17 gennaio 2007



[Giangiacomo Feltrinelli]

Non è mai tardi per una gita a Chiasso. Sembra bizzarro nel 2007, ma il monito con cui Alberto Arbasino sbeffeggiava gli intellettuali del Ventennio – i quali, anziché piangersi addosso, avrebbero potuto varcare il confine con la Svizzera e acquistare tutti i “libri proibiti” e dunque rimettersi in carreggiata – ha ancora una sua qualche utilità. Solo che in questo caso non si tratta di acquistare libri ma di vedere un film documentario. Precisamente un lungometraggio sulla Feltrinelli. Un lungometraggio di co-produzione europea, nato su iniziativa e coprodotto dalla stessa Feltrinelli, e presentato con successo al festival internazionale di Locarno, molto apprezzato da personaggi come Bernardo Bertolucci, mandato in onda dal canale televisivo franco-tedesco Arte, pronto a venire proiettato il prossimo 23 gennaio al Solothurn Film Festival, ancora in terra elvetica, e però mai apparso o presentato in Italia. E come mai? Secondo Alessandro Rossetto, il regista del film, ci sarebbe una ferma volontà da parte della Feltrinelli, titolare dei diritti italiani sul lungometraggio, di non farlo circolare qui da noi. A sua volta Carlo Cresto-Dina della Eskimosa (casa di produzione cinematografica del Gruppo Feltrinelli) ha sostenuto a più riprese che il film non sarebbe stato pensato per il pubblico italiano, anzi no, la produzione trova insoddisfacente il risultato raggiunto da Rossetto, anzi no, si tratta di un buon film e si sta già pensando a un lancio in Italia. In attesa che l'ambigua cortina di gelo tra il committente e il suo autore si scioglia, se mai lo farà, e senza poter spendere una parola definitiva sui veri motivi di questo embargo rovesciato, si può dire per adesso che è un vero peccato per il pubblico italiano non poter vedere il film. Perché grazie al cielo non si tratta di un'agiografia e soprattutto perché, se esiste un gruppo editoriale che più di altri riflette nella propria storia l'evoluzione dell'intero sistema culturale italiano – punti di forza e grandi contraddizioni comprese – si tratta proprio della Feltrinelli.

Il film ripercorre la storia della Fondazione, della casa editrice, della catena di librerie utilizzando immagini di repertorio (alcune delle quali mai viste) e soprattutto calando le cineprese nella quotidianità del “lavoro culturale”. Poiché tutto diventa testimonianza diretta e nulla viene visto con la lente dell'ideologia o con l'ansia di dimostrare una tesi prefissata, nei loro momenti migliori gli 81 minuti del film sollevano dubbi e aprono questioni più che darci una risposta univoca. Ad esempio, chi era Giangiacomo Feltrinelli? Il geniale editore che pubblica il *Dottor Zivago* sfidando il *niet* sovietico; oppure un uomo già in grado, nei Sessanta, di mantenersi intelligentemente in equilibrio tra marketing e ideologia; oppure l'irrequieto rampollo di una delle più ricche famiglie europee che tenta di sanare le proprie nevrosi prendendo nel '69 la strada di una clandestinità che, meno di tre anni dopo, lo porterà alla morte? E Inge, sua moglie? La donna che dal 1972 assume coraggiosamente la direzione dell'azienda lottando con le unghie e con i denti per spezzare il cerchio di diffidenza e isolamento in da cui il gruppo viene stretto subito dopo la scomparsa di Giangiacomo oppure la virago che, a un certo punto del documentario, strattone l'interprete di Doris Lessing, rea di voler interrompere un servizio fotografico che la grande autrice sembra non gradire per niente? E Carlo, il loro figlio? L'imprenditore illuminato col sogno di trasformare la Feltrinelli nel “più grande produttore di contenuti europeo” o il

puer aeternus circondato dall'affetto paternalistico dei dipendenti più anziani che si lascia bacchettare da Giorgio Bocca in questo modo: “hai avuto un padre che voleva fare la rivoluzione quando non ce n'erano le ragioni, e adesso a te invece il mondo piace così com'è”? E ancora, gli store Feltrinelli: sono la via più democratica alla distribuzione libraria o i luoghi dove la letteratura diventa una merce come un'altra, i supermarket in cui le bibliografie di Saul Bellow, di Samuel Beckett, di Virginia Woolf vedono ridursi giorno dopo giorno gli spazi a loro dedicati, spazzati via dai monnezzoni delle Tamaro, dei Moccia, dei Muccino, il tutto sotto l'egida oleografica del Che, il quale, se solo potesse staccarsi dai megaposter a cui viene costretto come un Cristo in croce, riprenderebbe la guerriglia pianificando l'abbattimento delle due torri (una pila di John Grisham e la gemella, appaltata per esempio a Dan Brown)? E poi, venendo forse al cuore del problema, che cosa serve oggi per costruire una buona linea editoriale – alla Feltrinelli, e agli altri editori che hanno nel proprio dna una missione culturale forte? Ci vuole l'intelligenza e la sensibilità che porta nel catalogo Feltrinelli Kapuscinski e Montesano, in quello Einaudi Siti e Pynchon, in quello Bompiani Bufalino e Bene? Oppure è necessario il cinismo (l'intelligenza e la sensibilità precedenti escludono la buona fede...) che porta Feltrinelli a pubblicare scrittori inesistenti come Moccia e Carcasi, Bompiani a pubblicare Romina Power, Einaudi a pubblicare Gene Gnocchi? Del resto, anche negli aristocratici Adelphi, tra un Faulkner e un Langewische salta fuori una Cathleen Shine... E dunque, ha ancora senso oggi, per un editore che pubblica generalmente buoni libri, avere una missione culturale che non abbia come ragione principale la feticizzazione della propria immagine o si tratta di una zavorra novecentesca da abbandonare al più presto?

Ora, il film documentario di Rossetto solleva tutte queste problematiche – e anzi, se proprio gli si può muovere una critica, è il fatto di non esasperare la messa a fuoco dei propri oggetti d'indagine, trasformando le sfumature in altrettanti indizi, per cui il compito di ricomporre il quadro viene affidato all'abilità e alla scaltrezza (o alla fatica) dello spettatore. E dal momento che queste problematiche rappresentano il core business dell'attuale sistema editoriale italiano – e dal momento che, come dice lo stesso Giangiacomo in una delle sequenze di repertorio: “Gli italiani sono anche il risultato dei loro consumi culturali” –, riuscire a far vedere in Italia il documentario di Alessandro Rossetto significherebbe sfruttare un'occasione per riflettere sulla nostra identità, un'attività che il nostro paese riesce a fare sempre meno senza passare per la strada dell'edulcorazione. Per questo, una volta tanto, lavare i nostri panni all'estero potrebbe avere meno senso che farlo in casa.

Alfonso Berardinelli, "Il critico che sfidò il prof", *Il Foglio*, 20 gennaio 2007

Come Giacomo Debenedetti, maestro di letteratura, cambiò negli anni Sessanta il modo di leggere e interpretare il romanzo



[Giacomo Debenedetti]

Giacomo Debenedetti, l'autore dei più straordinari, dei più misteriosi e illuminanti saggi di critica letteraria del Novecento italiano, morì a Roma il 20 gennaio 1967. Lunedì e martedì prossimi si svolgerà un convegno organizzato all'Università di Roma da Giulio Ferroni.

Non aveva ancora compiuto sessantasei anni, essendo nato a Biella il 25 giugno 1901. Dal 1958 aveva insegnato letteratura italiana moderna e contemporanea nella facoltà di Lettere e Filosofia di Roma. È lì, in un'aula non grande e un po' appartata, che ho seguito per tre anni le sue lezioni, divenute poi leggendarie, sul romanzo del Novecento, pubblicate in volume nel 1971, a cura della moglie Renata Debenedetti e con prefazione di Montale.

Proprio negli anni in cui Debenedetti insegnò a Roma, si imponevano come una necessità storica e come una moda le discussioni sul metodo, sui metodi della critica letteraria, fra stilistica, storicismo e marxismo, sociologia e psicoanalisi, strutturalismo e semiologia. Fu allora che Debenedetti, pur essendo al corrente di tutto e avendo attraversato la prima metà del Novecento in mezzo alle più sofisticate discussioni filosofiche ed epistemologiche, fu proprio allora che Debenedetti sembrò non avere un metodo. Agli universitari mai usciti dall'università i suoi discorsi critici sembravano improvvisati, spericolati e provvisori. Mancavano, si diceva, di una solida, evidente, affidabile intelaiatura dottrinale e teorica. Erano discorsi critici che sapevano troppo di conversazione, che non si risolvevano in icastiche e scolasticamente memorizzabili formule sintetiche. Come studenti eravamo nei guai. Preparavamo l'esame di moderna e contemporanea. Ma leggendo i saggi di Debenedetti non sapevamo che cosa sottolineare e come riassumere. Nel tessuto dei suoi saggi, costruiti su micro digressioni e su continui vertiginosi spostamenti di prospettiva, sembrava che non ci fosse niente di propriamente trascurabile e secondario, niente di comodamente definitivo, niente che non avesse direttamente o potenzialmente a che fare con la cosa di cui si parlava.

Poteva sembrare che Debenedetti non avesse un metodo; non solo perché ne aveva molti e li usava con ironia e discrezione, ma anche perché i confini dell'oggetto di conoscenza venivano dal critico continuamente forzati, dilatati, spostati. C'era qualcosa che aveva a che fare con lo stile. Ma per uno studioso e un critico avere uno stile non è un abuso?

Certo Debenedetti scrive bene, anzi benissimo. Però non è questo il punto. Non credo che la sua possa essere definita, come fa Gianfranco Contini, "prosa d'arte". È piuttosto "prosa scientifica" necessaria a focalizzare e nello stesso tempo ad "ambientare" la cosa chiamata Letteratura. Non si tratta di bello stile, si tratta di precisione e di concretezza. Di quello che con una formula divenuta volenterosa e incolore, si indica come rapporto fra Testo e Contesto. Si tratta di che cos'è un autore, quell'autore, in quell'ambiente. Si tratta di colore del tempo, di emergenza storica, di forme ereditate, lettori, tipi umani, personaggi, situazioni, idee correnti, gerghi culturali. L'oggetto letterario dei discorsi critici di

Debenedetti è l'incontro di in un'opera di tutto ciò che il presente produce e di ciò che chiede e impone a coloro che scrivono e a coloro che leggono.

Ogni critico usa o inventa un'idea, perfino una teoria della letteratura. A volte in termini di estetica filosofica, più spesso come un insieme di concetti utili a descrivere i fatti letterari che sono al centro dei suoi interessi. Ovviamente anche quei teorici della letteratura che pretendono di essere scientificamente obbiettivi e professionalmente disincarnati, non fanno che teorizzare il tipo di letteratura su cui scommettono. Come si è visto soprattutto negli ultimi due secoli e nella seconda metà del Novecento, chi adotta le Teorie generali della Letteratura tende a credere che sempre e dovunque la letteratura abbia avuto "essenzialmente" le stesse caratteristiche e abbia funzionato socialmente nello stesso modo. La teoria strutturalistica della letteratura era l'ultima manifestazione di un'estetica formalistica che a sua volta derivava in gran parte dall'estetismo, dall'"art pour l'art" di fine Ottocento. Volendo mettere un po' in ridicolo la vicenda, si potrebbe dire che buona parte delle discussioni del secolo scorso si sono consumate in una lotta insensata fra la poetica di Mallarmé e la poetica di Tolstoj, con presupposto e conseguente azzeramento dei generi letterari: al punto di dimenticare che dopotutto una poesia (per di più simbolista) è sempre un po' diversa da un romanzo (soprattutto se storico e realistico). In Debenedetti l'andare contro corrente nel Novecento italiano fu una conseguenza diretta del suo interesse centrale per il romanzo, in un paese in cui la tradizione del romanzo è debole. Se in Debenedetti c'è una teoria della letteratura questa è una teoria del romanzo, della sua fondazione classica e delle sue trasformazioni novecentesche. Al centro di questa teoria, poi, come sappiamo, non c'è né la struttura né la fabula né l'intreccio. C'è il personaggio e il suo destino. Due entità particolarmente refrattarie ad ogni codificazione formale e stilistica. Per Debenedetti la letteratura è più mitopoiesi che stile, più visione che tecnica.

Un critico è un lettore: dovrebbe continuare ad esserlo anche quando vuole fare, secondo il dettato istituzionale, scienza e ricerca. Ma che cosa si legge quando si legge letteratura? Si legge un'opera, un autore, un contesto, un genere, un artefatto formale, un documento, la combinazione variabile di tutto questo? Non tutti i critici leggono la stessa cosa. Alcuni credono che la letteratura sia fatta di parole, altri credono che sia fatta di miti, o di idee, di propositi e gesti espressivi e comunicativi in grado di educare, o divertire, o commuovere, o scandalizzare, o confortare il pubblico. Per capire che cosa legge Debenedetti quando legge letteratura basta vedere e capire (e non è poco) come scrive quando ne scrive.

Nel suo stile non c'è niente di ozioso. Ogni battuta è un passo nel cammino della conoscenza, una manovra nella sua strategia di avvicinamento alla cosa vera e reale, al racconto che sta dietro ogni opera, anche se filosofica e poetica.

Così avvolgente, composita, digressiva e diversiva, fitta di parentetiche, di azzardi improvvisi e di ragionevoli retromarcie, la scrittura di Debenedetti esprime un temperamento e un intelletto ansiosi e problematici. Ma che ansia è mai questa? E perché tanti problemi preliminari prima di arrivare al punto, prima del faccia a faccia o del corpo a corpo con 'autore e la sua opera? L'ansia è ansia di precisione di fronte ad un oggetto dai connotati mobili e dilatabili. E il problematismo è dovuto al fatto che Debenedetti legge "il presente come storia", come condensato e intreccio di diverse dimensioni temporali, dato che esistenza individuale e realtà pubblica, psiche e società, idee e forme non procedono con la stessa velocità e lo stesso passo.

Il problema del critico sarà perciò fissare e definire ciò che non è fisso e non è mai stato, prima, oggetto di definizione. Se la letteratura che interessa e che conta per Debenedetti è quella che affronta le esperienze ancora fuori codice e fuori norma, altrettanto vero è che la critica, invece di applicare categorie collaudate deve farle entrare in fusione e cercarne altre per spiegare fenomeni nuovi. Che cos'è la critica militante o la critica tout court se non questo? È la ridefinizione della letteratura in presenza di nuovi libri. Ciò che tiene così laboriosamente occupato Debenedetti, soprattutto nelle prime pagine dei suoi saggi critici, è la messa a fuoco dell'hic et nunc, è l'autobiografia sintetica del problema critico. La letteratura non è semplicemente un insieme di testi: è l'insieme delle condizioni ambientali, culturali e morali, che hanno prodotto quegli autori e quei libri. È anche il modo in cui li

abbiamo letti ieri e li leggiamo oggi. Dato che non si danno mai due letture identiche dello stesso libro, l'identità dell'oggetto letterario è anch'essa in metamorfosi. Questa metamorfosi va descritta. E se si svolge in un tempo-spazio determinati, va dettagliatamente raccontata. La vera critica è il tentativo, propriamente saggistico, cioè sperimentale e ipotetico, di definire la letteratura in ciò che non è ancora stato definito. Il vero critico è un individuo la cui deontologia professionale presenta caratteri di forte instabilità. Che cosa “deve fare” il critico? Che cosa è socialmente lecito aspettarsi dalla sua attività? Ben consapevole della difficoltà di rispondere a questi interrogativi, Debenedetti mette in scena il confronto fra il Critico e il Professore nella prefazione del 1949 alla ristampa dei suoi “Saggi critici”. Prima serie uscita nel 1929.

“Professore, debbo esserle grato... (dice il Critico)... Lei, con una modestia toccante, si è assunta la parte di chi non capisce (...). Giovanotto, (risponde il Professore), scusi se la chiamo così, è un'abitudine di mestiere. Si metta gli occhiali, quando si guarda allo specchio: Narciso ha fatto i capelli bianchi (...) Se è leale con se stesso, deve confessare di trovarsi ancora ingarbugliato nel variopinto arruffio e nelle inconsulte mire dell'adolescenza (...)”. Sono solo le prime battute del dialogo. Ma c'è già tutto. Il critico accusa il professore di non capire e di scrivere “eminenti periodi, supernutriti di ciò che chiamano dottrina, corredati di nervature e muscoli in piena regola, poi sull'insieme spalmano un cosmetico di aggettivi (...) indicatissimi a conferire il lustro della pelle sana”. I professori scrivono una prosa che fa pensare alle pratiche di quei chirurghi che mentre usano il bisturi nominano gli organi e le funzioni su cui stanno operando. Prima della comparsa di semiologia, narratologia e scienza del testo letterario, Debenedetti ironizzava esaurientemente sulle modalità di uno studio letterario eseguito come vivisezione di testi ed esibizione di nomenclature.

Il professore, da parte sua, rimprovera al critico il suo persistente narcisismo giovanile, la sua incapacità di superare la propria adolescenza per entrare in un'assennata maturità. Ancora: il Professore accusa il critico di essere frivolo, di voler sempre sembrare aggiornato, di non avere svolto “un'attività continua ed organica”.

Come critico, Debenedetti sapeva bene di che cosa lo sospettavano e lo accusavano quei professori che più tardi, in ben tre concorsi (1962, 1964, 1967), gli avrebbero inflitto, non a caso precisamente a lui, critico geniale, ben tre bocciature. “Geist kann man nicht habilitieren”, l'intelligenza non deve superare i concorsi, pare che abbia detto un professore a proposito della bocciatura che precluse per sempre a Walter Benjamin l'insegnamento universitario. Per Debenedetti erano ostilità previste, benché dolorose: il critico per il professore è sempre uno che “puzza di eresia”, che compie “operazioni sospette”, che si contamina troppo con la letteratura attuale. Viceversa, secondo il critico, i professori “si appoggiano a un testo teorico” per riuscire a stare in piedi, recitano la loro parte ricorrendo a un “copione di accertata autorità per esercitare la loro mimica affabile o paludata”.

Forse la spia che ci mostra più chiaramente l'ansia conoscitiva di Debenedetti nel centrare la qualità e la localizzazione culturale dei suoi autori è che molto spesso questi autori gli si presentano come “casi” anomali. Nei suoi saggi troviamo un caso Svevo, ma anche un caso D'Annunzio. Un caso Proust e un caso Saba, naturalmente. Un caso Pirandello e un caso Tozzi, un caso Landolfi un caso Morante.

Saba è il poeta delle esperienze umane riconoscibili, che si contrappone alla poesia della forma, delle “vibrazioni musicali”, degli “incanti”, dell'eroico e disperato tecnicismo. Svevo è il caso raro di uno scrittore italiano, scoperto tardi, nel quale “è innato il gusto del romanzo” e che “non saprebbe scrivere altro che romanzi”. D'Annunzio è l'autore che dopo aver prodotto due forme di dannunzianesimo, una estatica e passiva, l'altra attivistica e dinamica, smette quasi all'improvviso, negli anni Venti, di avere qualsiasi influenza sulla letteratura contemporanea, congelato nella sua identità con se stesso. Proust è il più importante narratore del Novecento, che rischiò di sembrare un caso archiviato prima ancora di essere letto e capito. Pirandello, il primo e più deciso antinaturalista italiano, nonostante il successo e i riconoscimenti, rischiava, ancora nel 1937, di essere “un grande frainteso”. Elsa Morante è il caso di una narratrice in grado di far coesistere nel suo “poema narrativo” L'isola di Arturo, “musica e azione”, i personaggi con le loro peripezie e lo splendore immobile dell'isola. Landolfi è colui che ha messo “tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio occultamento”.

Questa tendenza di Debenedetti a leggere i suoi autori come “casi” da risolvere mostra il pathos epistemologico di chi sa che deve produrre pensiero e intelligenza interpretativa in presenza di fenomeni letterari contingenti e determinati: deve inventare strumenti esplicativi di portata generale descrivendo casi singoli o perfino singolari, sorprendenti e insoliti. La definizione generale della Letteratura è perciò tanto necessaria quanto insufficiente a fare critica. La sola teoria letteraria possibile è una serie di mitografie critiche e di ritratti – racconto da cui emerge la fisionomia morale di un'epoca. Storico e diagnostico del presente e della crisi europea “entre deux guerres” attraverso l'analisi delle sue manifestazioni letterarie, Debenedetti è stato l'inventore di un modo di procedere e di una costellazione di idee-guida riassunte magistralmente nel saggio “Personaggi e destino” (1947), e nelle lezioni sul Romanzo del Novecento. Solo provocatoriamente e per paradosso si può dire che il suo metodo è di non avere un metodo. Il metodo di Debenedetti è un “modo di fare” (espressione che egli stesso usò parlando di Edmund Wilson). Questo modo di fare non è mai prevedibile, poiché nasce, per necessità e ispirazione, di caso in caso, in presenza di singole occasioni critiche.

Una volta Debenedetti ha detto che la critica comincia dove non è più giornalismo. Ma si vede subito che la sua saggistica non interrompe affatto i rapporti né con la “cronaca” né con la “conversazione” letteraria. Tende piuttosto a prenderle come punto di partenza, come deposito di “loci communes”: perché l'intelligenza e la verità non diventino troppo insocievoli e nemiche della vita.

Renato Barilli, “Cassola era solo 1/2 Liala”, *TuttoLibri – La Stampa*, 20 gennaio 2007

È più che opportuno riaprire periodicamente i dossier sugli autori del passato e andare a vedere se i giudizi dati un tempo reggono ancora, o se bisogna mutarli in meglio o in peggio. Un'occasione d'oro per condurre questi riesami è data senza dubbio dall'uscita dell'opera di uno scrittore nei Meridiani Mondadori, l'equivalente nostrano della Pléiade francese. Ora quest'onore tocca a Carlo Cassola. Io, negli Anni 60, e nel clima legato al Gruppo 63, cui mi vanto di aver fieramente partecipato, davo dell'autore maremmano una valutazione assai negativa; forse che oggi mi considero un «pentito»? Allora non arrivai a dire di lui che era un equivalente di Liala, secondo lo sprezzante giudizio di Sanguineti, infatti non gli apparteneva certo il lacrimevole sentimentalismo di quella scrittrice, caso mai il suo limite stava in direzione opposta, non c'è titolo, nella sua numerosa produzione, che meglio lo rappresenti quanto *Un cuore arido*. Ma, pur per altra strada, giungevo a pronunciare una condanna non certo minore, anche se, come tutti, muovevo da un giusto apprezzamento del suo punto di partenza. Infatti in genere gli si riconoscevano buoni meriti per il racconto posto all'inizio del suo percorso, *Il taglio del bosco*, arido e scabro come più non si poteva; ma fin lì le carte erano in regola, si trattava infatti di prendere congedo dal clima «tra le due guerre», caratterizzato dall'ermetismo in poesia e dalla «prosa d'arte» in narrativa: ci voleva un «ritorno alle cose stesse», a una sequenza di atti nudi e crudi; si parlò anche, per lui, di una sorta di comportamentismo analogo a quanto veniva predicato in filosofia, o addirittura di un'anticipazione sulla «scuola dello sguardo» di Robbe-Grillet e compagni. Del resto, egli dichiarava un padrino di tutto rispetto nella persona del principe degli sperimentalisti del Novecento, Joyce, ripreso nel primo gradino attestato dai racconti «fatti di niente» dei *Dubliners*. Quindi, un buon avvio.

Ma, se veniamo al grande caso di Joyce, i *Dubliners* erano appena una stazione di partenza, poi vennero le complicazioni crescenti dell'*Ulysses* e del *Finnegans Wake*, l'irlandese ci insegnò a scavare nelle profondità psichiche, nei fitti incroci linguistici del lavoro onirico. Cassola invece, in luogo di procedere in avanti, si arrestò a quella prima casella, e anzi, se possibile, tornò indietro. I suoi romanzi successivi rimasero nudi, spogli, affidati a un traliccio di piccoli fatti e gesti, con bando dei grandi sentimenti. Era lecito e doveroso che questi grandi motivi non fossero esibiti in primo piano, e che magari rimanessero a pesare nelle retrovie, illuminando dalle quinte la povertà dei fatti esibiti allo scoperto, per questa via Cassola avrebbe potuto essere considerato un predecessore dei minimalisti, di un Carver, poniamo. Ma il guaio era che, in lui, «dietro il vestito, nulla», o meglio, ci stava solo un desolante perbenismo, una paura di avventurarsi nelle terre incognite dell'indagine di coscienza, delle nuove tematiche del sesso, dell'eros.

In fondo, l'Italia del dopoguerra voleva crescere, lasciarsi alle spalle le miserie della civiltà contadina, muovere verso la cultura industriale, l'urbanesimo. Ma queste nuove frontiere facevano paura, a Cassola, egli se ne ritrasse con ostinazione, costringendo i suoi personaggi a soffermarsi in un mondo riduttivo, chiuso al progresso. Sulle sue pagine egli versava litri di detersivo, che le corrodevano, ne rendevano smunte le trame, tutta pelle e nervature, neanche un po' di grasso.

*

Lorenzo Mondo, “Cassola rinnova il toscano realismo magico”, *TuttoLibri – La Stampa*, 20 gennaio 2007

Bentornato Cassola. Lo scrittore che sembrava confinato da tempo in una zona d'ombra, nel disinteresse della critica e del pubblico, viene riscoperto e celebrato in un Meridiano Mondadori che attinge alla parte più significativa della sua opera. Alba Andreini, l'eccellente curatrice del volume, apre la sua scelta con il breve racconto *Paura e tristezza*, del 1937, e la chiude con il romanzo dello stesso titolo, uscito nel 1970, segnalando vistosamente un percorso narrativo che, con le sue deviazioni e riprese, mantiene una sostanziale fedeltà alle origini. Almeno per quanto riguarda i testi considerati,

senza tenere conto di quelli successivi, nei quali Carlo Cassola si ripete stancamente o, convertito all'ecologismo e al pacifismo militante, si abbandona a previsioni apocalittiche: calandosi in un allegorico mondo animale e tentando perfino il romanzo storico.

Un comportamento che nasceva, come sempre in lui, da generosi impulsi ma finiva col tradire il senso più vero della sua scrittura. E rappresentava forse – nella bulimia dei titoli e nella voce sonora del pamphlettista – una risposta rancorosa alla disaffezione di un pubblico che pure gli aveva decretato uno straordinario successo. La chiusura segnata dall'anno 1970 ha dunque il valore di una opzione critica da parte della curatrice che non si può fare a meno di condividere.

Per il resto, suona ormai remoto, e improponibile, il verdetto della Neoavanguardia che faceva di lui (e dell'amico Bassani) un idolo polemico, proclamandolo una «novella Liala». Sia pure che il Gruppo '63 guardasse soprattutto a *La ragazza di Bube*, che sembrava offrire più libero spazio all'espressione dei sentimenti, ma ben altro riguardo meritava uno scrittore che aveva ottenuto il più schietto consenso da parte di un Montale e di un Luzi (non a caso tra i suoi estimatori figurano i poeti) e che si era foggato un suo personale sperimentalismo.

Fin dalle prime prove, di poche pagine, Carlo Cassola vuole tenersi lontano sia dal romanzo naturalistico che dal romanzo ideologico, intende captare piuttosto i ritmi segreti dell'esistenza, restituirla nel suo lento, sorgivo fluire, cogliendone i montaliani «barlumi». Non una trama distesa e personaggi a tutto tondo ma la loro immersione in un segmento temporale e ambientale che nel suo asciutto nitore suggerisce una sorta di realismo magico (e, stando alla terminologia di Cassola, subliminare).

«Magico» nelle parole di Luzi è il triangolo formato da Volterra, Grosseto e Siena in cui «accadono» le sue storie. Ed in effetti il tenace bozzettismo toscano si apre in lui alla piena modernità: tenendo conto dei battistrada Tozzi e Bilenchi, della lezione sottesa dell'Ermetismo e soprattutto delle «epifanie» joyciane. I Dublinesi rappresenteranno per lui un costante punto di riferimento. Dice bene Alba Andreini che la sua Musa è la semplicità: nell'asciuttezza dello stile e nella medietà del linguaggio, nell'umiltà delle figure che popolano le sue pagine. Romano di nascita, e di famiglia borghese, Cassola si mostra più sensibile alle origini maremmane della madre, e si ritaglia un mondo ideale in cui, sullo sfondo di un paesaggio circoscritto da pochi toponimi ricorrenti, si muovono contadini, boscaioli, carbonai, alabastrai (e personaggi femminili, che sembrano dotati di una naturale vividezza).

In questa direzione, il racconto *Il taglio del bosco* risulta il suo capolavoro. La storia di Giacomo, che cerca di reagire alla perdita della moglie stremandosi nel lavoro, confortandosi nell'abbraccio della natura e nella rude solidarietà con i compagni, colpisce per una essenzialità rappresentativa, per una contrazione dei sentimenti appena addolcita da un velo di malinconia esistenziale.

Cassola non può fare a meno di pagare il suo debito con la Storia. Lo fa con *I vecchi compagni* (qui accolto a esemplificare i vari racconti sulle arrischiate trame cospirative contro la dittatura) ma soprattutto con Fausto e Anna, che di questa compromissione con i grandi eventi è il risultato più alto. Cassola è stato partigiano e presta all'alter ego Fausto, insieme alle sue più limpide motivazioni di ribelle, l'orrore per il sangue inutilmente versato (anche quando a macchiarsene sia la sua stessa parte), la smarrita constatazione sui pacifici che diventano violenti. Fu accusato per questo, in analogia a ciò che accadde a Beppe Fenoglio, di «lesa Resistenza», e ne restò a lungo amareggiato. (Fino ancora a *La ragazza di Bube*, dove racconterà l'espiazione, nutrita dall'amore di una donna, da parte di un ex partigiano incarcerato per omicidio). Ma in Fausto e Anna la parentesi resistenziale viene contornata e come risucchiata dal consueto stupore di fronte alla vita, dall'adesione ai suoi valori perenni. A rileggerlo, il romanzo finisce per apparire il più rappresentativo di Cassola, proprio per una aderenza ai suoi motivi originari, appena intormentita dall'eco di tempi furiosi. Ad onta del travolgente successo di *La ragazza di Bube*, rischiando di compiere una scelta autopunitiva, Cassola tende tuttavia a rimuovere, insieme a quello, i suoi romanzi «impegnati». Che pure non hanno nessun rapporto con il detestato neorealismo e sono semplicemente l'espressione di una risentita coscienza morale. Adesso vuole rifarsi alla purezza delle origini, calarsi nel suo mondo di gesti e sentimenti elementari, protetti da ogni incrostazione intellettuale o supremazia tematica. «La vita – mi confidò in una intervista – è più ricca e misteriosa dell'arte, imprevedibile e

inesauribile. E si può dire paradossalmente che l'arte non è stata finora che un commento alla vita». Scrive allora *Un cuore arido*, *Il cacciatore*, *Paura e tristezza*, sviluppando i germi degli antichi racconti che conserverebbero, intatta, la possibilità del romanzo. E la sua nuova ambizione, nascono di qui i suoi libri più folti che, pur contenendo pagine assai notevoli, sembrano diluire la sua ispirazione, compromettere il senso della sua poetica. Il Cassola più sicuro, con l'eccezione di Fausto e Anna, resta quello dei racconti brevi e lunghi che, approfittando dell'ultima ricognizione offerta dal Meridiano, possiamo leggere con rinnovata ammirazione.



[Il manifesto del film “La ragazza di Bube”]

Gabriele Pedullà, “Aiuto, aiuto l'editoria del consenso”, *Alias – il manifesto*, 20 gennaio 2007

Libri, giornali, recensioni, librerie: note e allarmi su un sistema sempre più omologato al marketing, che ha distrutto l'equazione novecentesca critica=democrazia

Le premesse sono note. Lo strapotere della distribuzione nel determinare l'offerta culturale; il riorientarsi delle librerie Feltrinelli verso il mass market, con un taglio del 30% dei titoli prima normalmente disponibili così da ridurre i costi di gestione (meglio vendere dieci copie del solito, ecumenico Ammanniti che quindici di altrettanti autori diversi); la sempre più rapida senescenza dei nuovi libri che ormai hanno una vita sugli scaffali di meno di tre mesi; insomma la crisi, forse irreversibile, della “bibliodiversità”... E ancora (questa volta dal punto di vista delle case editrici): l'imperativo di guadagnare su ogni singolo libro, rinunciando a compensare le perdite o anche solo i modesti profitti dei titoli più difficili con i titoli di maggior successo commerciale; le costrizioni dei bilanci preventivi, che obbligano i management delle imprese a replicare risultati eccezionalmente buoni, trasformando l'eccezione in norma, con conseguente riduzione dei margini di manovra e degli spazi per i volumi meno accessibili al grande pubblico... In fondo non è nemmeno il caso di scandalizzarsi: non essendo associazioni di beneficenza ma imprese private, le case editrici si sono preoccupate sempre dei propri bilanci, sebbene la massimizzazione dei margini di profitto perseguita negli ultimi anni abbia incrinato un equilibrio già di per sé molto precario tra qualità e quantità. Se l'effetto del cambiamento sembra così dirompente è perché è mutato il sistema attorno ad esse, dall'università delle mille lauree honoris causa ai giornali dei mille gadget. Un sistema sano in cui tutti fanno il proprio dovere si regge sul libero confronto tra poli diversi: c'è l'autore, che scrive; c'è l'editore, che seleziona le opere; ci sono i critici, che esprimono un parere su quanto pubblicato; c'è infine l'università, dove i valori si assestano lentamente e per ipotesi successive. Il tutto secondo un principio di equilibrio e separazione dei poteri non troppo diverso da quello teorizzato da Montesquieu per i sistemi politici e in base al quale non dovrebbe mai essere la stessa persona a fare le leggi, ad applicarle e a sanzionare l'operato dei cittadini.

Per lungo tempo tale indispensabile funzione di sorveglianza è stata demandata soprattutto alle pagine culturali dei quotidiani; oggi, al principio del XXI secolo, si può dire che questa fase storica sia sostanzialmente finita. Una lenta agonia è stata accelerata da tre fenomeni più recenti: il diluvio di anticipazioni, le promozioni dei libri in vendita con i giornali, il diffondersi delle recensioni in subappalto. I primi due sono troppo evidenti perché sia necessario soffermarvisi: basterà notare che da un certo momento in poi le pagine culturali hanno rinunciato a esercitare il proprio diritto/dovere di critica preferendo ospitare stralci dei libri in uscita (dei veri e propri “trailer”, presentati senza alcun commento) e che questa tendenza si è ulteriormente accentuata da quando i quotidiani si sono fatti editori in proprio, dedicando una parte consistente delle proprie terze pagine alla promozione dei volumi in vendita. Più interessante, perché più subdolo, il terzo fenomeno, che consiste nel pubblicare recensioni dei grandi nomi della letteratura contemporanea (da De Lillo a Wallace, da Auster a Franzen) ai quindici o venti presunti esordienti di genio che ogni anno sforna la macchina editoriale USA – recensioni scrupolosamente acquistate, tradotte e poi fornite a titolo gratuito dagli uffici stampa della casa editrice che si appresta a pubblicare il romanzo in Italia. Alla fine, verosimilmente, saranno tutti contenti: l'editore, che si garantisce un lancio esclamativo; il redattore, che non deve nemmeno correggere le bozze; il direttore, che si può fare bello esibendo una firma apprezzata ai quattro angoli del globo; e persino il lettore, che ha l'opportunità di leggere uno dei suoi beniamini senza fare la fatica di cercarsi il pezzo su Internet. Tutti contenti, a parte il fatto che per questa via i giornali rinunciano a esprimere una voce autonoma e si trasformano nel megafono delle case editrici o del proprio ufficio marketing. Quando cade la separazione dei poteri, nessuna vera critica è più possibile e anche la democrazia (delle lettere) entra in pericolo. In economia si potrebbe parlare di trust verticale.

Questa tendenza inarrestabile del nostro tempo viene presentata spesso come un inveroamento dei valori egualitari della nostra società: “Non facciamo pedagogia”, “Noi vogliamo solo dare ai lettori quello che ci chiedono”, “Non siamo mica in Unione Sovietica”. Ma davvero la logica dei grandi numeri è più

democratica soltanto perché offre a tutti quello che vogliono o credono di volere? In effetti ci sarebbero parecchi argomenti da opporre a questa ricostruzione, a cominciare dal fatto che non è sufficiente il consenso a caratterizzare una democrazia, altrimenti (tanto per rifarsi ancora ai classici della filosofia politica) avrebbero ragione i teorici novecenteschi della leadership carismatica che legittimavano la fine della mediazione parlamentare in nome dell'adesione spontanea delle masse alla volontà del capo. La democrazia è fatta invece soprattutto di procedure e proprio la possibilità di dissentire, la ricchezza del dibattito e l'apertura degli spazi di discussione sono i suoi principali indicatori. Da questo punto di vista la critica (letteraria e non) è importante non tanto o non solo perché aiuta a separare il grano dal loglio, né perché consente di comprendere meglio il senso e il valore di un'opera, ma perché, proponendo delle ipotesi di lettura, sollecita la discussione, invita a verificare di persona, costringe a prendere consapevolezza dei propri gusti motivando adesioni e ripulse.

Il parallelo con la politica non è casuale. Il sistema delle lettere come quello della rappresentanza politica sono sottoposti a una trasformazione rapidissima per effetto delle medesime cause, prima tra tutti il dominio della comunicazione televisiva con i suoi miraggi di immediatezza e di contatto diretto. Nell'epoca delle infinite affabulazioni, in cui nessun ragionamento possiede la forza di persuasione di un testimone in lacrime, è la stessa nozione di critica a risultare scomoda e obsoleta, tanto in letteratura quanto altrove (con quali pericoli per la democrazia è inutile dire). In fondo le case editrici continuano a fare quello che hanno fatto sempre: cercare di vendere i propri libri. A parte la rinuncia dei giornali alla propria funzione di controllo, la vera novità di questi anni è la posizione assunta dai giovani scrittori, che, implicitamente o esplicitamente, manifestano sempre più spesso insofferenza o sufficienza per qualsiasi forma di mediazione culturale, con un atteggiamento che ricorda l'avversione dei politici per i giornalisti che con le proprie obiezioni e domande scomode osano fraporsi tra loro e gli elettori (due fenomeni che forse bisognerebbe leggere alla luce delle acutissime pagine di Toqueville su democrazia e bonapartismo).

Se si volesse indicare la data d'inizio di questo processo, si potrebbe risalire alla metà degli anni Novanta e alla durissima polemica che sulle pagine del "Corriere della Sera" vide contrapposti Michele Mari e Sandro Veronesi (i due narratori italiani più dotati di quegli anni) a proposito dell'affermazione di quest'ultimo che soltanto i coetanei avrebbero dovuto recensire i nuovi romanzieri. Dopo dieci anni, nei fatti, la linea Veronesi ha trionfato e anzi la boutade di allora appare oggi non più che un'avvisaglia e un timido accenno di quello che sarebbe successo in seguito. Avvalendosi dei loro nomi di maggior richiamo, è sempre più frequente che i romanzieri italiani "facciano tutto da soli", così che spesso a recensire in termini entusiastici il giovane scrittore X è il giovane scrittore Y – in attesa, verosimilmente, di ricevere indietro il favore.

Non è escluso che questa tendenza autarchica un giorno travolgerà le stesse case editrici. La novità rivoluzionaria (per ora solo sulla carta) di un progetto come quello della Fandango risiede precisamente nel tentativo di mettere in piedi una "United Artist" che federando una serie di narratori di successo cancelli anche l'ultimo intermediario tra chi scrive e chi legge – un po' come è avvenuto nella New Hollywood, dove gli agenti e le star hanno preso il posto una volta occupato dagli studios. Gli autori certo, per crescere e imporsi, hanno bisogno di interpreti, ma non è detto che questa funzione essenziale, un tempo demandata ai critici, debba essere anche in futuro affidata a essi. L'affermarsi di figure come quelle dell'editor e dell'agente sembra indicare esattamente il contrario. Si direbbe che la società letteraria si stia conformando in ritardo al modello che da alcuni decenni domina nel mondo dell'arte, con l'eclissi del critico come figura chiave nella ricezione di un'opera, sempre più rimpiazzato dal curatore, un professionista ben retribuito che allestisce la mostra e produce dietro compenso una serie di ragionamenti finalizzati a valorizzare il lavoro dell'artista – a metà strada tra il pubblicitario di alto livello, l'esperto di marketing, il compagno di strada e il critico vecchio stampo. La preparazione e l'intelligenza dei curatori non sono in discussione: quello che però occorre sottolineare è la differenza essenziale della loro posizione rispetto a quella di chi trae altrove le proprie fonti di sostentamento. E che per questo rimane un uomo libero.

In un mondo in cui la nozione di classico s'identifica sempre di più con quella di long seller, anche i narratori sembrano essersi piegati completamente alla logica dei grandi numeri; che oggi anche loro, sulla scia degli artisti, possano essere alla ricerca di curatori e che non sappiano che farsene dei critici può forse dispiacere ma non sorprende. Se nel Novecento gli scrittori da 3000 copie erano orgogliosi di sé e non pensavano che la mancanza di successo di vendite li privasse di qualcosa, oggi si sentono anch'essi, al pari di tutti gli altri, autori di best-seller mancati. Così la speranza di essere il nuovo Piperno o il nuovo Saviano alimenta il conformismo verso la macchina editoriale e l'insofferenza per chiunque non contribuisca a oliare l'ingranaggio. Poiché, come insegna Brecht, non è alle "buone vecchie cose" ma alle "cattive cose nuove" che bisogna rivolgere lo sguardo, dei tanti esempi possibili le risposte di alcuni romanzieri a una recente inchiesta di "Tutto Libri" sui recensori italiani rimangono forse il più istruttivo. Le dichiarazioni di stima per Antonio D'Orrico, che come critico nessuno calcola ma che grazie alle copertine del "Magazine" del "Corriere della Sera" riesce a muovere alcune migliaia di copie, indicano che cosa i nostri giovani narratori si aspettano dai giornali (in quel consesso con le significative eccezioni di Silvia Ballestra e Antonio Scurati). Il populismo – magari ribattezzato anti-paternalismo – si presenta così come la vera cifra della giovane narrativa nostrana. Quando Marco Belpoliti lamenta l'assenza di scrittori criticamente impegnati come quelli della leggendaria generazione degli anni Venti è in fondo anche di questo che parla. È cambiata la realtà ma è cambiata anche la retorica, e se qualche decennio fa era ancora comune la figura dello scrittore istintivo che cercava di tenersi aggiornato e magari faceva finta di conoscere Benjamin e Foucault, adesso è più verosimile immaginare il gesto contrario, con il narratore di grido che occulta le proprie letture e predilige un approccio anti-intellettuale e scanzonato, mimando gli atteggiamenti divistici delle rockstar.

Muore la critica e sulle sue ceneri prosperano i mediocri che non desiderano essere giudicati. In pochi anni il mondo è cambiato e tutti si sono riposizionati: gli editori, i redattori dei grandi quotidiani, i romanzieri e persino quei recensori che hanno rinunciato al proprio ruolo di interpreti per recitare la parte dell'imbonitore e del persuasore occulto. Solo coloro che praticano la critica nell'accezione più tradizionale del termine (pochi, sempre di meno, sempre più marginalizzati) continuano a esercitare l'arte di dire anche di no. Sono loro il granello di sabbia nell'ingranaggio perfetto del mercato editoriale, gli uomini Bartleby del nostro tempo, coloro dai quali dipende la possibilità che ci sia ancora posto per una letteratura non condannata all'eterno ritorno dell'uguale. Vengono tollerati di mala voglia. Ma senza di loro i grandi libri del futuro potrebbero non trovare più nessuno che sappia riconoscerli e valorizzarli.

Carla Benedetti, “La verità di Annamaria Franzoni”, *L'espresso*, 19 gennaio 2007

Memorie, vissuti e “storie vere” sono ormai un settore di punta del mercato del libro. “Memoir” è il nome che il mondo anglofono dà a questa sorta di super-genere, contrapposto alla “fiction”, che si sta sempre più imponendo anche sulla scia dei reality show. In questo quadro un libro come *La verità* di Annamaria Franzoni (scritto con Gennaro De Stefano, Piemme) si presta a una doppia lettura. Memoria difensiva? O un ulteriore pezzo di quel grande ingranaggio narrativo avido di “casi veri”?

Come spesso le memorie, anche questa ha una motivazione difensiva e delle più drammatiche: discolparsi dall'accusa terribile che la indica come infanticida e pazza. Una Medea che non ricorda di aver ucciso il figlio. Il primo compito dello scritto sarà quindi di mostrare che lei invece ricorda tutto, ogni dettaglio. Così, come in un giallo, il libro inizia dalla scena del delitto (“La mia mano preme sulla maniglia, la porta si apre”) con la scoperta del piccolo corpo agonizzante: “Una grossa e profonda ferita in mezzo alla fronte fino all'occhio, dove esce della materia cerebrale”. Il secondo compito di questa memoria è recuperare la credibilità, distrutta non solo dalla sentenza di condanna ma soprattutto dai media. E qui sta il punto più caldo del libro, che lo rende degno di riflessione.

Il tribunale davanti al quale la Franzoni cerca di discolparsi non è solo quello penale. È anche lo spietato “circo mediatico” di cui è già diventata personaggio parlante (interviste televisive, partecipazione a talk show), ma da cui sostiene di essere stata giocata. Giornali e televisioni “si sono impossessati della mia vita”, diffondendo informazioni false e denigratorie. La Franzoni cerca così di disfare con pazienza, a una a una, le diverse “leggende” circolate su di lei: le presunte “anomalie” del bambino, la parentela con Prodi, la lite col marito, la depressione. Accusa i media di averla usata per fare scoop (ce n'è anche per Maurizio Costanzo, che in diretta la obbliga ad ammettere che è incinta, quando i patti erano che non si sarebbe toccato l'argomento). Ma soprattutto deve dimostrare di non essere pazza.

Il romanzo ci ha abituati a situazioni enunciative analoghe: la voce che racconta è sospettata di follia, e il lettore non sa se crederle o meno. Solo che questo non è un romanzo. O forse un po' lo è, data la quantità di narrazioni intrecciate a cui la vicenda di Cogne ha dato origine, fatte da giudici, esperti, testimoni, sindaci, avvocati difensori, cronisti, conduttori di talk show e loro ospiti. Tra i quali la Franzoni stessa. Un grande romanzo polifonico che ora si arricchisce di un ulteriore pezzo: l'autodifesa scritta della protagonista su cui pesa il sospetto di follia.

Come certi narratori inaffidabili del romanzo otto-novecentesco, anche qui la voce che narra deve dunque dimostrare la propria tenuta razionale ed emotiva attraverso il suo stesso atto di parola. Deve in questo caso mostrare di non essere una fredda borderline. E lo fa raccontando la famiglia d'origine, l'incontro con il marito, l'amore per i figli, con l'aiuto di molti sentimentalismi. Così anche questo ricorso alla scrittura contro il chiacchiericcio dei media resta avvolto nell'ambiguità. Emblema di come il linguaggio televisivo stia penetrando anche nella scrittura testimoniale, privandola di forza di verità.

Benedetta Centovalli, “La passione di tradurre”, www.ilprimoamore.com, 22 gennaio 2007

Negli Stati Uniti Ann Goldstein è oggi una delle voci più affermate nella traduzione di testi italiani d'autore. Lavora da molti anni nella prestigiosa redazione del «New Yorker» e ha tradotto scrittori del Novecento e contemporanei, come Pasolini e Manganelli, fino a Aldo Buzzzi, Erri De Luca, Baricco, Calasso, Elena Ferrante o all'imminente Piperno. Ha vinto numerosi premi per la traduzione (Pen) ed è stata ospite lo scorso novembre della Fondazione Rockefeller, nella cornice mozzafiato di Villa Serbelloni a Bellagio.

Le ho rivolto alcune domande sulla presenza della nostra cultura in un paese, gli Stati Uniti, dove si continua a tradurre pochissimo. Le risposte di Ann Goldstein sono precise. Gli Stati Uniti sognano l'Italia, ma non sono interessati particolarmente alla nostra cultura, anche se autori e testi possono fare breccia (l'enorme successo di Eco). L'epoca d'oro di intellettuali e traduttori alla Bill Weaver, a cui si devono le versioni inglesi di Pirandello, Svevo, Moravia, Morante, Gadda, Calvino, Pasolini, Primo Levi, Parise, Eco... è tramontata. Eppure c'è una rinascita di interesse a datare dall'11 settembre, una maggiore apertura verso altre culture, segnali di rinnovata attenzione anche verso la nostra letteratura. E girando tra le librerie di New York, sia delle grandi catene sia indipendenti, la selezione delle traduzioni di libri italiani non è esigua anche se i criteri di scelta, quando non dettati dal successo in Italia, possono apparire arbitrari. Si devono ad alcuni intellettuali e personaggi di spicco dell'editoria americana la conoscenza e la diffusione della nostra cultura in America: da Jonathan Galassi, poeta, traduttore (Montale) e direttore editoriale di Farrar, Straus & Giroux, che ha pubblicato recentemente scrittori come Melania Mazzucco, Gianni Riotta, Andrea Canobbio ed ha acquistato i diritti di *Gomorra* di Roberto Saviano, ad Andrew Wylie, il mega-agente letterario, la cui lista di autori – che include Calvino, Calasso e Baricco – è la più potente al mondo.

In questi ultimi anni stanno aumentando le figure di mediatori culturali attenti alla nostra letteratura: agenti, scout, editor, e molti traduttori come Geoffrey Brock (Eco), Abigail Asher (Canobbio), Anthony Shugaar (Benni), Stephen Sartarelli (Camilleri), Lawrence Venuti (teoria della traduzione). Cresce l'offerta di case editrici indipendenti come Norton, Steerforth e l'inglese Bitter Lemon, affiancate da riviste on line dedicate alla traduzione (www.wordswithoutborders.org). Dall'Italia esperimenti coraggiosi come l'editore e/o che ha aperto una sede a New York, Europa Editions, per proporre anche autori italiani, dalla Ferrante a Carlotto, e non solo del proprio catalogo (Piperno). Ann Goldstein sta curando una raccolta di racconti di Primo Levi inediti per l'America. Levi, dallo stile semplice, è un autore difficile, il suo linguaggio scientifico è un rebus. Come lavora alle sue traduzioni Ann Goldstein? Ogni autore ha il suo mondo e ogni mondo ha la sua lingua, e di scrittore in scrittore la traduzione diventa un'esperienza diversa. «Mantenersi fedele alla lettera del testo e cercare la resa migliore nella propria lingua, una fedeltà infedele», dice Ann. Rigore e leggibilità, attenzione e sonorità. Per chi ha già tradotto romanzi complessi e potenti come *Petrolia*, ritratto feroce dell'Italia, o si è confrontato con la semplicità dolorosa di Primo Levi, quale scarto registra lavorando sui testi dei nostri giorni? «Dipende sempre dagli autori», risponde Ann, «certo in alcuni casi il linguaggio appare modificato e per alcuni si nota un eccesso di americanizzazione». Parola di traduttore, innamorato di Dante e della nostra lingua italiana.

Alessandra Iadicicco, “Philippe Forest sa dire anche il dolore indicibile”, *Il Giornale*, 25 gennaio 2007

C'è poco da stare allegri. Eppure *Per tutta la notte* è una festa. I lettori sono avvertiti. E non suoni come un invito ingannevole il titolo del romanzo – già il secondo – di Philippe Forest il quale, per colui cui sia sfuggita la prima sconvolgente prova narrativa (*Tutti i bambini tranne uno*, Alet 2005), premette *expressis verbis* a mo' di promemoria un pensiero di Yuko Tsushima: «Nel nostro mondo la morte di un bambino è diventata qualcosa che si dimentica nella vita di tutti i giorni, al punto che bisogna ricordarla espressamente in forma di racconto».

Ma non suoni perciò come l'annuncio di un rito lugubre, funereo e luttuoso il memento dell'autore giapponese apposto in epigrafe. *Per tutta la notte* – tradotto e curato da Domenico Scarpa (Alet, pagg. 300, euro 17), eletto sabato scorso tra i migliori titoli stranieri di quest'anno dalla giuria del premio Grinzane Cavour – è una festa della scrittura. Cerimonia sontuosa della letteratura. Ufficio celebrato nella prosa chiamata dalla sua presa (o dal distacco) sulla vita (o la morte) a una solennità e a una serietà che – in fondo e sempre – per vocazione squisitamente poetica le competono.

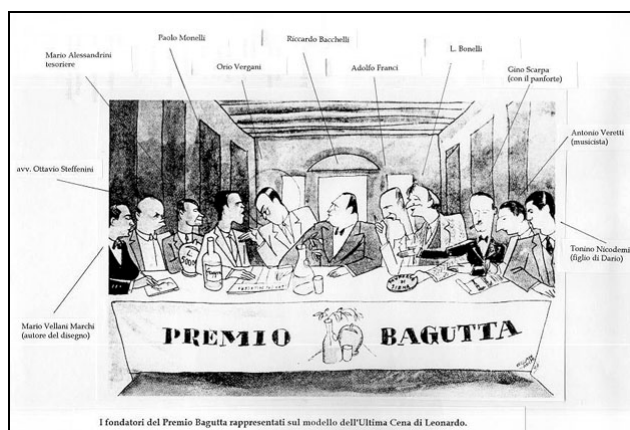
Il francese, oggi 44enne, critico letterario e docente di letteratura all'università di Nantes, vi racconta di sé. Di una propria drammatica esperienza di vita. Della morte della sua bambina uccisa da una malattia incurabile. Ma niente eufemismi. Non ne merita il feroce cancro alle ossa che nel '95 divorò la piccola Pauline prima che arrivasse a compiere 5 anni. Non ne spettano alla nera fioritura di metastasi che sfuggì agli strumenti dei dottori ed è colta e impaginata dalla penna affilata del narratore: con precisione di parole taglienti efficaci più dell'esattezza chirurgica dei verbali clinici.

Con tutto questo *Per tutta la notte*, dettato da una storia vera, non è un capitolo d'autobiografia. Nutrito d'un ricordo incorreggibile, non è quella che Oltralpe si dice autofiction: consolatoria finzione immaginativa. Segnato da un dolore inconsolabile, non vale da consolatoria cura estetica: cosmesi terapeutica che camuffi col belletto delle lettere i graffi e le cicatrici della psiche. E, anche se sappiamo dall'inizio come andrà a finire, non è un quadretto chiuso, compiuto e incorniciato: pronto per essere esposto su una lapide a perpetua memoria. «La vita non è un testo di teatro. Nessuno sa che cosa accadrà nel secondo atto», ribatte con le parole di Osamu Dazai il Forest sensibilissimo alla saggezza orientale sulla prima pagina del suo libro: a smentire le rassicurazioni della psicologia, sfatare le sublimazioni dell'arte e rinnegare come motivazione artistica la pura volontà di resistere all'oblio.

Invece, sin dall'incipit del suo romanzo, rilancia la sfida arrischiata delle parole («nessuno sa che cosa accadrà» voltando la pagina) come un grido di disperazione. «Un grido contro la corruzione» avrebbe detto Katherine Mansfield: lo disse dando un nome all'unico suo vero stimolo in «questo gioco di scrivere». E rimette in gioco la propria avventura di scrittore shakkul (come si dice in ebraico per definire l'orso che impazzisce quando perde il suo cucciolo, è l'aggettivo più appropriato che ci viene in mente da attribuire al papà Forest): di autore sfidato a nominare l'esperienza ineffabile del restare orfano di un figlio.

Natalia Aspesi, “I congiurati del premio Bagutta”, *la Repubblica*, 25 gennaio 2007

Intitolato alla trattoria toscana omonima, sprofonda nelle nebbie di un tempo milanese da molti rimpianto quando Baccelli, Vergani e Monelli lo tenevano a battesimo



Il premio Bagutta compie ottant'anni, e non sono tanto più giovani gli autori tra cui la giuria, a tavola, dopo averne letti e scartati decine, sta scegliendo il vincitore 2007. Sono discussioni bonarie, tra i vapori antichi e casalinghi odorosi di ribollita, nella trattoria che dà il nome al premio: qualcuno dei giurati in quella dotta occasione ne approfitta per ordinare piatti col tartufo, gentilmente offerti dalla casa, altri preferiscono umilmente una corroborante minestrina che lascia il cervello lucido per la tenzone letteraria.

Il Bagutta non fa mai il nome dei cosiddetti finalisti, ma poi in città le voci corrono e chi è interessato le raccoglie: se non ci saranno colpi di testa all'ultimo momento, lo scontro gentile che non degenera quasi mai in litigi ideologici o semantici, sarebbe questa volta tra opere (pubblicate nel 2006), già più o meno recensite, uno solo nella classifica dei più venduti, uno praticamente introvabile anche in librerie sofisticate, e sarebbero; un romanzo attorno a un momento della vita amorosa di Tolstoj, un giallo su un delitto torinese, un tomo di mille pagine che raccoglie romanzi e racconti sull'occupazione italiana in Cirenaica. Autori: una signora venerata per la grazia accecante della scrittura (Grazia Livi), un romanziere di gran successo alla prima opera tutta sua (Carlo Fruttero, della famosa coppia Fruttero & Lucentini), un autore tra i più lodati dalla critica alta ma sconosciuto allo scarso pubblico dei lettori italiani (Alessandro Spina).

I gusti dei quindici giurati (scrittori, spesso vincitori di un passato Bagutta, docenti di letteratura, grecisti, critici, d'arte, musicali, letterari, poeti, filosofi, filologi, responsabili di pagine culturali, piccoli raffinati editori), rappresentano il rovello che tormenta l'ormai angusto mondo della cultura, quella senza K, irreprensibile, incorruttibile, forse impolverata da una condizione sempre più negletta; ci sono i nostalgici della Bella scrittura pura e dura che, come il professor Giovanni Orelli, hanno preferenze sublimi e, “tra Baudelaire e Mallarmé”, ce ne fosse ancora uno di quel calibro, sceglierebbero il primo, amando «la scalognata e ignorata poesia» piuttosto della prosa «che oggi spera con la trivialità di conquistare lettori».

Ci sono i più impazienti che vorrebbero magari piegarsi se non all'inammissibile best-seller almeno al nome di un autore sufficientemente noto al di là degli specialisti, tanto da richiamare l'attenzione non si dice della televisione nazionale, ma almeno di quella locale: è in parte di questo parere l'editrice Rosellina Archinto che vorrebbe si ammorbidesse la superba reticenza del Bagutta, asserragliato nella sua nobile nicchia, a far notizia, il suo rifiuto a provocare gossip (sia pure aureo), come si sa oggi strada sicura per scuotere la sonnolenza dell'informazione drogata da fattacci e fatterelli.

Ma c'è anche chi, come il critico ed editor Piero Gelli, pensa che sia molto più interessante non lasciarsi andare all'andazzo mediatico di premiare un libro che sta già vendendo per conto suo, ma piuttosto annettersi il merito di scovare nella paurosa catena montuosa di volumi che la nostra editoria espelle

senza sosta e spesso senza criterio, la preziosa perla rara, fino a quel momento nascosta e ignorata, che finalmente dal premio otterrà il giusto riconoscimento, gli omaggi dovuti, magari un passaggio nella bella trasmissione di Corrado Augias, su Rai3, e la sempre gradita diffusione inarrestabile con conseguente fiorire del conto in banca.

Per parlare umanamente di denaro: il Bagutta non avrà vallette prese a prestito dalla televisione che hanno difficoltà a non storpiare i nomi dei vincitori, o addirittura presentatori illustri cioè televisivi che richiamano i fotografi dei preziosi settimanali rosa, però non premia con targhe o sculture spesso horror o diplomi, ma, ragione in più per sperare di vincere, con un assegno che dovrebbe essere di 25 mila euro, ma che per il secondo anno sarà della meta, avendo uno dei due sponsor chiesto un momento di pausa (finanziaria). Immutato l'incoraggiante premio Opera Prima, di 2.500 euro.

In realtà il Bagutta è più giovane dei possibili finalisti di quest'anno, perché, dal 1937 al 1946, tra un regime littorio sempre occhiuto e la guerra, si autosospese. Non proprio per antifascismo, ma perché, come ha scritto Guido Vergani, (che dopo la morte del padre Orio, uno dei fondatori, ne divenne il più appassionato membro e poi segretario) anche i fascisti della giuria erano «fieri della propria indipendenza, della libertà di cervello e ribelli a qualsiasi ingerenza che potesse inquinare il premio con le "ragioni" della politica e del regime». Fu comunque assegnato per la prima volta nel 1927: a Giovanni Battista Angeletti, libraio, narratore e saggista, per *Il giorno del giudizio* che la giuria di allora fece pubblicare a proprie spese.

L'autore aveva trent'anni, oggi ne avrebbe 110, è scomparso nel 1961 e il libro vincitore sta, con la sua copertina austera, antica, assieme a tutti gli altri premiati in seguito, nelle vetrine della prima Sala della trattoria Bagutta, che poi ovunque è tappezzata dai bei menu del premio decorati da artisti allora alla moda adesso magari dimenticati, e dai ritratti e caricature dei giurati e dei loro amici illustri che si sono succeduti nel tempo; arduo, se mai ne venisse la strana voglia, visitare questo piccolo museo permanente di antica convivialità letteraria e artistica, in quanto o mangiano i clienti, o mangia il personale, mentre fervono spadellamenti continui e i camerieri ondeggiano veloci, per cui si dà sempre fastidio e non resta che scappare...

Oggi che in Italia i premi letterari sono più di 1300, una foresta in cui prima o poi uno scrittore, per meriti letterari o di amicizie, fortunatamente si impiglia, grande vanto che distingue il Bagutta da tutti gli altri è di essere stato il primo premio letterario italiano, subito seguito da una moltitudine di imitatori, che in qualche caso sono diventati famosi, talvolta più ricchi, più litigiosi, più alla moda, più utili, più presi d'assalto. Tra quelli che chiunque scriva vorrebbe vincere, oltre naturalmente al Nobel, ci sono il Viareggio nato nel 1929, lo Strega nel 1947, il Campiello nel 1963, su su sino al Nonino nel 1977, al Grinzane Cavour nel 1982 ecc.

Il mito del premio intitolato alla trattoria toscana di proprietà allora come adesso della famiglia Pepori, venuta agli inizi del secolo scorso da Fucecchio, sprofonda nelle nebbie di un tempo milanese da molti rimpianto, quando artisti e letterati erano poveri e non sognavano la barca né l'appartamento a Parigi, si tassavano per fondare riviste sublimi (o agli inizi, il Bagutta stesso), vivevano in affitto tra le ringhiere degli antichi palazzi di quello che oggi si chiama quadrilatero della moda ed abitato dai soli che possono permetterselo, gli ultramilionari (in euro).

La sera del giorno di San Martino, 11 novembre 1926, ricordava Orio Vergani, «pioveva e già l'attaccapanni del Bagutta era pieno di pastrani. Il sor Pepori aveva messo sul fuoco le prime castagne e dal fornello arrivava sino al nostro stanzino l'odore delle caldarroste. Si era in undici amici: Riccardo Bacchelli, Paolo Monelli, Mario Vellani Marchi, Ottavio Steffenini, Adolfo Franci, Gino Scarpa, Tonino Niccodemi, Mario Alessandrini, maestro Antonio Veretti – che stava componendo un'opera su testo di Bacchelli – Luigi Bonelli e Orio Vergani. Uno di noi disse, perché non fondiamo un premio letterario?...».

Tutti uomini, scapoloni, oppure mariti che avevano lasciato la moglie nel paese di origine o comunque a casa, come usava allora, e cenavano insieme in trattoria, e se mai qualche volta si sedeva con loro una signora, non era certo una fidanzata o la consorte, ma Wanda Osiris, oppure qualche amabile cocotte:

nasceva quindi, per forza, un premio maschio, che non aveva occhi per la poco apprezzata, anzi addirittura ignorata, scrittura femminile, considerata per signora, quindi inferiore.

Ma i tempi cambiano, anche il Bagutta a un certo punto dovette adattarsi al funesto dilagare delle donne oltre i fornelli, le culle e le lenzuola. Dopo 45 anni di intense letture e cene conviviali e arrivo di nuovi giurati in sostituzione dei defunti, finalmente nel 1972, per la prima volta, il Bagutta ebbe il tardivo ardire di premiare una signora, Anna Banti: aveva allora 77 anni, era già famosa per libri belli pur se prodotti da una donna, come il tuttora celebre *Artemisia*, aveva vinto un Viareggio vent'anni prima ed era, il che rassicurava i giurati più inquieti per quella novità per loro oltraggiosa, la moglie del venerato critico d'arte Roberto Longhi.

Furono assegnati ben 67 gloriosi Bagutta prima che una donna fosse ammessa in giuria, nel 2003: oggi ce ne sono quattro su quindici e addirittura, dal 2004, una, Isabella Bossi Fedrigotti, scrittrice e giornalista, è presidente del premio: al posto glorioso che fu di Bacchelli, di Zanzotto, di Soldati, di Tadini, di Raboni. Segretario, dopo la scomparsa di Guido Vergani, Andrea Kerbaker, scrittore, premio opera prima nel 1998 con *Fotogrammi*, oggi amministratore delegato di Progetto Italia Telecom.

Ammesso che i premi letterari abbiano ancora un senso che non sia quello di festeggiare insieme, tra i superstiti della lettura, quell'oggetto demodé che un buon libro, Bagutta ha quello, aristocratico, di non far notizia al di là della Lombardia, forse di Milano, addirittura di via Bagutta e della sua famosa trattoria. Un bene per la giuria che non subisce i tormenti di addetti ad altri premi più commerciabili, assediati con lusinghe e minacce da editori, autori e persino partiti.

Libere di lavorare senza scocciature, favorite dall'ombra in cui possono lavorare indisturbate, le giurie che si sono avvicendate (l'onore, salvo imprevisti, finisce con la dipartita) hanno premiato non tutti ma tanti degli autori italiani più meritevoli, prima che diventassero famosi, come Comisso, Cardarelli, Brancati, Ottieri, Celati, Fleur Jaeggy, oppure già famosi come Primo Levi, Piero Chiara, Giorgio Bocca, Leonardo Sciascia, Roberto Calasso, con punte ardite come nel 2004 quando in pieno berlusconismo (a Milano poi!) il Bagutta fu assegnato, non senza alcuni mal di pancia e malumori, a *Le strane regole del Signor B* del geniale per crudeltà e scrittura Franco Cordero.



[Italo Calvino al premio Bagutta 1959]

Elena Pontiggia, “Il Grande Correttore che fa rima con errore”, *Il Giornale*, 26 gennaio 2007

Un lettore sfoglia il bel catalogo della recente mostra di Afro e trova una foto con una singolare didascalia: «Da sinistra: Moreni, Vedova, Borlotti». Il lettore ha un sussulto: Borlotti, chi era costui? Un altro membro della nobile famiglia delle leguminacee, che in arte annovera già un Fagiolo (il compianto Maurizio) e un Fagioli (Marco, il valido storico toscano)? E se invece, chissà, si trattasse di Morlotti?

Il fatto è che, in questi tempi informatici, il nome di Morlotti è passato al vaglio del Grande Correttore automatico, di cui è dotato ogni computer. Una volta c'era il Grande Inquisitore, che ci ha descritto Dostoevskij. Oggi c'è il Grande Correttore, che pretende di eliminare gli errori dell'universo. Confucio insegnava che bisogna «rettificare i nomi», intendendo dire che il primo passo verso la verità è chiamare le cose come sono. Un'azione di guerra, per esempio, non va chiamata azione di pace. Anche il Grande Correttore si propone di rettificare i nomi. Purtroppo, come donna Prassede, confonde la verità con ciò che pensa lui.

Vediamolo all'opera. Su nomi come Fontana, Vedova, Soffici non ha obiezioni. Anche Persico (il critico) lo accetta, in grazia del pesce e del golfo. Ma, per rimanere ai critici, Raggianti proprio non gli va e lo corregge in Raggianti. Forse crede che chi si occupa d'arte abbia sempre il sorriso sulle labbra. E Bossaglia? Non scherziamo, per favore. Il Grande Correttore lo cambia subito in Boscaglia. Forse pensa alla selva di significati indagati dalla studiosa.

Il Grande Correttore, comunque, non è per niente un tipo atletico (avevamo scritto «amletico», ma ci ha già corretti). Lui dubbi non ne ha e non ne vuole avere. Carrà, per lui, diventa Carro; Sassu non può essere che Sassi; Burri, diamine, è Burro; Birolli è rettificato in Birilli.

Il problema vero, infatti, non è quando il Grande Correttore segnala degli errori. In quei casi si limita a sottolineare il nome sospetto con una bella linea rossa zigrinata. E questo sano realismo, questa capacità di accettare i limiti del linguaggio, di ammettere che il mondo non è perfetto, ce lo rende più simpatico. Come diceva Gombrich: va bene la rivoluzione, ma è un'arte anche lasciare le cose come stanno. Il problema è quando il Grande Correttore vuole, appunto, correggere, migliorare, raggiungere la perfezione. Allora è il disastro. (È accaduto anche a certi dittatori che, per trasformare la terra in un paradiso, l'hanno resa un inferno). In quel caso non c'è via d'uscita. Anche perché il Grande Correttore non ti avverte. Tu hai scritto Licini? Lui cambia in Micini, o Glicini, e chi s'è visto s'è visto. Perché il Grande Correttore non si lascia smuovere né commuovere da nessuno. Procedo spedito, inarrestabile, implacabile. Taglia, accorcia, arrotonda, secondo come gli torna meglio. E alla fine ci ammannisce uno squisito, ma un po' indigesto, pittore Borlotti.

Mirella Serri, “Il migliore ’77 era in rosa e con le ali”, *TuttoLibri – La Stampa*, 27 gennaio 2007
Savelli. *L'editore del Movimento “rilegge” i libri di allora: “Nessun racconto adeguato su molotov o P38 ma una bella storia di ardori adolescenziali”*

Nel decennio che raggiunge l'acme con il '77 degli autonomi e degli indiani metropolitani nascevano i volumi di piombo. Balestrini, nelle poesie *Ma noi facciamone un'altra*, aveva praticato l'insurrezione del dizionario. Ben altra «Insurrezione», si chiamava così l'ultimo capitolo, di *Vogliamo tutto*. Nel romanzo lo scrittore si cimentava con il furore di un salariato dell'industria e descriveva la rivolta a Fiat Mirafiori, bastonate e molotov tra lavoratori e polizia. Nel 1976 lo scrittore soffiava sul fuoco con la trascrizione dei testi clandestini e ufficiali del terrorismo, nell'opera-collage *Violenza illustrata*. A mettere poi nero su bianco il meridione proletario ci provava una tuta blu, Vincenzo Guerrazzi: *Nord e Sud uniti nella lotta*. Toni Negri elaborava *Il dominio e il sabotaggio*, manifesto dell'autonomia armata. La fucina editoriale sfornava poi a pieno ritmo opere di Lenin, Mao Tse Tung, Trotsky e del feroce coreano Kim il Sung. Gli studenti divoravano *La resistenza accusa* di Pietro Secchia. In controtendenza, Alberto Arbasino con *Fantasma italiani*. Lo scrittore di Voghera metteva alla berlina gli equivoci collettivi di anni tribali.

Una cultura della morte o una cultura viva, produttiva, «desiderante», slogan iperusato all'epoca, negli Anni Settanta? A trent'anni di distanza dalla ribellione dei ragazzi del '77, quale il bilancio? A riaprire il dibattito su pro e contro di un periodo e di un movimento pieni di luci e di ombre è il bel racconto di Lucia Annunziata dedicato al 1977. *L'ultima foto di famiglia* (Einaudi). La giornalista, scrittrice, ex presidente della Rai, ripercorre fasti ed esiti nefasti (l'uccisione nel 1977 di Casalegno, vicedirettore della Stampa) della «rivolta», così fu anche chiamata, del '77. Che tra le pagine nere ebbe anche quelle del passamontagna e del terrore.

Cosa ne pensa oggi chi, con i suoi libri, rappresentò il laboratorio della cosiddetta «nuova sinistra» e fu il mentore di tante tribù politico-culturali, di maoisti, leninisti, lottacontinuiti, castristi, e via dicendo?

«Pubblicavo tutti i testi di quello che allora si definiva il movimento – ricorda Giulio Savelli, giovanissimo editore fin dagli Anni Sessanta della Samonà e Savelli. Oggi Savelli ha abbandonato il lavoro editoriale, ex deputato del Polo e musicologo è alle prese con un saggio su Wolfgang Amadeus Mozart –. Si trattava in gran parte di pamphlet cucinati dal fuoco vivo delle assemblee dove si discuteva di tutto, dalle carceri iraniane al diritto di aborto. Un calderone. Ma non solo. Alcuni libri ebbero un gran successo: *La strage di Stato*, per esempio, una “controinchiesta” sulla strategia della tensione e le bombe del 12 dicembre 1969 a piazza Fontana, *Porci con le ali*, di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, *Scrittori e popolo*, di Alberto Asor Rosa. Quella stagione per me però terminò bruscamente nel 1976. Ero trozkista e mi trovai ad imboccare un via liberal. Un percorso che io chiamo il mio “filo rosa” e che non è solo mio nell'ex sinistra europea, basta pensare a Willy Brandt e ad Andreas Papandreu. In un saggio sulla rivista *Il leviatano* di Ernesto Galli della Loggia, Franco Moretti, Giuseppe Bedeschi, Paolo Flores d'Arcais, esponevo la mia disillusione».

Il suo abbandono della casa da lei creata non fu solo una scelta editoriale?

«Fu anche una scelta di vita. Abitavo a via dei Coronari. Tutti i sabati in quella zona centrale di Roma si scatenava la guerriglia urbana. Capivo che tutto quello di cui si era discusso, parlato, teorizzato non aveva nessuna direzione se non la distruzione. I testi da me editi trovavano largo consenso. Spesso però, al contrario, i libri che più amavo non riscuotevano alcun apprezzamento».

Quali erano?

«Faccio un esempio. Durante la presentazione a Torino di un saggio, *Il Vietnam socialista*, scritto da un vietnamita che criticava la dittatura del Nord, provai disagio, senso di estraneità profondissima. Mi accaloravo a spiegare le ragioni per cui bisognava combattere la tirannide di sinistra e mi sentivo dar di gomito dagli altri interlocutori che sedevano al tavolo con me. “Yankee go home” era lo slogan che volevano sentir risuonare nella sala. Altro che ragioni critiche. Io ero antiamericano e assolutamente favorevole alla causa vietnamita, però avrei voluto che si discutesse anche di altro ma non fu possibile».

Lei faceva anche uscire Karl Kautsky ed Eric Fromm contro la morale borghese, Wilhelm Reich, Michail Bakunin, Paul Lafargue. C'erano dei classici di peso nella sua biblioteca turbolenta.

«Certamente. Però, soprattutto quando si trovarono a raccontare i cambiamenti di costume, i rapporti con il matrimonio, l'eros, la famiglia, i ragazzi del '77 dettero i loro frutti migliori».

Stava parlando di Porci con le ali?

«All'epoca non leggevo tutti i testi che pubblicavo. Se ne occupava Dino Audino. Ma una volta, per caso, mi propose il dattiloscritto con la storia di Rocco e Antonia. Poi venne da me e io gli dissi: "Invece delle solite 200 copie facciamo 300. E lui "400". Era un libro che fuoriusciva dalla grigia tradizione della letteratura di sinistra. Vi si privilegiavano l'amore o il rapporto con la famiglia, che i veri rivoluzionari sdegnavano o chiamavano sentimenti piccolo-borghesi. Così è nato un bestseller che ha saputo descrivere il giro di boa compiuto dai disprezzati piccolo-borghesi. Ironia della sorte, la letteratura di allora non ci ha dato nessun racconto adeguato sulle molotov o sulle P38 di quegli anni ma una bella storia di ardori adolescenziali».

Tra le pubblicazioni della casa editrice che più fecero scalpore vi fu un manuale di guerriglia urbana dove tra l'altro si insegnava a confezionare le molotov. Come ripensa oggi questa vicenda?

«Non credo di dover avere dei tardivi pentimenti. Erano argomenti di cui si parlava parecchio. Con la direzione di Lucio Colletti, a metà degli Anni Sessanta, uscì la rivista *La sinistra*, a cui collaboravano con pseudonimo molti giornalisti e politici di spicco, da Vittorio Foa a Luigi Pintor, da Lucio Libertini a Lelio Basso. Giangiacomo Feltrinelli nel 1968 ci propose di far diventare settimanale la testata. Colletti abbandonò subito l'impresa. Su questa nuova edizione apparve un articolo in cui si esortava alla violenza metropolitana e si illustrava la confezione delle bombe. Questo tanto per dire che non c'era solo il libro della mia casa editrice. Qualche tempo dopo, Feltrinelli ci fece avere per *La sinistra* un suo articolo a dir poco allarmante in cui spiegava le ragioni per cui bisognava passare alla lotta armata. Si decise di tagliarlo e di posizionarlo in modo che fosse assai poco visibile. Feltrinelli, quando vide lo scempio del suo scritto, si arrabbiò moltissimo».

Quale la sua reazione?

«Ci sospese i finanziamenti. Tutto l'ambiente tendeva alla violenza. Oggi in libreria un libro di Marx non si trova. Nessuno di quelli che lo hanno esaltato, anche tra i dicesse, prende la penna per dire in cosa ha sbagliato. La critica è implicita nell'oblio».

Tra i meriti del '77 vi fu l'invenzione di un linguaggio anche letterario e l'intuizione degli «indiani metropolitani» circa le possibilità della comunicazione, tanto che la rubrica delle lettere di Lotta continua può essere vista come una specie di blog. Che ne pensa?

«Per me il gruppo più lontano era Lotta continua. Coltivava una visione irrazionale della politica. Nella rubrica si giustificavano tutte le esigenze giovanili, dal terrorismo alla droga. Parafrasando Lenin: l'infantilismo era proprio la malattia dell'estremismo».

Davide Brullo, Matteo Tosi, “Carver? Un tipo con del talento”, *il Domenicale*, 27 gennaio 2007

Lo ammettiamo: Raymond non ci è mai andato giù del tutto. Eppure, i suoi libri non fanno una grinza. Ora che minimum fax ne raccoglie l'immane opera poetica quasi quasi lo mettiamo assieme ai santi.

Premessa: Raymond Carver non ci ha mai convinti. Sarà per quella storia delle scuole creative, sarà per quella vicenda tutta a stelle strisce dell'ubriaco che passa, per l'appunto, dalle stalle alle stelle, sarà, soprattutto, perché ha prodotto quella nidiata di replicanti “carverini” che si riproducono come locuste o galline pronte per essere ingrassate e pappate dall'editoria nostra. Sarà che noi, naso in su e faccia da playboy strapazzati, continuiamo a leggere, se vogliamo un racconto fatto e finito ad arte, Turgenev e Cechov, Borges e Flannery O'Connor, oppure Hemingway che, checché se ne dica, è l'idolo, il pope, il santo sotto l'abbaino di Carver. Eppure, conversione a trecentosessanta gradi, Carver, non c'è niente da dire, è uno bravo. I suoi racconti li smonti e li rimonti e non c'è niente di troppo, sono perfetti. Pura rifinitura d'icona. Negli States è così, c'è poco da fare, sulla prosa li devi lasciar stare. Questione di storia. Nel paese della tecnica in quanto alla “forma” sono letali. Superbi a scodellarti la rombante macchina che desideri dalla catena di montaggio, come il romanzo per cui ti taglieresti i polsi. Hanno imparato tutto dagli inglesi, in fatto di letteratura, è ovvio. Ma dal secondo Novecento in qua non c'è partita. Diamo ai grandi ciò che gli appartiene di diritto.

Eppure, veniamo al dunque, solo i tonti non lo sanno, Carver è stato prima poeta che narratore. E chi non lo è stato, bofonchia qualcuno in terza fila, pure Faulkner, ahinoi, ha scritto quella manciata di poesie da dandy preraffaellita. No, ragazzi, qui non si tratta di scherzi di gioventù o di passatempi tra un racconto e l'altro. No, Carver ha scritto più poesie che racconti e con una tenacia che lo ha accompagnato per tutta la vita. Facciamo due conti: la prima raccolta di poesie, *Near Klamath*, è del 1968; il primo libro di racconti, *Will You Please Be Quiet, Please?*, è del 1976. In mezzo, altre due raccolte di poesie. L'ultimo libro, che verrà pubblicato dopo la sua morte, *A New Path to the Waterfall*, è un volume di poesie. Prima di questo, e dopo quelli citati, altri tre volumi di poesie.

Carver è forse l'unico caso in cui il poeta non sfigura di fronte allo scrittore in prosa e viceversa. Saremmo tentati di dire, sì, perché se hai un'opera mediocre il gioco dei due cuori vien meglio. Non lo facciamo. Piuttosto, è da vedere quanta distanza vi sia tra le poesie, ora raccolte in un superbo volume dal titolo *Orientarsi con le stelle* da minimum fax (Roma 2006, pp. 554, €17,50), per la consueta cura di Riccardo Duranti, già traduttore di *Tutti i racconti* radunati nel 2005 in un “Meridiano” Mondadori (e chissà che il gioco, da minimum fax alla più alta collana d'Italia non riesca ancora), e i testi in prosa. Si sa, infatti, che Carver chiamava le sue liriche «racconti in forma di poesia».

Sostanzialmente, mettiamola così, c'è poco più che un tiro di pietra. Carver, che, lo sappiamo dal racconto introduttivo di Tess Gallagher, amava alla follia la Dickinson, leggeva Rilke e Yeats, Celan e Heaney, con cotanti geni c'entra pochissimo. Semmai, questo sì, c'è qualcosa di William Carlos Williams, ma senza sbalzi epici, e di Allen Ginsberg. In soldoni, un “beat” che ha poca voglia di sballarsi e cercare la “via”, ma piuttosto di osservare, acume tutto pietroburchese, il prato del vicino che è sempre più verde. Dentro, come sempre, la lezione di Walt Whitman, artigiano inossidabile. Ma, alla polpa, come sono queste poesie? Ecco il punto: quelle più simili ai racconti son proprio quelle che ci persuadono meno. Sarà che in italiano suonano peggiori o che altro, ma non si vede il senso di andare a capo quando si va a capo. Lo spazio bianco ridotto a punteggiatura. Invece, diamo a Carver il suo, le poesie “paesaggistiche”, quasi un Callimaco rozzo e letale, sono molto belle (incipit da scuola di scrittura: «Di notte i salmoni escono/ dal fiume e vanno in città»). Tra poesie dedicate al grande Michael Cimino, a Bukowski, a Serse e a Sherwood Anderson (il suo ricordo in *I cigni di Harley* è assai più affettuoso delle ganasse che han rifilato al gran maestro della letteratura Usa Faulkner e Hemingway), ci son piaciute da impazzire *Dove l'acqua con altra acqua si confonde*, *Limiti*, e soprattutto *Il Caucaso*: un romanzo. Averne, ci ha suggerito un diavolello, di polmoni così in Italia. Dopo tutto, questo ragazzone che con sfacciata imprudenza cerca la gioia e la felicità dietro ogni angolo, come fa solo chi ha ricevuto mazzate magistrali, e che forse anche per questo, a noi apocalittici poltroni,

pessimisti con le babucce calde, è stato un po' indigesto, ci è persino simpatico. Dopo tutto, il ragazzo ha del talento.

D. B.

*

Bob Adelman, come il nostro Ferdinando Scianna, è un fotografo con il pallino della letteratura. E quando incontrò Raymond Carver per un servizio commissionatogli da Life, non seppe resistere dal proporgli qualcosa di più, una serie di ritratti di lui al lavoro, nel suo studio, circondato dai suoi oggetti e dai suoi libri. Era il 1982. Ray accettò, lo incontrò e fu lui, questa volta, a non resistere dal rilanciare. Gli chiese di non fermarsi al suo laboratorio, ma di esplorare anche la sua scrittura e i suoi mondi – quello della vita vera e quello della vita “di carta” –, attraverso i luoghi, le atmosfere e le persone che li hanno plasmati e che sempre li animano.

Così, dai loro incontri e dai loro ricchi carteggi, nel 1990 nacque *Carver Country*, che oggi arriva anche in Italia grazie ai tipi di Contrasto (pp. 198, € 29,00) con un apparato iconografico ancora più ricco e una lunga postfazione di Tess Gallagher, la donna che ha accompagnato Carver nella sua stagione più felice, dal “dopo-sbronze” alla fine della malattia. Oltre alle poesie e agli stralci di racconti che già si specchiavano negli scatti di Adelman e giocavano con loro. Raccontando gli inizi e la fine nello Stato di Washington (all'estremo nord-ovest degli Stati Uniti), e una carriera creativa trascorsa tra la California e lo Stato di New York. Un triangolo con vertici così agli antipodi da poter essere tenuti insieme solo grazie alla sensibilità di un grande scrittore o alla lente di un maestro dell'obiettivo.

M. T.

Benedetta Marietti, “Voi siete qui”, *D – La Repubblica delle donne*, 27 gennaio 2007



Molti di loro sono ancora all'università e collaborano con riviste on-line. Potrebbero essere i fenomeni letterari italiani dei prossimi anni. Almeno così scommettono alla minimum fax, la casa editrice romana di Marco Cassini e Daniele Di Gennaro che, sulla scia di *Granta* e altre riviste letterarie straniere, ha raccolto il meglio dei giovani esordienti italiani nell'antologia *Voi siete qui*.

Una vera e propria sfida lanciata attraverso sedici voci molto diverse fra loro, selezionate fra il meglio dei racconti pubblicati nel 2006. «Abbiamo passato in rassegna le principali riviste letterarie, unico luogo rimasto per esordire», racconta il curatore dell'antologia Mario Desiati, classe 1977, scrittore e redattore della rivista *Nuovi Argomenti*. «Poi, dopo appassionante discussioni di gruppo, siamo arrivati alla cernita finale, non senza esclusioni dolorose e inclusioni contestate». E perché un titolo come *Voi siete qui*? «È un'affermazione forte che privilegia l'idea di “stato delle cose”. L'antologia vuole essere una sorta di istantanea della scena letteraria in movimento».

La prima sorpresa è la funzione del web come serra di nuovi talenti. Se la metà del materiale scelto proviene da riviste cartacee tradizionali (come *Lo Straniero* di Goffredo Fofi, *Stilos*, *Fernandel*, *Linus*) o più eccentriche (*Toilet*, per esempio, è una raccolta bimestrale di racconti brevi fatti per essere letti in bagno, con l'indicazione del tempo previsto di lettura per “armonizzare esigenze fisiologiche e curiosità intellettuali”), il rimanente 50 per cento è stato selezionato on-line. Da *Vibrisse* (www.vibrissebollettino.net) e 'tine (www.matteobb.com/tina), le fanzine letterarie curate da Giulio Mozzi e Matteo B. Bianchi, a BooksBrothers (www.bookbrothers.it), un'associazione di pronto intervento letterario per esordienti di ogni tipo, fino a Supereva.it, una delle comunità più autorevoli di discussione del cinema hard, si moltiplicano i siti web dedicati al mondo letterario, su esempio americano dove pubblicazioni come l'elegantissima *The Believer* presentano e promuovono le ultime tendenze della narrativa contemporanea.

«Le riviste on-line», spiega Desiati «hanno una natura più sperimentale e combattiva di quelle cartacee: chi pubblica on-line è portato a rischiare di più perché si sente più libero da condizionamenti. Ma rispetto alla riviste tradizionali hanno anche meno filtri, vita più breve e cambiano molto spesso. Bisogna fare attenzione però: nel web si possono trovare mescolati insieme talenti e ciofeche».

Sull'importanza della rete nella promozione dei talenti è d'accordo Giorgio Vasta, 36 anni, autore di uno dei racconti più maturi della raccolta (*Bocconi*; un suo romanzo uscirà nel 2007 da minimum fax) e guru di Nazione Indiana (www.nazioneindiana.com), il principale blog letterario italiano. Che avverte: «Siamo in 20 redattori sparsi per l'Italia e ciascuno di noi può decidere cosa pubblicare autonomamente perché ha una sua chiave d'accesso al sito. Ma la selezione c'è come in una tradizionale rivista cartacea. Anzi, spesso ci sentiamo tra di noi per discutere se inserire o meno un racconto».

La seconda sorpresa è il risultato dell'operazione per il livello letterario e la notevole qualità della scrittura. Anche nel caso di giovanissimi come Barbara Di Gregorio, 24 anni, Tommaso Giagni, 21 anni, Flavia Piccinni, 20 anni (che nel 2007 pubblicherà il suo primo romanzo con Fazi), stranamente esenti dalle manie biografiche dei ragazzi. «Sono scrittori già maturi», continua Desiati. «E nonostante la giovane età sono privi della voglia di scandalizzare tipica dei ragazzini, bensì hanno un alto grado di consapevolezza della propria scrittura».

«Per adesso mi limito a scrivere racconti anche se sto lavorando per arrivare a forme più lunghe», ci dice Tommaso Giagni, romano, autore di *Il pugile*, una bellissima storia che incrocia voci diverse intorno al protagonista muto (un pugile serbo alle prese con un incontro di serie B nella periferia ovest di Roma), inventando una sorta di *koinè* linguistica. «Non ho fretta e non voglio averla. Continuo a studiare all'università Storia contemporanea anche se il mio sogno è campare scrivendo. Esserci su questa antologia è già un traguardo. Ma anche, speriamo, un bel trampolino di lancio».

Chi ha le idee chiare è Barbara Di Gregorio che con il suo *Una notte qualunque all'Oca Banana* ci regala uno stralcio di letteratura pop allo stato puro grazie alle imprese di Paperino, Paperina e Gastone, con tanto di orgia fra paperi in perfetto stile *Eyes Wide Shut* e colpo apoplettico finale di zio Paperone. «Sono impanicata fra università e lavoro», dice, «ma vorrei diventare una sceneggiatrice per cinema e tv. Nel frattempo scrivo racconti anche se la mia mania di perfezione mi paralizza. La mia storia sui paperi è stata pubblicata su *Eleanore Rigby*, quando studiavo a Bologna. Più che un pamphlet letterario erano dei fogli A4 ripiegati e ricuciti. Comunque minimum fax è riuscita a trovarmi».

Sempre all'immaginario pop sono dedicati altri tre racconti della raccolta. *Le suicide di Paris* di Giancarlo Liviano mette in scena il suicidio mediatico della dea dell'immagine per eccellenza, l'ereditiera Paris Hilton; *La delegazione arrivò a Massa senza troppo casino* di Duccio Battistrada ripercorre il mito di Andrea Pazienza attraverso le vicende di un suo fan, mentre Fabio Viola nel suo *Gamma Mu*, ispirato all'omicidio a Miami di Gianni Versace, ricalca moduli postmoderni americani, alla Don DeLillo.

E le storie che mettono in gioco i sentimenti? Certo, ci sono anche quelle. Ma evitano i cliché e affrontano temi difficili come la pedofilia e il lutto. In *Muovendoci come gechi* di Marco Di Marco, un professore universitario omosessuale rimorchia a Valle Giulia un marchettaro che si scopre essere un suo studente. «Volevo mettere a confronto due generazioni a distanza di 20 anni l'una dall'altra e soprattutto l'imbarazzo dell'anziano che si sente mancare il terreno sotto i piedi», dice Di Marco. «Una storia vera, ma nella realtà era ancora più sordida perché l'omosessuale più vecchio era un prete».

Una bambina alle prese con la morte del padre è la protagonista di *Domenica* di Francesca Ramos, forse la più «vecchia» del gruppo: scrittrice e musicista, a sedici anni ha composto il suo primo brano tuttora eseguito da I Nomadi.

Ma quella che sembra essere la tendenza letteraria del futuro è soprattutto il reportage narrativo o di inchiesta, sull'onda del successo di *Gomorra* di Roberto Saviano (che tra l'altro ha esordito, pure lui, proprio su Nazione Indiana). Giacomo Giubilini in *I panni sporchi si sbiancano in Africa* si interroga su che fine fanno i nostri vestiti usati. Mentre Piero Sorrentino (altro redattore colonna di Nazione Indiana) svela in *Lo scasso di Poggioreale* il meccanismo perfetto di gestione di una fitta rete di autorimesse e officine da parte della camorra napoletana: auto che vengono modificate o che spariscono nel giro di pochi minuti, autoesca per depistare le forze dell'ordine, riciclo di materiale ferroso dalle auto rubate. Per arrivare poi a parlare dello scasso vero e proprio, «un corridoio stradale della lunghezza di poco più di un chilometro» che ha come tetto un'uscita della superstrada «che sarebbe sbucata proprio dentro lo scasso e quindi non è mai stata aperta. Un'aberrazione urbana e sociale dove vi si trova di tutto, dai gommini da due per le spazzole dei tergicristalli ai costosissimi cerchi in lega per i Suv».

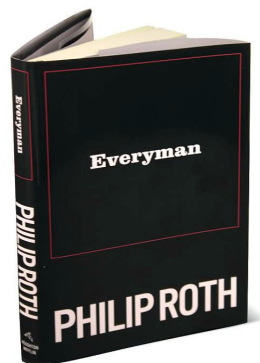
«Mi sono stupito che nessuno abbia mai parlato di quello scasso», dice Sorrentino, «perché è lì, sotto gli occhi di tutti. Ma nessuno osa ribellarsi e denunciarlo. In questo caso, come nel caso di ogni reportage, per me è la situazione stessa che preme per essere raccontata. Tutto sta nel trovare il tono giusto. Saviano c'è riuscito. Credo che questa nuova tendenza letteraria verso forme ibride che mescolano elementi autobiografici ad altri di narrativa e saggistica abbia in futuro potenzialità di sviluppo molto alte».

Un discorso a parte merita Babsi Jones, forse l'autrice più strutturata della raccolta, sicuramente la più maledetta e viscerale. 36 anni, spirito da vagabonda («Ho vissuto parecchio a Londra nei meandri del rock-business, poi sono scappata in Grecia», racconta), è rimasta folgorata dalla cultura balcanica dopo aver conosciuto Emir Kusturica alla presentazione a Milano del suo film *Underground*. Da lì lo studio del serbocroato («una lingua pazzesca, che non esiste più») e l'inizio di una serie di viaggi nei Balcani lunga dieci anni.

Proprio ai Balcani sono dedicati anche i due racconti di *Voi siete qui* (una preghiera cantata al padre morente, *Padre*, e *Storia di ferragosto*, l'arrivo di un profugo serbo in una Milano deserta e inospitale) e un romanzo dal titolo *Sappiano le mie parole di sangue* che uscirà a settembre con Rizzoli 24/7. Ma la passione di Jones si estrinseca anche in rete. Vale la pena dare un'occhiata al suo blog appassionato e sempre aggiornatissimo (<http://babsijones.typepad.com/babsi>), concepito come un taccuino: l'equivalente di una Moleskine dove si leggono esperienze balcaniche, dissertazioni geopolitiche, esperimenti drammaturgici, pagine di diario personale e segnalazioni dai lit-blog italiani.



Antonio Monda, “Roth, eros e vecchiaia”, *la Repubblica*, 30 gennaio 2007
Intervista allo scrittore americano, mentre esce anche in Italia il suo “Everyman”

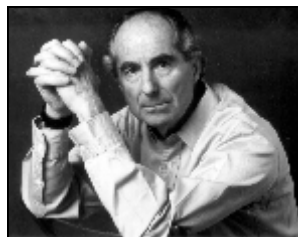


[L'edizione americana di *Everyman*]

L'uscita di ogni nuovo romanzo di Philip Roth rappresenta un importante evento culturale, ma il suo ventisettesimo libro, intitolato *Everyman*, ha qualcosa di profondamente diverso dagli ultimi romanzi, e lungo la stessa linea narrativa di *Patrimony*, pubblicato nel 1991, sembra configurarsi come un testamento amaro, di un uomo di successo e senza qualità, con il quale lo scrittore condivide l'età, il luogo in cui vive, il fatto di essere ebreo, le travagliate vicissitudini sentimentali e una riflessione sconsolata sulla sempre più evidente fallacia del corpo. *Everyman*, che è in uscita in Italia presso Einaudi (pagg. 124, euro 13,50) e può essere tradotto come “una persona qualunque”, racconta la storia di un pubblicitario del quale non conosciamo il nome, il quale dopo tre matrimoni falliti ed infinite avventure sessuali, passa gli ultimi giorni in una casa di riposo del New Jersey, mentre assiste al declino del proprio fisico e reagisce con dolore al disprezzo che provano per lui i figli maschi, i quali non gli hanno mai perdonato il fatto di aver abbandonato la madre. L'unico sollievo gli è offerto dalla figlia Nancy, nata dal secondo matrimonio, e la passione più forte sembra essere l'invidia per il fratello maggiore, ancora vigoroso.

Il libro, che è uscito la scorsa primavera in America, è stato accolto come un capolavoro dalla critica statunitense (è il termine usato da Joseph O'Neill sull'*Atlantic Monthly*, a cui hanno fatto eco, con varie sfumature, molte altre testate tra le quali il *Washington Post*, il *Publishers weekly*, il *Library Journal*, il *Los Angeles Times* e l'*Independent*) con l'unica eccezione di Michiko Kakutani, la quale, sulle pagine del *New York Times*, ha scritto che l'idea di raccontare la storia di un uomo qualunque ha portato il romanzo ad immortalare in realtà una persona generica, composta da vari altri personaggi di Philip Roth. È sintomatico che l'isolato parere controcorrente della Kakutani ha portato alla pubblicazione sullo stesso giornale di altri due articoli largamente positivi, uno dei quali a firma di Nadine Gordimer, la quale ha sostenuto che *Everyman* ha delle affinità tematiche con *Inez* di Carlos Fuentes e *Memorie delle mie puttane tristi* di Marquez, spiegando che per «tre tra i migliori scrittori del mondo, il violento insorgere di desideri sessuali nel momento in cui si affronta la vecchiaia rappresenti l'opposizione dell'uomo alla sua propria creazione, la morte». La lunga recensione, intitolata “Lust and Death”, conclude affermando che Roth si dimostra un «magnifico vincitore nel tentativo di smentire l'affermazione di Georg Lukacs secondo cui è impossibile per uno scrittore porsi il fine di raccontare un'intera esistenza».

«Nel personaggio che racconto c'è molto meno di Philip Roth di quanto può pensare» racconta mentre guarda con curiosità il dvd di *Sedotta e Abbandonata* nell'ufficio di Midtown in cui mi riceve. È appassionato di cinema italiano, in particolare quello degli anni Sessanta. «Il mio background è molto differente, e cosa più importante, sono ancora vivo».



[Philip Roth]

Il suo libro inizia con il funerale del protagonista, e appare come una meditazione su una vita segnata dalla delusione. L'emozione che suggerisce Everyman è che ogni esistenza non possa che essere deludente.

«Stiamo parlando di un uomo che ha condotto una vita segnata da momenti buoni ed altri meno buoni. Che ha commesso molti errori, le cui conseguenze sono spesso sproporzionate».

«Vediamo quest'uomo nel momento della vecchiaia, solo, afflitto dal rimorso. Cerca di utilizzare ancora i suoi talenti ma è costretto a confrontarsi con la sua salute, che deteriora drasticamente. Ma ormai deve convivere con la malattia, che raffiguro come qualcosa che non è un semplice incidente nel corso della vita».

Possiamo definirlo "male di vivere"?

«Se vuole, ma continuo a preferire di rimanere focalizzato sul personaggio».

Norman Mailer mi ha detto di ammirare i suoi libri, ma vede in essi la mancanza di una concezione spirituale, cosa che a suo avviso ne comporta anche parte del successo.

«Non riesco a capire cosa intenda Mailer».

Lei cosa pensa dell'approccio mistico che ha caratterizzato i suoi ultimi libri?

«Non li ho letti, e non posso rispondere».

Il suo protagonista smette di frequentare la Sinagoga dopo Bar Mitzvah. L'opzione della fede religiosa si interrompe in quel momento.

«Il mio personaggio è un uomo che sta affrontando la fine della sua vita. Non ha la fede, e guarda in maniera diretta alla sua estinzione. Il mio libro ha lo stesso titolo di una commedia morale del Medio Evo, ma in quel caso si tratta di una commedia allegorica nella forma e didattica nelle intenzioni, ed è radicata nella fede cristiana. Il mio romanzo è completamente differente».

Immagino che ciò rappresenti la sua concezione dell'esistenza?

«Nessuno è in grado di smentire la morte. Ovviamente sarei felice del contrario».

Un passaggio del libro recita: «C'erano soltanto i nostri corpi, nati per vivere e morire nei termini decisi dai corpi prima di noi (...) se avesse dovuto scrivere una sua autobiografia, l'avrebbe intitolata La vita e la morte di un corpo maschio». Anche questo passaggio ribadisce una concezione a dir poco amara.

«È una concezione segnata dalla paura della morte. Il mio protagonista, ancora bambino, capisce cosa significa morire quando è testimone della morte di un coetaneo. Il brano che ha citato si riferisce ad un momento in cui scopre la solitudine e la debolezza del corpo. Da questo punto di vista è vero che il mio libro non contempla Dio né alcuna forma di trascendenza».

La vecchiaia appare come una sconfitta. Lei arriva a definirla: «Non è una battaglia, ma un massacro».

«Basta entrare in un ospedale per comprendere cosa intendo. La descrizione mi è venuta in mente vedendo in televisione un servizio sull'uragano Katrina: rimasi molto colpito dall'immagine di anziani che venivano evacuati sulla sedia a rotelle, e pensai ad un massacro. Ma c'è dell'altro: ho partecipato al funerale di così tanti amici che l'eulogia diventa il genere letterario in cui riesco meglio».

In un altro passaggio lei scrive anche: «L'intensità che turba maggiormente nella vita è la morte». Un altro grande scrittore, Isaac Singer, conclude La famiglia Moskat con la frase: «Il Messia è la morte».

«È una frase meravigliosa e buia. Il Salvatore è la morte».

C'è un momento in cui il suo protagonista comincia ad insegnare pittura, pur sapendo di non avere alcun talento. Tuttavia, offre dei suggerimenti che rivelano una concezione estremamente sicura: «I dilettanti sono alla ricerca dell'ispirazione; gli altri si alzano e vanno a lavorare».

«Sono assolutamente d'accordo. Io non so neanche cosa sia l'ispirazione».

Posso chiederle una sua opinion sulla condizione attuale della letteratura statunitense?

«La letteratura americana è stata la più importante del mondo per tutta la seconda parte del ventesimo secolo».

Può citarmi almeno i nomi che predilige?

«I due più grandi: William Faulkner e Saul Bellow».

Renato Minore, "Io che in Iran pubblico Giordano Bruno", *Il Messaggero*, 31 gennaio 2007
Essere editrice oggi a Teheran. Intervista con Shahla Lahiji: la censura, le donne, il Moravia proibito, il Paese da cambiare ma dal di dentro



[Shahla Lahiji]

Fa l'editore da oltre vent'anni a Teheran, «dove una rivoluzione religiosa, aveva messo in atto limitazioni socio-politiche e di carriera per le donne, in una società che non aveva mai visto una donna editrice e dove l'editoria era considerata professione maschile». Shahla Lahiji giornalista, scrittrice, attivista per i diritti civili parla del suo difficile lavoro di fondatrice e direttrice della casa editrice Roshangaran nell'intervento conclusivo della scuola per Librai Umberto ed Elisabetta Mauri a Venezia. «Fare l'editore in Iran dice è un'attività molto stressante e a volte rischiosa. Spesso mi sembra di camminare su una corda senza aver sotto la rete». La rete è stata lì lì per spezzarsi nel 2000 quando è stata arrestata e processata «per aver agito contro la sicurezza nazionale e aver svolto propaganda antislasmica»: in una conferenza a Berlino aveva sostenuto la necessità delle riforme civili nel suo Paese. «Sapevo che, parlando contro la censura, avrei trovato guai. Ma sono tornata a Teheran. È possibile, nonostante tutto occuparsi di diritti umani in Iran». Nel catalogo della Roshangaran ci sono una sessantina di titoli l'anno, libri di narrativa e studi sociopolitici soprattutto sulla condizione femminile, come la serie Women's Studies. Una sfida alla censura diventata ancora più occhiuta nell'ultimo periodo...

Pubblicare libri nel suo Paese significa avere a che fare con il potere, toccare con mano il limite tra ciò che è lecito e ciò che non è lecito. Come ha imparato a crescere tra le pieghe del potere?

«Ho cominciato nell'83. Pensavo che uno dei problemi dell'Iran fosse il silenzio degli intellettuali. Quando vengono commessi degli errori, intellettuali e politici hanno una responsabilità. In quei primi anni Ottanta, quando le speranze di libertà della rivoluzione sono crollate, questo silenzio ha pesato».

Nel suo Paese, in nome della religione, i politici eliminano tutto ciò che non piace e puniscono i dissidenti...

«La crisi dell'editoria colpisce solo il settore privato che si è visto tagliare dal governo attuale i pochi sostegni avviati dal precedente. Il nuovo ministro della cultura islamica l'ha detto chiaramente: non daremo nulla a chi si oppone alla politica e ai valori del regime».

La censura interviene molto pesantemente?

«Esiste l'esame e la censura di tutti i libri di editori privati, anche di argomento religioso. Il Ministero della Cultura Islamica effettua i controlli e il destino di un libro è nelle mani della persona incaricata di esaminarlo, un impiegato ministeriale influenzato da gusti personali, a volte da umori politici del momento. Le tipografie non possono stampare libri senza permesso, e questo deve essere esposto sulle macchine durante la stampa».

La stampa e l'editoria vivono in libertà vigilata...

«Le testate aprono e chiudono, i libri aspettano mesi o anni un visto della censura. All'editore viene detto a voce che il suo libro non è pubblicabile o che ha subito tagli dalla censura. Non avendo l'Iran

aderito agli accordi internazionali sul copyright, i libri tradotti e censurati vengono cambiati senza il permesso dell'autore, sono tagliati parole, frasi, interi paragrafi. Così tutto il lavoro, le spese e il tempo impiegati vanno spesso in fumo insieme ai diritti dello scrittore e del traduttore».

Lei è fiera di qualche titolo che, nonostante tutto, è passato?

«*La vita di Giordano Bruno* è un libro molto utile da pubblicare in questo momento. Si comprendono le somiglianze tra i processi inquisitori di ieri e quelli di oggi. Dato il carattere religioso del nostro governo e le analogie tra quel periodo in Italia e il nostro».

C'è un autore italiano su cui la censura si è accanita?

«Moravia è proibitissimo. Lui pone al centro i rapporti tra gli uomini e le donne e per i nostri censori questi rapporti non esistono, siamo angeli che incontrano altri angeli...».

Nabokov non è stato pubblicato in Iran. Come pure il libro della Nafisi. Se ne temeva il doppio scandalo?

«*Leggere Lolita a Teheran*, se avesse avuto il visto della censura, non avrebbe avuto molti lettori. Come non li avrebbe avuti *Lolita* che parla di una relazione insolita per gli occidentali, che potrebbe essere considerata un crimine, un atto di pedofilia. Per le attuali leggi religiose iraniane per le ragazze è normale sposarsi a 13 anni e il marito può avere indistintamente 17 come 70 anni. Ecco perché *Lolita* e il libro della Nafisi non suscitano interesse come caso sociale o come opera letteraria, ma solo per una ragione politica: la Nafisi è un'esiliata molto critica della Repubblica Islamica».

Non ha mai pensato di seguire l'esempio della Nafisi?

«Tutta la mia vita coincide con questa battaglia contro la censura, per i diritti umani in Iran. Le riforme non possono essere fatte da chi è in esilio. Il Paese si cambia soltanto da dentro. Dopo meno di un anno, chi è andato via non ha più interesse a capire ciò che accade a quelli che sono ancora lì. Il governo farebbe ponti d'oro perché io me ne andassi. Non permetto la realizzazione di questo desiderio».