

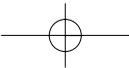
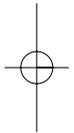
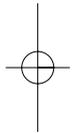
Oblique

La rassegna stampa di Oblique dall'16 al 30 aprile 2007

“Un tempo andare in libreria era qualcosa di molto diverso da oggi... Il libraio non era un personaggio comune, come un commesso dell'Upim... Nelle librerie accade quello che accade nelle farmacie, dove si vendono i prodotti già confezionati... La colpa non è del libraio. È dei clienti i quali acquistano i libri come i saponi, dopo aver ascoltato alla radio la pubblicità di una certa marca”

Leo Longanesi

- | | |
|---|----|
| – Tiziano Scarpa, “L'egocalisse”
www.ilprimoamore.it, 18 aprile 2007 | 3 |
| – Giorgio Vasta, “Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #1”
www.nazioneindiana.it, 19 aprile 2007 | 7 |
| – Alessandra Iadicicco, “Gottfried Benn, consigli di lettura e stroncatura”
<i>Il Giornale</i> , 20 aprile 2007 | 13 |
| – Francesca Lazzarato, “Scritture al margine nel segno dell'irreverenza”
<i>il manifesto</i> , 21 aprile 2007 | 15 |
| – Nikola Harsch, “Storie di donne fuori dal mondo”
<i>l'Unità</i> , 21 aprile 2007 | 17 |
| – Luigi Mascheroni, “I Magnifici Sette della letteratura italiana”
<i>Il Domenicale</i> , 21 aprile 2007 | 19 |
| – Elisabetta Mondello, “Il silenzio degli scrittori”
70, supplemento settimanale di <i>Liberazione</i> , 26 aprile 2007 | 23 |
| – Sebastiano Ortu, “L'esplosione della letteratura selvaggia”
70, supplemento settimanale di <i>Liberazione</i> , 26 aprile 2007 | 25 |
| – Alessandro Oppes, “Adottiamo le parole in via d'estinzione”
<i>la Repubblica</i> , 26 aprile 2007 | 27 |
| Stefano Bartezzaghi, “Ma di quei termini morenti potremmo ancora aver bisogno”
<i>la Repubblica</i> , 26 aprile 2007 | 27 |
| – Giuseppe Marcenaro, “Longanesi furioso: i libri non sono saponi”
<i>Tuttolibri – La Stampa</i> , 29 aprile 2007 | 29 |
| – Paolo Bianchi, “L'editore che non si arrende alla resa”
<i>Il Giornale</i> , 29 aprile 2007 | 31 |



L'egocalisse

Tiziano Scarpa, www.primoamore.it, 18 aprile 2007

È scoppiata un'epidemia dentro e fuori dei libri. I focolai sono sempre più numerosi. Il morbo si chiama autobiografia. La scrittura si è ammalata di io. Le passioni realmente vissute dagli scrittori sostituiscono quelle dei personaggi inventati. Gli autori di libri parlano dei sentimenti che hanno provato, descrivono le emozioni sperimentate personalmente. Per alcuni è una malattia mortale della letteratura, per altri è un toccasana.

Gli insospettabili

Il contagio ha infettato anche autori che ne sembravano immuni. Chi se lo aspettava da Emmanuel Carrère un libro come *Un roman russe*, uscito da poco in Francia? Nei suoi romanzi precedenti, Carrère si era inventato uomini che perdono l'identità e diventano pazzi per essersi tagliati i baffi, millantatori che riescono a reggere per decenni bugie enormi, padri pedofili al limite della verosimiglianza. Adesso invece si fa un autoritratto, racconta quanto lo angoscia la follia della sua famiglia. L'americano Donald Antrim, autore di tre romanzi estrosi, ha tirato fuori *La vita dopo* (Einaudi), in cui fa i conti con la morte di sua madre e mette in piazza le sue ferite e i suoi traumi giovanili. Perché lo ha fatto? Forse per passare dalla "verificabilità dell'esperienza emotiva" puramente immaginata (come diceva a proposito del suo libro precedente), all'esperienza che ha provato lui stesso con il lutto per la perdita della mamma. In ogni caso, gli autori nei libri ci mettono non solo l'ombelico, ma anche le viscere e il cuore. Sono sempre più implicati in ciò che raccontano. Sarebbe riduttivo considerarla una tendenza puramente letteraria. Piuttosto, è un'occasione per verificare come sta l'io in pubblico, che ne è dell'individuo che decide di offrire il racconto di sé come contributo alla comunità.

I cavalieri dell'egocalisse

Consideriamo alcuni fra i casi letterari più letti e discussi nei mesi scorsi in Italia. Contengono decisivi elementi autobiografici: *Gomorra* di Roberto Saviano (Mondadori), *Troppi paradisi* di Walter Siti (Einaudi), *Tuttalpiù muoio* di Filippo Timi e Edoardo Albinati (Fandango), *Reduce* di Giovanni Lindo Ferretti (Mondadori), *I nuovi sentimenti* a cura di Romolo Bugaro e Marco Franzoso (Marsilio). Da dove vengono tutti questi cavalieri dell'egocalisse? Che cosa annunciano? Sta cominciando davvero un'epoca in cui dai libri pretenderemo soprattutto il racconto di un'emozione provata dall'autore, più che la sua fantasia?

Topopatia, o della comprensione emotiva di un luogo.

Pensate a come potrebbe cambiare l'obiettività dei reportage, la narrativa dei testimoni, l'"osservazione partecipante" dei sociologi. Jack London vestito di stracci si era finto barbone in periferia di Londra (*Il popolo dell'abisso*, edizioni Robin). Günter Wallraff si era truccato da immigrato (*Faccia da turco*, Pironti). Fëdor Dostoevskij e Primo Levi sono stati deportati dove sappiamo. Ma fra questi due estremi (l'incursione del reporter travestito e l'internamento), esiste anche una terza via, una zona di mezzo del coinvolgimento personale: andare a Mirabilandia con tua figlia di sette anni e la sua amichetta, come fa Francesco Piccolo in uno dei suoi imperdibili reportage nell'*Italia spensierata* (Laterza). In quel parco di divertimenti, Piccolo non si limita a guardarsi intorno, ma soffre, si preoccupa per le due bambine, teme che si spaventino troppo o si sentano male sulle montagne russe, vigila perché non si perdano nella folla. Capisce molto meglio quel luogo perché lo patisce emotivamente.

Il dissenso sessuale

Guardare a se stessi non è solo una contemplazione vanitosa del proprio ombelico. O dei propri inguini. Ha un valore collettivo. Fateci caso: sembra che oggi di esperienze sessuali riescano a scrivere solo le donne e gli omosessuali. Da Catherine M. a Melissa P. a Walter Siti. Come mai? Semplicemente perché sono più bravi? O perché esprimono un modo di intendere il sesso e le relazioni umane in contrasto con quello che domina nella mentalità pubblica, nei luoghi comuni pubblicitari? Quando un singolo racconta come vive e che cosa prova può impersonare addirittura un'alternativa politica. La società è un'organizzazione generale del godimento: ma allora, chi gode e si appassiona in altri modi diventa, con un semplice gesto autobiografico, un critico, un antagonista, un eversore.

L'autogossip

Alcuni, d'accordo, sull'autobiografia ci marcia-no. Ostentano debolezze e magagne in pubblico, per uscirne più gloriosi, più glamourosi. È redditizio gestire personalmente la propria metà oscura, esibendola, per annettersi il lato nero dell'umano; come ha fatto Marco Baldini, che in *Il giocatore* (Baldini Castoldi Dalai) ha raccontato la sua rovinosa passione per il gioco d'azzardo. Ma chi ha diritto a raccontarsi, oggi? Le stesse persone che hanno il monopolio pubblico del nudo e dei pettegozzi. Vale a dire le star, e in generale le persone famose per qualsiasi motivo: tutti quelli che i paparazzi inseguono per rubare con la macchina fotografica un bacio clandestino o una chiappa scoperta. È come se solo loro fossero sessuate e avessero una vita privata. C'è anche la direzione opposta: diventi importante quando vengono a sfruculiare nelle tue miserie. Ma, allora forse puoi arrivare alla fama, all'autorevolezza pubblica, facendo gossip su te stesso, autosputtanandoti. Il coraggio dell'autodenigrazione conferisce onore. È *the authority of failure*, l'autorità del fallimento. Però puoi usarla anche per aiutare gli altri a uscire da un tunnel, come ha fatto Vincenzo Punzi in *Io, pornodipendente* (Theoria), in cui racconta le sue allucinate sedute masturbatorie per ore e ore di fronte ai siti osceni in rete.

Logomachia del dolore

Offrirsi come esempio fondato sulla propria sofferenza potrebbe sembrare un ricatto del

“dolorismo”, come lo chiamava Aldo Palazzeschi. Ma può diventare anche una sfida per lo stile. Philippe Forest, professore di letteratura e autore di libri sconvolgenti sul cancro che ha ucciso sua figlia a quattro anni (*Tutti i bambini tranne uno e Per tutta la notte*, Alet), è un letterato raffinato, eppure nelle interviste e nei saggi teorici dichiara che un tema così terribile lo ha spinto a cercare di scrivere “senza letteratura”: il racconto del proprio lutto è anche una ricerca linguistica. L'enormità del dolore pretende un salto di qualità nella scrittura, lo scrittore battaglia con le parole che era abituato a usare, cerca un linguaggio nuovo. Ma se preferite una versione ottimista, americana di tutto ciò, provate a sfogliare *Il cancro mi ha reso più frivola*, di Miriam Engelberg (Tea): sono fumetti di una che non sa disegnare. Che significa? Che all'autrice ammalata si perdona l'inettitudine artistica? No. Più che a se stessi e ai propri guai, queste vignette elementari sono un monumento alla virtù cardinale di quest'epoca: l'autoironia. Non ci si prende sul serio nemmeno con un tumore in corpo. Forse è proprio l'autoironia la metastasi incurabile di questi anni, il dispositivo di controllo introiettato dall'io per stare al suo posto e non invadere drammaticamente lo spazio sociale con richieste troppo ingombranti, fondate sulla propria esperienza di vita.

Annoioterapia

Una storia vera non è tenuta a essere avvincente. Ciò che rovina gran parte della immensa quantità di fiction che avviluppa il nostro pianeta è la sua artificiosa eccitazione, i colpi di scena per contratto. Il narratore di esperienze personali invece racconta quello che gli è successo e basta, non deve sorprendere l'ascoltatore a tutti i costi. Nessun romanziere professionista avrebbe saputo ideare le trame sfilacciate e inconcluse degli splendidi libri autobiografici di Emanuele Trevi (*I cani del nulla*, Einaudi, *Senza verso* e *L'onda del porto*, Laterza).

Il sistema solare delle star

Le star scrivono molte autobiografie (ultimamente lo hanno fatto Alessandro Del Piero, Gianna Nannini, Claudio Baglioni). Spesso raccontano come il successo è arrivato inaspettato, come sono capitate per caso dentro la grande macchina produttrice di miti che ha edificato la loro icona; che poi è lo stesso apparato che, chiu-

dendo il cerchio, ha prodotto la loro autobiografia. Leggete l'interessantissimo *Le stelle della mia vita*, di Claudia Cardinale (Piemme): un fatale colpo di vento solleva il velo sul suo volto, e la ragazzina che faceva la comparsa in un cortometraggio viene notata da Omar Sharif, si ritrova attrice da un giorno all'altro. Nelle loro autobiografie, le star tendono a chiamarsi fuori dall'apparato che le ha rese tali. L'io si presenta, contraddittoriamente, come residuo irriducibile, esterno al posto stesso (la celebrità) dal quale ci sta raccontando se stesso: continuo a essere il ragazzo semplice di una volta, rimango l'ingenua fanciulla che intraprese questa carriera per gioco... Le luminose stelle si trasferiscono sull'opaco pianeta autobiografico: è un satellite che gira intorno a se stessi prendendone le distanze, come se ci stesse offrendo la luce riflessa che ha raccolto da qualcun altro. Si dà forma a un altro io, un sé ordinario, quotidiano, umano. Ma questi racconti sono fondati sulla celebrità mediale! Ne sono il prodotto. Non esisterebbero se i loro autori non fossero famosi. È l'apparato che rende possibile questa "umanità", e, in definitiva, la fabbrica.

L'autobiografia impossibile

Fra i principali aventi diritto all'io ci sono il terrorista e il criminale. Dal bestseller degli anni Ottanta *Mara Renato e io* di Enrico Franceschini (Mondadori) a oggi, sono decine, ormai, le memorie di brigatisti e sovversivi. Io però attendo l'autobiografia impossibile, quella di un kamikaze non sopravvissuto a un attentato riuscito. Intanto ho letto con piacere un altro genere di memoriale, impostato sullo stesso tono autoindulgente degli autobiografi terroristi: *Catene spezzate* (edizioni Agar) dell'ex rapinatore Luciano Lutring. È molto bello il capitolo in cui deruba una turista svizzera sulla Riviera romagnola: la valigia è piena di biancheria intima raffinata e fotografie della donna, Lutring si innamora feticisticamente maneggiando calze e mutandine, vuole conoscerla, la sposa.

Mp3 readers

Ma la figura dell'autore sta invadendo i libri anche per altre vie. Basta notare che una delle autrici di fiabe più vendute al mondo è Madonna. Sì, proprio la cantante. E poi ci sono tutti i romanzi dei comici, dei cantanti e dei politici. Che cosa succede, quando si apre un loro libro? È inevitabile sentire risuonare intimamente la voce dell'auto-

re che ci è diventato familiare nei media. Ci detta la cadenza, il tono, il ritmo della pagina. Quasi come un audiolibro: ma la presenza mediale dell'autore è così traboccante che non è stato necessario accludere al libro un disco o un file sonoro digitale: sono già presenti dentro il lettore. Il capostipite di questi libri è, idealmente, *Mein Kampf* di Hitler, che più di ogni altro ha pianificato la diffusione della propria immagine e della propria voce: anche nei lettori di quel libro doveva risuonare automaticamente il timbro del dittatore. Ovviamente non sto dando dei nazisti a comici, cantanti, politici di oggi: constato semplicemente un uso, se non totalitario, totalizzante dell'io che trabocca e pervade tutti i canali, anche la scrittura.

Il blog, spremuta di io

Qualcosa di analogo accade in rete. Tutti sanno ormai cosa sono i blog, ma qui vorrei riconsiderarne due caratteristiche: il diarismo e il rapporto singolo-molti. Anche i blog più impersonali sono involontariamente diaristici: snocciolando giorno per giorno articoli, citazioni, rassegne stampa, rivelano un'evoluzione del loro autore, un avvicinarsi dei suoi interessi e dei suoi umori. L'io che ne viene fuori è un addetto al bollettino pubblico di se stesso, un giornalista di sé che fa sapere a tutti come si sente in rapporto al mondo e che cosa gli interessa oggi rispetto a ieri. Visitare un blog equivale a chiedersi: come sta, come si sente stamattina il tal dei tali? In più, la possibilità per i visitatori di commentare il testo pubblicato, provoca spesso un dialogo. Il blogger è chiamato dai commentatori a rendere conto delle parole che ha messo in rete. Si crea così una coda, un ultratesto che prosegue e giustifica il testo rispondendo alle obiezioni: e qui è come se venisse spremuto fuori l'io che se ne stava nascosto nel testo. Nell'ultratesto delle risposte ai commenti, prende forma un io emotivo, permaloso o bonario. Ah: nel frattempo più di cento blogger in Italia hanno pubblicato libri, portando su carta questa esperienza dell'io come effetto dialogico, come risultato di una discussione appassionata. Alcuni di loro sono autobiografi giovanissimi, con Pulsatilla in prima fila (*La ballata delle prugne secche*, Castelvecchi).

Il ballo autobiografico dei debuttanti

Qual è il momento giusto per fare un bilancio della propria vita, se non da vecchi? Come hanno fatto Rossana Rossanda in *La ragazza del secolo scor-*

so e Pietro Ingrao in *Volevo la luna* (pubblicati entrambi da Einaudi). E invece questi anni ci propongono parecchi diari e raccolte di post di blogger ragazzi. Come se il racconto di sé, l'autoritratto narrativo fosse una prova iniziatica per l'ingresso in società: non più un'invenzione letteraria ma una prestazione che bisogna fornire all'inizio, non alla fine dell'esistenza.

Capitan Rabito

Di qualunque età siano i suoi autori, questa nuova narrativa dell'io ha trovato il suo eroe e capitano. A settant'anni Vincenzo Rabito ha rac-

contato la sua vita di miseria, le guerre, il fascismo colonialista, i bordelli (*Terra matta*, Einaudi). Ha scritto in un italiano terremotato da possenti alfabetismi. Ma la nostra vita non è sempre, alla fine, una parola che scriviamo con un errore di ortografia? Rabito è l'emblema di quella inestimabile invenzione occidentale che chiamiamo, per pigrizia, "letteratura". La letteratura è un varco per tutti, è un posto dove all'improvviso può irrompere un ignorante che ti dice come stanno davvero le cose, ti racconta il suo contronovecento crudelissimo e assurdo, che fa piangere dal ridere e dalla commozione.

Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #1

Giorgio Vasta, www.nazioneindiana.it, 19 aprile 2007

Negli ultimi due mesi si è più volte tornati a discutere di editing e di sistema editoriale. Quello che mi ha sorpreso è, con le dovute eccezioni, l'omogeneità di consenso nei confronti di quelle posizioni – che si vorrebbero critiche ma risultano soprattutto paranoide e poco informate – secondo le quali l'editing è un dispositivo di normalizzazione del testo e il sistema editoriale una brigata di cialtroni che oscillano tra l'incompetenza e l'affarismo più bieco. A sorprendere è soprattutto il semplicismo, la sbrigatività, l'ansia liquidatoria che elimina qualsivoglia possibilità di una lettura non voglio dire più “reale” ma almeno più “realistica”, meno o per nulla manichea, e quindi consapevole dell'esistenza di un contesto che è complesso e articolato e non è risolvibile in una manciata di sentenze tanto indignate e apodittiche quanto, di fatto, tragicomicamente scollegate dai fatti (che, come detto, ancora una volta sono indifferenti al nostro protervo bisogno di semplificazione e ancora una volta si permettono di essere contrastati e contraddittori).

Sorprende, ancora, la descrizione sommariamente apocalittica che si è data dell'editing. Una forma di intrusione indebita da parte di una sorta di sicario, l'editor, per conto di un mandante, la casa editrice, o meglio i suoi interessi commerciali. Questo, nella prevalenza dei giudizi e delle opinioni, è l'editing. Senza il minimo dubbio sul fatto che quello descritto sia il “cattivo” editing, che pure esiste, e non l'editing tout court. Ragionando in questo modo dovremmo fare descrizioni accuratamente parziali di un po' tutto e dire che un negozio di frutta è un luogo nel quale si vendono soltanto le mele e basta, e altri consimili esercizi di serena inerzialità del pensiero.

Mi incuriosiscono le due allucinazioni narrative contenute in filigrana nei discorsi che sono stati fatti.

La prima corrisponde alla storia del letto di Procuste, ovvero alla storia del brigante che se ne stava appostato lungo la strada che da Eleusi portava ad Atene. Procuste aggrediva i viandanti, imponeva loro di distendersi su un letto di roccia e li percuoteva con un martello costringendoli a diventare della stessa identica lunghezza del letto. Quindi, se erano troppo bassi venivano messi in trazione e stirati, mentre se erano troppo alti venivano loro amputati piedi e gambe. Un modellamento imperioso e cruento, una forma di distruzione coatta: un regime.

L'editor, sostengono le critiche, in quanto normalizzatore si comporta come Procuste. Il letto di roccia è la logica del mercato, la regola del gusto dominante in un determinato momento, la misura più opportuna per conseguire risultati commerciali; l'editor stira o amputa, opera sul corpo dell'autore (e quindi del suo testo) costringendolo ad assumere dimensioni che non gli sono proprie (le proporzioni strategiche che il mercato impone) ma che deve giocoforza accettare. Significativo è il fatto che, secondo il mito, Procuste viene ucciso da Teseo che gli impone esattamente lo stesso supplizio che Procuste imponeva alle sue vittime. C'è quindi una circolarità: chi di normalizzazione ferisce di normalizzazione perisce.

La seconda allucinazione narrativa che mi sembra di avere avvertito nelle accuse mosse all'editing coincide con il momento della Cura Ludovico in Arancia meccanica di Stanley Kubrick. Nel caso specifico l'editing sarebbe un dispositivo di condizionamento psicologico (e l'editor, è evidente, il suo artefice-amministratore) finalizzato al ridimensionamento se non alla cancellazione da un testo letterario di ogni elemento virale ed eversivo. Obiettivo generale di una casa editrice è la *reductio ad unum*, l'annichilimento di ogni stortura. Attraverso il controllo di un pezzetto di mondo si

controlla, metonimicamente (e nevroticamente), tutto il mondo. Così come l'Alex kubrickiano viene addomesticato (o almeno così pare) dal trattamento al quale si sottopone, allo stesso modo un editor prende in consegna un autore e si occupa personalmente, attraverso la propria scientifica stregoneria, di condizionarlo fino a stimolare in lui una nausea immediata a tutto ciò che fa eccezione e che contraddice le abitudini di lettura condivise. Nausea nei confronti del maligno e sollievo, invece, di fronte a tutto ciò che è sereno e beneducato e rassicura e non può generare neppure un barlume di crisi. Ancora una volta la normalizzazione perfetta. In questo modo l'editor compie la manutenzione di un'idea di cultura piccola piccola ma evidentemente adatta al mondo reale. E l'autore accetta tutto, bovinamente, muggendo di felicità alla prospettiva del suo nome in copertina.

Ora, indipendentemente dal fatto che si parla di un contesto, quello editoriale, e di un mestiere, quello dell'editor, che in qualche modo conosco perché mi guadagno da vivere in questa maniera, se comunque in qualsiasi altro contesto mi venisse descritto un mondo che funziona aderendo a questi meccanismi io non riuscirei a crederci (soprattutto perché quelli appena descritti – il letto di Procuste e la Cura Ludovico – non sono mondi e meccanismi ma, come detto, allucinazioni di mondi e di meccanismi). E non per una sorta di oltranzismo della incredulità ma per il fatto che l'idea per la quale esiste davvero il buono completamente buono e il cattivo completamente cattivo non mi sembra possa mai reggere in nessun caso, se non all'interno della retorica del complotto, che dal mio punto di vista tende – attraverso l'organizzazione del mondo in perseguitati e persecutori, in vittime e carnefici – a una impietosa semplificazione del mondo.

Non c'è il buono e non c'è il cattivo. Ci sono mescolamenti, gorgi, spirali, ordini e caos che si chiamano esseri umani. Ognuno di questi mescolamenti, di questi gorgi, di queste spirali, di questi ordini e di questi caos esiste davvero, è reale, e agisce. E agendo mescola tante cose diverse che comprendono il nobile così come l'ignobile. C'è tutto, davvero tutto, quindi le idealizzazioni e le demonizzazioni valgono come semplificazioni indebite, come piccole trincee nelle quali ognuno cerca riparo, alle quali domanda di ridurre il mondo a un mucchietto di

regoline chiare ed efficaci per giudicarlo, subito dopo, quel mondo.

Da tutto questo l'idea di scrivere sei domande – tre assolutamente tecniche e informative, essenziali, e tre che entrano più nel merito delle recenti discussioni – e rivolgerle a una serie di editor di diverse case editrici italiane, che ringrazio per la disponibilità a intervenire. Immaginando che così i fantasmi possano essere – se se ne avrà voglia – ridimensionati e si possa, nel caso, tornare a discutere partendo da premesse più lucide e, come si dice, euristiche.

A seguire, nel prossimo post, la prima intervista.

*

Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #2

La prima intervista è a Paola Gallo, editor della narrativa italiana in Einaudi.

Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?

L'editing è il lavoro che viene svolto su un testo dopo averne stabilito la pubblicazione, e prima di darlo alle stampe. Consiste, sostanzialmente in una lettura: professionale, approfondita, simpatica, sempre fondata sull'ascolto. Anzi, consiste in un imprecisato numero di letture, che procedono per strati.

Il lettore professionale (spesso anche primo lettore, e consigliere, confessore, amico...) mette a disposizione dell'autore tutte le sue competenze: controlla l'esattezza di date, dati, nomi, la coerenza interna fra gli elementi che compongono il testo, la precisione di riferimenti e citazioni, la grafia dei termini stranieri, o dialettali, e così via. Questo è il primo servizio che si offre all'autore, che non sempre durante la stesura dell'opera ha la voglia, il tempo o la testa per andare a verificare ogni cosa, ma procede sullo slancio della scrittura.

L'editor si offre poi all'autore come specchio: senza calare sul testo nessun tipo di canone, o formula, o prescienza, si pone all'ascolto dell'opera, e delle sue personali reazioni ad essa. Dopo una prima lettura vergine, emotiva, in cui misura il primo impatto della scrittura come lettore tout court, procede a un più approfondito esame dell'opera, che nella mia esperienza si configura proprio come un'immersione. Ascoltare il

testo, analizzarne la struttura, apprezzarne lo stile, significa nello stesso tempo “sentirne” le smagliature e i cedimenti, i difetti, i momenti di minore tenuta, nonché intuirne le eventuali potenzialità inesprese.

Non vorrei dare in alcun modo una visione mistica di questo che è un mestiere come tutti gli altri, e richiede in prima istanza tempo, disponibilità, rispetto, rigore ed esperienza, ma la verità è che prevede anche una certa dose di talento, e la capacità di inventarsi per ogni libro e per ogni autore un modo nuovo, adeguato e consona.

Come si imposta il lavoro con gli autori?

Non c'è una regola, ovviamente: ci sono autori che ti mandano il libro da leggere dieci pagine per volta, e quelli che non spezzano la crisalide prima della parola fine. Ci sono gli autori che ti chiedono di essere il più critico possibile, quelli che aspettano a tagliare un passaggio che non li convince perché vogliono vedere che effetto ti fa, quelli che non cambieranno nemmeno una virgola ma si sentono trascurati se non li segui... la fenomenologia è infinita, e rappresentata in questi termini diventa puramente aneddotica: la verità è che, come in tutti i rapporti umani, non esiste una regola di comportamento universale.

Alla fin fine, forzando un po', mi viene voglia di dire che sono gli autori a impostare il lavoro con te, così come a decidere il grado di interlocuzione con la casa editrice in generale. Chi interpreta il ruolo dell'editore come quello di una stamperia, e concepisce l'editor come un correttore di bozze (o peggio come un mostro armato di sega e accetta, pronto a trasformare la sua magnifica sequoia in una catasta di assi tutte uguali e pronte all'uso), sostanzialmente non sta accettando né l'uno né l'altro come interlocutori. Evidentemente in quel caso l'incontro non è stato né fruttuoso né felice. Capita nelle migliori famiglie, ma non è certo la norma.

Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?

Sia “disponibilità” che “resistenza” mi sembrano termini inadeguati e svianti, perché partono entrambi da una logica di contrapposizione. Se l'editor ha lavorato bene, gli autori sono grati e soddisfatti: non sentono il suo intervento come una forma d'imposizione più o meno violenta, ma come una possibilità.

Prendo a prestito le parole che Andrea Canobbio ha scritto in un intervento sul *Bollettino d'italianistica*: “L'editing non è una scienza, ma una pratica; qualunque teoria è inconsistente. Esistono tanti editing quanti editor (teoricamente). Quindi anche il superfluo è indecidibile (teoricamente). Ma quando uno scrittore trova il suo editor succede qualcosa: è l'incontro con il lettore ideale, che capisce e tiene al libro come se l'avesse scritto. Lo scrittore assiste incredulo alla scena di un se stesso che non ha scritto una parola, e ama ogni parola che non ha scritto (anche quelle che cancella)”.

Vorrei aggiungere che questa visione protezionistica per cui i poveri autori sono sottoposti a pratiche di tortura in nome della pubblicazione, o più astrattamente del mercato, mi pare insultante in prima istanza per gli autori stessi, rappresentati come vittime imbelli e non come soggetti pensanti, creatori e firmatari dell'opera, capaci di esercitare il loro spirito critico e il loro potere di veto, e proprio per questo di apprezzare i suggerimenti di un lettore che stimano.

Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?

Non ho nulla da dire a questo proposito. Non conosco queste regole, perciò sono certa di non averle mai applicate. Posso aver sbagliato (l'avrò fatto certamente), ma sempre nella ferma convinzione di lavorare nell'interesse dell'autore (e con il suo consenso), cercando di portare quel singolo libro (e quella singola immagine, frase, parola) al suo massimo grado di espressività. Ritengo che nell'editoria letteraria in genere i criteri siano questi. Può essere che sia diverso per la letteratura di genere e quella di consumo, che si misurano con un canone per loro stessa natura, ma non ne sono affatto certa.

Non riesco a capire bene chi sono i soggetti di questa demonizzazione: i critici?, gli autori che non hanno trovato spazio nelle patrie lettere? Allora forse la questione riguarda la selezione dei testi da pubblicare, e non l'editing. Ho la sensazione che ci sia una forte confusione di fondo. Eppure risulta piuttosto strano trovarsi a difendere il proprio operato, a spiegarne l'utilità: a parlare

dovrebbero essere gli autori che sono stati pubblicati, e hanno lavorato con un editor. Credo che sarebbe semplicemente più interessante.

Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunistico, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?

Le case editrici sono aziende, lavorano a scopo di lucro (o quanto meno non possono essere in perdita). Questo è allo stesso tempo un dato di fatto, un vincolo e uno stimolo. Misurarsi col mercato non significa esserne sopraffatti. Ogni casa editrice compone nel proprio catalogo una partitura complessa e articolata, che comprende libri commerciali e libri invendibili, scommesse sbagliate e bellissime sorprese, opere più o meno felici, commerciali, stravaganti, letterarie, interessanti, effimere o eterne. La verità non sta mai negli estremi (le 500.000 copie o le 500, le memorie della spogliarellista o l'edizione critica in sette volumi di un manoscritto in sanscrito...): per capire la qualità del lavoro bisogna interrogare l'intera produzione, vedere come si muove nei tempi lunghi. Lo ribadisco, non penso che spetti all'editor o all'editore commentare o difendere il proprio operato: è sotto gli occhi di tutti, esposto quotidianamente ai critici, ai lettori, ai recensori, agli aspiranti scrittori, agli storici della letteratura, ai comodini, agli scaffali, ai cassonetti della carta di recupero.

Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?

Più che di negoziazione, parlerei di persuasione. E comunque mi viene voglia di ribaltare la domanda: qual è, nei rapporti fra le persone, e tra i diversi comparti di una vita, di una famiglia, di un condominio, di un'organizzazione, di una società, il valore della negoziazione?

*

Il letto di Procuste e la Cura Ludovico #3

Seconda intervista sull'editing e il sistema editoriale. Le sei domande sono sempre le stesse dell'altra volta. Le risposte sono di Giulio Mozzi, curatore della collana Indicativo Presente per l'editore Sironi e del progetto editoriale vibrisselibri.

Proviamo a partire da una definizione secca: che cosa si intende per editing?

Non so che cosa "si intenda". So che cosa intendo io. (Di definizioni ne ho sentite tante, e nessuna mi soddisfa). Intendo: un lavoro che inizia nel momento del primo contatto tra l'autore e l'editore, e termina quando si manda in stampa. In questo lavoro l'autore e l'editore possono avere lo stesso scopo, o scopi diversi. Il caso in cui gli scopi sono diversi non mi interessa (e non dovrebbe neanche esistere, secondo me: ma esiste, e se esiste è perché l'autore o l'editore o entrambi sbagliano). Ovviamente la situazione ideale è quella in cui l'opera proposta all'editore è tale, che l'editore può solo fare un inchino di rispetto.

Come si imposta il lavoro con gli autori?

Precisazione: il mio lavoro è un lavoro di ricerca, quasi tutto quindi su prime o seconde opere. Quando avviene il primo contatto, spesso per l'autore di tratta di una improvvisa uscita dalla solitudine. L'editore è spesso il primo lettore dell'opera, o il primo al di fuori della cerchia degli affetti: quindi è (dal punto di vista del lettore) il primo lettore "vero". Il cosiddetto lavoro di editing (che viene svolto da più persone, i cui ruoli non sono perfettamente distinguibili) consiste in un doppio gioco: l'editore deve condividere lo scopo dell'autore e, nel contempo, deve essere un lettore del tutto estraneo e non condizionato da affetti, idee sulla letteratura, vicinanza caratteriali o di visione del mondo eccetera. Quando l'autore esce dalla solitudine e incontra presso l'editore il suo primo lettore vero, succedono delle cose. Spesso succede che solo allora l'autore cominci a fare esperienza del fatto che l'opera alla quale sta attendendo non è "un testo", ma è "una sollecitazione di eventi nella mente del lettore".

Come si comportano gli autori rispetto all'editing? C'è disponibilità? Resistenza?

Si resiste alle invasioni: e io invasioni non ne faccio. L'opera è dell'autore. L'editore è un soggetto che propone un patto: "Sono disponibile a pubblicare questa cosa qui a queste certe condizioni (trattabili)". Se all'autore il patto sta bene, lo accetta. Se non gli sta bene, non lo accetta. Se non gli sta bene e lo accetta lo stesso, sconterà prima o poi l'errore. Una volta accettato il patto, tutto è chiaro. L'autore può chiedere all'editore delle "consulenze" (è tipico che, nei casi di opere nelle quali è importante l'intreccio, si discuta a lungo sull'intreccio, sulla sua limpidezza, sugli eventuali "buchi" eccetera). Può chiedere opinioni su questo e su quello. L'editore esaminerà l'opera e farà delle osservazioni coerenti con il patto che ha proposto all'autore. Se ci sono conflitti, si discute. L'ultima parola è dell'autore. L'ultimissima è dell'editore, che può decidere di non pubblicare l'opera). Spesso c'è troppa disponibilità da parte dell'autore: se l'autore è giovane e alle prime esperienze. Se il patto è chiaro e sincero, l'editore non se ne approfitterà: farà quello che può, invece, per far capire all'autore che non deve essere troppo disponibile.

Il luogo comune, con particolare solerzia ribadito negli ultimi tempi, vuole l'editing come una forma di manipolazione capziosa del testo – ad opera di uno sgherro della casa editrice, appunto l'editor – finalizzata all'adeguamento del testo stesso alle condizioni delle mode e del mercato. Cosa produce, secondo te, un'idea di questo genere? Perché, cioè, in Italia l'editing subisce questo destino di demonizzazione?

Perché la teoria del complotto piace sempre. Immagino che ci siano casi di "manipolazione capziosa del testo". Conosco nei particolari alcuni casi di "manipolazione capziosa del testo" operata di comune accordo da editore e autore. Non credo che gli editori conoscano così bene "le condizioni delle mode e del mercato" da operare "manipolazioni capziose del testo" in modo scientifico (ci sono indagini di mercato nel campo della narrativa?). Certamente il trattamento di un testo destinato a fare cassetta e stop, è tutt'altra cosa da ciò che ho tentato di descrivere rispondendo alle domande 1, 2 e 3: bisogna vedere come è fatto il patto tra

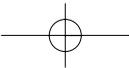
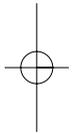
l'autore e l'editore. Se l'editore vuole fare cassetta, e l'editore pure, andranno d'amore e d'accordo.

Un'altra idea – per molti una convinzione indiscutibile – è quella che pensa al sistema editoriale come a un qualcosa di omogeneamente cinico e opportunistico, un luogo nel quale – attraverso la già descritta mortificazione dell'autorialità – si procede compattamente alla fabbricazione di prodotti commerciali. Sembra quasi che la condizione d'accesso al lavoro editoriale sia il pelo sullo stomaco, una cinica ignoranza, un appetito da squali e un disincanto assoluto che si traduce in strategia commerciale. È tutto davvero così semplice o ha senso pensare invece a uno scenario più contrastato e contraddittorio?

Si sa: è tutto un magna-magna. Il fatto è che nessuno sa come funziona il sistema editoriale. Non abbiamo una descrizione attendibile di questo sistema. Non ci sono studi sulle carriere dei funzionari editoriali, sulle carriere degli scrittori, sulle modalità di decisione, sul funzionamento delle consorterie culturali, e così via. L'unico sapere di un qualche valore è accumulato, credo, presso gli Editori Industriali: è però, mi pare, un sapere aziendale, non incorporato nelle persone.

Qual è, nel rapporto tra editor e autore così come in quello tra i diversi comparti di una casa editrice, il valore della negoziazione?

Parlo di editoria letteraria (nella saggistica le cose sono diverse). E parlo come uno che si è trovato, per mestiere, a stare in mezzo tra l'azienda editoriale e l'autore. E dico: la negoziazione deve essere tutta all'inizio, i patti chiari devono essere fatti all'inizio. L'editore deve essere capace di dire all'autore perché vuole il suo libro (e spesso non ne è capace). L'autore deve essere capace di dire all'editore che cosa vuole che si faccia del suo libro (e spesso non ne è capace). Negoziazioni in corso d'opera, a contratto firmato, non devono essercene più. Discussioni quante se ne vuole, ma negoziazioni no. (Chiamo "discussione" una conversazione al termine della quale l'autore decide in autonomia; "negoziazione" una conversazione al termine della quale si prende una decisione di comune accordo).



“Gottfried Benn, consigli di lettura e stroncatura”

Alessandra Iadicicco, *Il Giornale*, 20 aprile 2007

Legga, la prego, quando ne avrà il tempo, Evola e Céline. «Apocalittico!» il primo, «Uno che sputa e vomita d'istinto!» il secondo, sentenziava col punto esclamativo Gottfried Benn, raccomandando all'amico *Rivolta contro il mondo moderno* e *Viaggio al termine della notte*. Si cerchi Hamsun: «Ne viene un tanfo di consunzione e viltà. Il più scandaloso quadro d'una vecchiaia insensata», fremeva ammirando gli autoritratti senili del gigante norvegese. E Balzac: «Aforista e psicologo notevole». Tolstoj: «Un gran bolscevico!». Conrad: «Di lui mi piacciono anche le lungaggini. Non c'è frase che non mi conquisti: tutte sature dell'elemento equivoco e chiassoso dello scrivere».

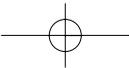
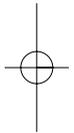
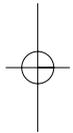
Il poeta tedesco trinciava giudizi al vivo dell'impressione immediata rivolgendosi a F.W. Oelze. Non era un letterato il destinatario delle sue note di lettura divenute, in oltre vent'anni – dal 1932 del primo timbro postale al '56 della morte dell'epistolografo – appunti di viaggi e romitaggi da emigré, cronache di guerra, *Memoire di Casanova*, confessioni d'asceta, diari di solitudine e di resistenza. C'è tutto Benn nelle *Lettere a Oelze* (Adelphi, pagg. 418, euro 30): il lirico, il soldato, il dottore «aristocraticamente emigrato» dalla Germania hitleriana. È una massa di scrittura magmatica, incandescente, quella raccolta nei tre volumi di epistolario. E basta il primo – ora a disposizione nella versione di Giancarlo Russo e Amelia Valtolina –, col materiale datato 1932-45 e segnato dalle conflagrazioni della guerra, a dare il grado della temperatura di questi documenti.

Basta raccogliere i lapilli raffreddati dalla mente intenta a pronunciare considerazioni (impoliti-

che?) di letteratura. Perché quando le manifestazioni d'ammirazione cedono ai toni della stroncatura, contro l'autore delle *Considerazioni* di un impolitico ad esempio, le pagine del nichilista sfiorano il calor bianco che incenerisce. Così, se concede che «Thomas Mann è certamente un grande tedesco», in un'occhiata gli taglia addosso l'abito che lo spoglia d'ogni aura e charme: «Il nostro signore snello, elegante, col naso prominente: i pantaloni alla zuava e gli sci con cui lo si vede in fotografia non riescono a dissimularne l'aria ridicola. Crede di fare sempre la sua figura. Si considera imponente ed è soltanto professorale».

Altrove e con altri Benn è più garbato. Per educazione, doverosa verso un signor *pen-friend*: Oelze, il ricco commerciante di caffè, pianista provetto e lettore di Goethe. È più mite con Stendhal, «un pochino noioso», o Huxley: «parti con romanzi d'appendice e tornò con le scipitezze d'un benessere garantito dalle alte tirature». Ma Rilke è «un miscuglio di sozzura maschile e grandezza lirica». Hölderlin «ha scritto versi di grande tristezza e profondità, ma le sue *Odi* orrende sono superflue». E Strindberg, «autorevole rimuginatore, vuole elevare la donna invece di levarle il vestito. Così deve far colpo su di lei disponendo con gusto tazze, portaburro e tovaglette per la colazione».

Benn è tanto più irresistibile quanto più fulminanti sono i suoi strali. Fa un po' male quello diretto a Jünger: «È un problema non chiarito. Trovo in lui un'enorme quantità di Kitsch interiore, prosopopea, ampollosità». Peccato. E sì che Jünger, in *Avvicinamenti*, ha parole di affettuosa ammirazione per il poeta dai sopraccigli leggiadri «come ali di tortora, o di gabbiano».



Scritture al margine nel segno dell'irreverenza

Francesca Lazzarato, *il manifesto*, 21 aprile 2007

Dall'Argentina César Aira e dal messicano (di origine peruviana) Mario Bellatin sono usciti due romanzi, «Come diventai monaca» e «Dama cinese», accomunati da un'idea della letteratura che mette alla prova le attese dei lettori sabotando tutte le convenzioni narrative

Sull'esempio dello scrittore e poeta catalano Pere Gimferrer – che agli autori «strani» ha dedicato un bellissimo saggio, *Los raros*, uscito nel 1985 – il critico cileno Alvaro Matus ha compilato in tempi recenti un elenco degli scrittori di lingua spagnola da considerarsi appunto *raros*, ovvero insoliti e bizzarri, in quanto consapevolmente lontani dai modelli egemonici. E tra essi non potevano mancare César Aira e Mario Bellatin, prosatori di generazioni e nazionalità diverse, che tuttavia hanno parecchie cose in comune e che per una curiosa coincidenza escono quasi contemporaneamente nel nostro paese, dove, al contrario che in Francia e in Spagna, sono quasi sconosciuti.

Di Aira, nato nel '49 e considerato «lo scrittore più originale, eccitante e sovversivo delle letterature ispanica», nonché, almeno fino a qualche anno fa, «il segreto meglio custodito della letteratura argentina» i lettori italiani più curiosi e avvertiti potrebbero aver già letto *Ema la prigioniera* (Bollati Boringhieri 1991) o *Il mago* (Feltrinelli 2006), cui si aggiunge ora *Come diventai monaca* (pp. 100, euro 11, Feltrinelli 2007), brillantemente tradotto da Raul Schenardi.

Per Mario Bellatin, di famiglia peruviana ma nato in Messico (dove oggi vive) nel 1960, si tratta invece della prima traduzione italiana: il suo *Dama cinese* (pp. 86, euro 10), appena uscito presso gli Editori Riuniti a cura di Maria Nicola, verrà presentato il 12 maggio ai visitatori della Fiera del libro di Torino, con la partecipazione dello scrittore.

Entrambi hanno indubbiamente diritto a essere definiti *raros*, e non tanto perché sono scrittori identicamente prolifici, che pubblicano a getto continuo con case editrici diverse, senza negarsi a quelle marginali – figurano insieme, per esempio, nel catalogo della casa editrice più piccola e povera delle due Americhe, l'Argentina Eloisa Carto-

nera – o perché, in tempi di best-seller mai inferiori alle quattrocento pagine, hanno optato per la più assoluta brevità.

La loro «stranezza» ha a che fare piuttosto con una concezione della letteratura che sfugge a ogni classificazione, si concentra più sul processo creativo che sul risultato, infrange deliberatamente le attese del lettore e lo mette alla prova, fa saltare le più collaudate convenzioni narrative e ruota principalmente intorno alla questione della forma e del procedimento, intesi come strumenti per restituire radicalità all'arte e per spingersi sempre più oltre in cerca del nuovo, sfuggendo alla pura e semplice *ars combinatoria* della postmodernità. Scelte forti, insomma, connotate dalla noncuranza o addirittura dall'irriverenza per il mercato, e che suscitano la medesima reazione nei critici e nel pubblico: Aira e Bellatin vengono amati o odiati, senza mezzi termini e, nonostante dichiarino di scrivere «per tutti», non sono certamente destinati a un pubblico di massa. Le indubbie somiglianze e i molti punti di coincidenza tra le loro proposte e il loro modo di considerare la scrittura, però, non sminuiscono una unicità che un rapido confronto è sufficiente a stabilire.

Aira, saggista oltre che narratore e autore delle incantevoli *vidas literarias* di Alejandra Pizamik e Copi, nelle sue *novelitas* mescola i materiali estetici più diversi e frequenta tutti i generi, dalla parodia al romanzo storico, dal poliziesco al gotico, ibridandoli e stravolgendoli grazie all'uso costante di una cassetta degli attrezzi rubata alle avanguardie che ammira – dadaismo, surrealismo, costruttivismo russo – senza mai smettere, come lui stesso dichiara, di attingere alla realtà che lo circonda (fatti di cronaca, particolari colti per strada, telenovelas, titoli di giornale) e soprattutto senza rinunciare a parlare attraverso i suoi personaggi.

«Descrivere il personaggio di un romanzo dall'esterno è un atteggiamento paternalista che non mi piace. Entro in lui e gli regalo tutti i miei pensieri, mi sembra un atteggiamento più generoso» ha dichiarato in diverse occasioni, e i lettori di *Come divenni monaca* scopriranno subito che è proprio così. In questo brevissimo romanzo del 1993, infatti, il protagonista è una bambina/bambino di nome César Aira, che parla di sé al femminile mentre tutti gli altri le si rivolgono al maschile e ci racconta del suo primo, disgustoso assaggio di gelato alla fragola, di suo padre che uccide prontamente il gelataio e della vendetta a sorpresa della vedova di quest'ultimo. A chi lo interroga su questo librino pieno di misteriose incongruenze, capace di spiazzare il lettore a ogni riga e di ricordargli in modo perentorio che la libertà del romanziere è infinita, Aira usa rispondere che si tratta della sua autobiografia tra i sei e i sette anni, narrazione fedele di un anno di vita.

«Se i lettori cercano nei miei libri qualcosa di me, non troveranno nulla» sostiene invece Mario Bellatin, che si nasconde dietro una scrittura straordinariamente reticente, concentratissima, ai limiti dell'afasia. I quattordici brevi romanzi che ha scritto fino a oggi somigliano a sinistre rappresentazioni di una scena del delitto, ad ambigui *tableaux vivants* realizzati con severa economia di mezzi per mostrarci difetti fisici e deformità, solitarie agonie, bambini sofferenti, animali bellissimi o eroici, marginalità e morte.

In *Dama Cinese* (uscito per la prima volta in Perù nel 1995) si incrociano tre storie apparentemente prive di collegamento, come in un film di David Lynch: quella di un ginecologo che conduce la doppia vita del bravo professionista e del frenetico frequentatore di bordelli; quella di un bambino dalla testa deforme che si impegna nel labo-

riosissimo recupero di un rimborso, lottando contro l'assurdità della burocrazia; quella di una anziana e ricca signora che va in giro con una corona in testa.

Ma in realtà il bambino è il figlio di una paziente che deve la sua salvezza proprio al ginecologo, e la vecchia signora, rapitrice improvvisata, ha qualcosa in comune con il medico, perché tutti e due hanno in qualche modo provocato la morte dei propri figli. Così, come nella stella a sei punte della dama cinese, gli incroci delle pedine creano disegni nuovi e imprevedibili, e, come in altri romanzi di Bellatin (per esempio *Salon de beauté*, storia di un travestito che alleva pesci tropicali nel suo negozio di parrucchiere, diventato un asilo per i malati di AIDS), sotto la voce glaciale di un narratore che rinuncia all'onniscienza e mostra solo ciò che vede, affiora l'ombra restia e quasi magica della compassione.

Interessato soprattutto alla creazione di un universo e di uno stile totalmente riconoscibili, Bellatin gioca sino in fondo la carta dell'assenza e del silenzio, dello spazio bianco tra una parola e l'altra: un enorme, minuzioso lavoro di sottrazione progressiva, che elimina via via gli aggettivi e annulla i dialoghi, che non propone finali e abolisce i nomi dei personaggi, che evita di definire i luoghi. E, alla lunga, il lettore si accorge di poter leggere i suoi romanzi come altrettanti capitoli di un'unica opera in cui, nonostante l'aspirazione dell'autore a «non esserci», affiorano ossessioni personali e la peculiare, desolata visione del mondo di uno scrittore autenticamente raro.

Che dopotutto abbia ragione César Aira, quando dice: «Se gli artisti sono strani, non è perché l'arte li ha resi tali, ma perché la stranezza li ha guidati all'arte?».

Storie di donne fuori dal mondo

Nikola Harsch, l'Unità, 21 aprile 2007

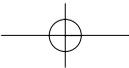
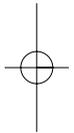
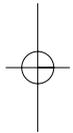
Che senso ha farsi suora di clausura nel terzo millennio? A cosa serve chiudersi in un monastero e vivere al di fuori dalla realtà? Nascondersi dal mondo che va sempre più veloce, un mondo in cui le distanze si annullano, un mondo in cui le culture si mischiano, dove le notizie si diffondono in un secondo, un mondo diviso tra ricchezza e povertà, tra benessere e sofferenza. Perché una ragazza giovane sceglie di chiudersi in un monastero lasciando questo mondo bellissimo e crudele fuori dalla porta per stare in silenzio con Dio? La clausura è sicuramente un modo di vivere che incuriosisce. Ci si chiede come vivono le suore, cosa fanno tutto il giorno, come funziona la vita dietro la grata, immersa nel silenzio, nella preghiera e nella contemplazione. Si sente parlare di persone che si ritirano per un periodo di vacanza in un monastero per rigenerare le proprie energie. Un periodo di vacanza va bene, ma tutta la vita? La clausura ha un qualcosa di misterioso, esistono molti pregiudizi e si fa presto a dire che chi sceglie la clausura butta la propria vita. Ma è davvero così?

Espedita Fisher ha incontrato una quarantina di suore di clausura ed è riuscita a farsi raccontare la loro scelta di vita così radicale, così fuori dall'attualità. La sua inchiesta è nata su ispirazione di Sergio Zavoli, dal suo documentario su un monastero di clausura girato nel 1957. Cinquant'anni dopo Espedita ha raccolto le testimonianze di donne che spesso da giovanissime hanno deciso di voltare le spalle alla loro vita «normale» per entrare in clausura alla ricerca di qualcosa di più grande. Spesso hanno studiato, avevano una vita come noi, un lavoro, amici, un fidanzato, a volte anche il progetto di un matrimonio, di figli. Ma non bastava, mancava qualcosa. Sono per questo donne sfuggi-

te da una società che non sopportavano più? In un certo senso sì, come dice una di loro: «Sono scappata dall'oscurità. Si è accesa la luce».

Quasi tutte raccontano di aver dovuto rompere con la propria famiglia per entrare in clausura, di aver fatto fatica a passare da una dimensione all'altra, di aver vissuto momenti di sofferenza e di depressione, di sentire la mancanza del contatto fisico, di avere a volte difficoltà di convivenza con le altre suore. Ma le loro testimonianze hanno in comune anche il fascino del silenzio. Nella clausura hanno vissuto una trasformazione che le ha fatte raggiungere una pace e una serenità interiore. L'abbandono alla vita consacrata le ha fatte rinascere e vivono in un'armonia con la propria esistenza grazie alla spiritualità che si pratica in clausura. Fanno quasi invidia.

Oggi le suore di clausura leggono i giornali (ma non tutti), qualcuna segue il telegiornale, altre navigano su Internet e sono in contatto con il mondo esterno tramite email, discutono di attualità. Sembra essere finita l'era dei monasteri di clausura in cui, come racconta una di loro, «se arrivavano gli operai era necessario suonare un campanello per avvisare le altre di allontanarsi. Dovevano anche attraversare il salone in ginocchio e ricevere degli schiaffetti sul viso, dovevano indossare uno scialle nero e mettersi supine verso una pattumiera ed essere calpestate». Le comunità hanno fatto passi in avanti e si sono adeguate alle tecnologie moderne. In un certo senso il sito internet del monastero oggi sostituisce la portineria di una volta – un luogo in cui le anime alla deriva cercano conforto, preghiere e aiuto dalle suore. L'impegno è sempre quello di donare la propria vita, la propria anima, la propria esistenza a Dio.



I Magnifici Sette della letteratura italiana

Luigi Mascheroni, *Il Domenicale*, 21 aprile 2007

Per anni abbiamo lanciato impropri a destra e a manca, ora costruiamo la nostra cattedrale nel deserto. Ecco gli scrittori che non possono mancare nella vostra biblioteca. Suddivisi per genere: romanzieri da un lato e poeti dall'altro

Ci abbiamo messo dieci anni abbondanti per toglierci dai coglioni i giovani cannibali, che nel frattempo, arrivati agli “anta” – invece di mettere a ferro e fuoco il mondo, come proclamavano dalla quarta di copertina della funesta antologia – siedono beati sui divani delle riviste patinate e cenano in smoking al Ninfeo, rischiando pure di vincere lo Strega. Chissà invece quanto impiegheremo, in questi mala tempora di post-moccismo, a digerire la triade Piperno-Saviano-Colombati somministrataci a dosi massicce da un simpatico critico letterario che con raro senso della misura ha detto che Giorgio Faletti (uno che al massimo poteva fare il ghost-writer del Francesco Salvi di *C'è da spostare una macchina*) è il più grande scrittore italiano vivente...

Nel frattempo, aspettando il film tratto da *Con le peggiori intenzioni*, la fiction-tv ispirata a *Gomorra* e l'edizione economica di *Rio*, proviamo a metterci a leggere seriamente. Smettendola di pensare che la narrativa italiana morente inizi sulle pagine di *Magazine* e finisca nel laboratorio creativo di minimum fax (l'altra triade radical-flop: Nicola Lagioia, Valeria Parrella, Christian Raimo) e smettendola di ripetere con accorata frustrazione che “gli scrittori italiani non sanno raccontare il mondo in cui viviamo”, che “in Italia non esistono narratori come Wallace, DeLillo o Palahniuk”, che da noi escono solo romanzi usa-e-getta.

No. A costo di irritare scrittori, lettori e critici – militanti o smobilitati che siano – noi vogliamo scommettere su un gruppo di autori giovani (editorialmente, non anagraficamente) i quali, uno: sanno non solo raccontare il mondo in cui viviamo, ma provano addirittura a dargli una forma (la lingua) e un contenuto (la sostanza); due: sanno rischiare, mettendosi in gioco, coscienti che la letteratura non è uno strumento di ascesa sociale o una comoda via che porta ai talk-show, ma una

straordinaria e pericolosissima possibilità di conoscenza dell'Uomo; tre: che provano a creare personaggi più veri di quelli reali, che sanno “inventare” uno stile unico, preciso, anche fastidioso magari, ma che ha carattere, e che guardano con passione violenta dentro al cuore umano; quattro: che non vogliono scrivere dei libri, ma fare Letteratura; cinque: che non scrivono per Antonio D'Orrico ma per i posteri.

E chi sarebbero questi giovin scrittori, questi eroici cavalieri senza Moccia e senza paura? Eccoli, i Magnifici Sette: il Pensiero Forte delle nostre Deboli Lettere.

Prima di tutto, davanti a tutti, Massimiliano Parente, da Grosseto, romano per forza, classe (da vendere) 1970, polemica firma di numerose riviste. Ha scritto un pugno di romanzi, tra i quali *Canto della caduta* (ES, 2003) e *La Macinatrice* (peQuod, 2005), e la raccolta di scritti postumi pubblicati in vita *Parente di nessuno* (Gaffi, 2006). Proprio perché senza parenti (giornalistic, editoriali e letterari), e perché dichiaratamente nemico di chi scrive per neonati, registi e caporedattori, non ha ancora avuto i riconoscimenti che merita. Ma anche i Nobel da un po' di tempo sono al ribasso. Comunque, così come Philip Roth avrà di che rifarsi su quel filo-armeno politicamente peloso di Pamuk, allo stesso modo Parente avrà di che mettere in fila la triade (nipote di Siciliano e figlia di D'Orrico) Piperno-Saviano-Colombati, e gettarla nel burrone dell'Oblio. Lo farà con il prossimo libro, che gli ha cambiato e rovinato la vita, *Contronatura*: un romanzo-monstruum di oltre cinquecento pagine che ha già stroncato una mezza dozzina di editori e che uscirà da Bompiani a gennaio 2008. Parente è visionario abbondantemente oltre il limite, ambizioso quanto la scrittura impone, gaddianamente post-barocco.

Soprattutto, non ha mai creduto alla favola che il romanzo è morto. Morti, semmai, sono quelli che lo dicono. Qualcuno lo ha definito lo Houellebecq italiano. Che, c'è da dire, è un bellissimo complimento, per Houellebecq.

Poi, Michelangelo Zizzi, nato – sbagliando paurosamente secolo e Paese – a Martina Franca negli anni Settanta. Finora le sue (eccelse) prove sono solo poetiche (oltre ad aver pubblicato un thriller con un eteronimo): si segnalano *La primavera ermetica* (Manni, 2002), e *Del sangue occidentale* (Lietocolle, 2006). Abulico e pigrissimo, Zizzi da quindici anni lavora a un (meta)romanzo geniale e invendibile in dodici volumi – che ambisce non a raccontare una storia ma la Storia – dallo splendido titolo picaresco *La perenne ed improbabile storia di Giovanni Attanasio e del suo vascello di polistirolo*, dove si narrano le avventure di un giovane che si ritrova in uno spazio collaterale a questo mondo viaggiando per un tempo non computabile fino ad arrivare ai confini dell'universo, nel regno delle Cernie antropomorfe, dal quale ritorna lasciando un diario frammentario e onirico. Ritrovato dagli archeologi e montato da filologi e critici, il diario viene dopo mille tentativi presentato nella forma definitiva, sebbene si dica che manchino delle pagine... Il romanzo (di cui Zizzi ha già pronti i primi due volumi, sta scrivendo il terzo e ha bene in mente i restanti nove) è continuamente sull'orlo della pubblicazione e continuamente fuori dai circuiti editoriali (è passato da Feltrinelli, Einaudi, Rizzoli e Mondadori). Un breve estratto dell'opera – che ambisce a superare una volta per tutte l'ossessione del post-moderno, qualsiasi cosa questa parola significhi – uscirà sul prossimo numero di Nuovi argomenti (titolo: *Il demone del giudizio*): una narrazione totale, assoluta, fantastica. Zizzi, dal canto suo, sarà protagonista della prima puntata della nuova trasmissione di Pietrangelo Buttafuoco, *Giarabub*, che andrà in onda a breve su La7. Per il resto, come scrive l'autore nel prologo del romanzo, «Leggete e saprete».

Il terzo “magnifico” è Alessandro De Roma, 37 anni d'età e 1,52 d'altezza. Viene da una terra grama e magnifica, terra di narratori veri come Atzeni e Niffoi, e di intellettuali esemplari come Gramsci. È nato a Carbonia, si è laureato in Filosofia a Cagliari, poi ha lasciato l'isola: oggi vive e insegna a Torino. Ha pubblicato un racconto satirico sulla rivista *Inchiostro* e il bellissimo romanzo *Vita e morte di Ludovico Lauter* appena

uscito da Il Maestrale, la stessa casa editrice (non a caso) di Atzeni prima che lo scoprisse Sellerio e di Niffoi, prima che lo scoprisse D'Orrico e l'Adelphi (ma a De Roma auguriamo miglior destino). È un romanzo scritto da un futuro grande scrittore che racconta la vita misteriosa del «più grande scrittore di tutti i tempi», il Ludovico Lauter del titolo. Da parte sua, Alessandro De Roma dimostra un talento fuori dal comune, anche nella mail che ci ha mandato quando gli abbiamo chiesto qualcosa di lui: «Prima di essere uno scrittore sono un lettore. Ho scritto questo libro per quelli che amano leggere storie. Mi piacciono le storie, e non mi importa se sono un inganno o un cumulo di fandonie. Anzi, è ancora meglio. Narrazioni incrociate, personaggi capaci di vera cattiveria, deboli schiacciati dalla vita. Fandonie? E possibilmente un finale a sorpresa. E poi un nuovo inizio». I sardi: poche parole, ma ognuna è una sentenza.

Il quarto è Pippo Russo, di Agrigento, 1965, sociologo all'Università di Firenze, saggista, firma dell'*Unità* e in passato del *manifesto*, giornale per il quale ha inventato la rubrica “Pallonate”, la più detestata (dicono) dai giornalisti sportivi. Polemico, polemista, palleggiatore, dopo un paio di libri sul calcio l'anno scorso si è presentato con il suo primo romanzo: *Il mio nome è Nedo Ludi* (Baldini Castoldi Dalai), storia – *sa vè san dir* – di un anomalo stopper luddista alla cui squadra viene imposto di cambiare modulo di gioco. Da non giovanissimo esordiente, Pippo Russo si è anche sentito rivolgere sul *Foglio* un paio di pubbliche preghiere di ringraziamento da Camillo Langone, che di calcio notoriamente non capisce nulla, ma sulla letteratura spesso ci azzecca. Confidiamo in entrambi. Quinto, un vero azzardo: Alcide Pierantozzi, giovanissimo, nato a San Benedetto del Tronto nel 1985, maturità classica e facoltà di Filosofia alla Cattolica di Milano. Scrive di critica letteraria – bontà sua – dall'età di 15 anni. Il primo e finora unico romanzo, *Uno in diviso*, è uscito nel 2006 da Hacca, mentre il prossimo lo pubblicherà Einaudi. In bilico tra filosofico lirismo e rigurgiti post-pulp, un'opera prima fastidiosa e pericolosamente pretenziosa, vista anche l'età dell'autore, ma che non lascia indifferenti. Cosa abbastanza rara ultimamente. C'è chi lo detesta e chi se ne è follemente innamorato. Noi siamo in quella percentuale (fortemente minoritaria) convinta che non si tratti di un bluff.

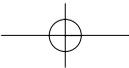
Sesto Valter Binaghi, 49 anni, ieri irregolare e contestatario militante dell'autonomia fricchettona («Sono cresciuto in mezzo a due generazioni, la sessantottina e la settantasettina, quelle del «Vogliamo tutto e subito», quelle del principio di piacere contro il principio di realtà, quelle che mangiavano pane e Marcuse a pranzo e pane e Baudrillard a cena...»), oggi compassato insegnante di storia e filosofia nei licei dell'altomilanese, gli stessi luoghi dove ha ambientato *I tre giorni all'inferno di Enrico Bonetti cronista padano* (Sironi), ottimo romanzo di genere (meglio: de-genere, nel senso che con i generi ci gioca e li scavalca) uscito con l'imprimatur di Giulio Mozzi, editor di Sironi, e di Tullio Avoledo, scrittore del quale Binaghi è in qualche modo, anche qui, fratello de-genere. In passato, oltre a firmare su *Re Nudo* e tradurre per primo in Italia le canzoni dei Pink Floyd, ha scritto *Robinia Blues* (Flaccovio, 2004) e *La porta degli Innocenti* (Flaccovio, 2005). Binaghi scrive – come si dice – con stile, sa intrecciare e sciogliere una trama e sa qual è la differenza tra letteratura e intrattenimento, senza confondere i piani. Pratica il «genere», ma la sua è una produzione artigianale. Come le gelaterie: ce ne sono moltissime in giro, ma solo due o tre sanno fare il gelato buono.

Settimo, buon ultimo, Salvio Formisano: 52 anni, il meno giovane tra i giovani scrittori, di San Giorgio a Cremano. È stato rappresentante di commercio, tecnico aeronautico, sceneggiatore. Per Meridiano Zero quest'anno ha pubblicato

L'accordatore di destini, romanzo unico e splendido. Napoletano senza essere Saviano, minimalista senza essere di minimum fax, realista senza essere Andrea Vitali, ha – tra gli altri – il merito di aver scritto una frase del genere: «Anche se la scrittura richiede applicazione e uno sforzo continuo, non comune, soprattutto è ingannevole, voglio dire, l'approccio alla scrittura. Mille volte uno stato d'animo malinconico o triste viene scambiato per ispirazione, poi si scopre che non si ha niente da dire».

Naturalmente, si potrebbero fare altri nomi «promettenti». Ad esempio Nicola Sacco, barese, del '74, che ha pubblicato i bellissimi *Racconti a vita bassa* (Quarup, 2007) o Antonio Manzini, sceneggiatore e attore, che ha scritto *Sangue marcio* (Fazi, 2005) e sta per tornare con un libro Einaudi; e nomi di promesse poi non mantenute, scrittori bravissimi al primo libro e caduti poi sul secondo, come Mario Desiati (in *Neppure quando è notte* ha scritto uno degli incipit più belli degli ultimi anni, poi è entrato anche lui nella grande famiglia di Siciliano...).

Rimarrebbero infine le donne, Fabrizia Pinna detta Bizia, *Per tutte le altre destinazioni* (Quarup, 2007), ragazza notevole sotto tutti i punti di vista; o Rosella Postorino, *La stanza di sopra* (Neri Pozza, 2007) o addirittura Rosa Matteucci, se non fosse che la pubblica Adelphi. Ma, da inguaribili maschilisti, siamo convinti che l'ultima donna capace di scrivere sia stata Virginia Woolf. Che non era neppure italiana.



Il silenzio degli scrittori

Elisabetta Mondello, 70 – supplemento settimanale di *Liberazione*, 26 aprile 2007

Come mai un'intera storia di rivolta, di cambiamenti, di creatività è stata subito dimenticata? Il riflusso? La scelta di arti diverse? La difficoltà di confrontarsi con quell'esperienza? Genova è durata solo pochi giorni e sono stati scritti molti più romanzi

È un dato che può meravigliare i lettori più giovani: proprio il '77, che vede la nascita di quel movimento che molti considerano, dal punto di vista della creatività, il più immaginifico e innovativo del secolo, costituisce un'eccezione vistosa alla regola non scritta che vede legati da un saldo rapporto di causa-effetto gli eventi socio-politici rilevanti e la produzione di scritture narrative. Basta percorrere il nostro '900 (ma anche l'800), per verificare che la Storia si è sempre fatta forma-romanzo, si tratti del Risorgimento o del conflitto '15-'18, dell'avventura coloniale o dell'industrializzazione anni '50 e '60, del '68 o del femminismo. Per non parlare della Seconda guerra mondiale e della Resistenza che terremotarono le forme espressive, originando quella tendenza diffusa e policentrica verso una scrittura della realtà che va sotto il nome di neorealismo. Non è questione legata alla durata di un accadimento: i fatti di Genova del G8, svoltisi nell'arco di pochi giorni, hanno ispirato una ventina di testi narrativi.

Il '77 produce invece pochi romanzi, che si contano sulle dita di una mano. Si va dal più noto *Boccalone. Storia vera piena di bugie* dell'allora ventunenne Enrico Palandri (1979), riedito da Feltrinelli, che a ridosso del marzo '77 descrive i frammenti di un sogno, fra utopia, autodistruzione e violenza, agli introvabili (uscirono nel 1978) *Limoni neri: due anni con l'eroina*, il drammatico testo di Claudio Ambrosi, e *Non sparate sul pianista* di Mario Marino che consegna alla storia e alla leggenda l'immagine di un ragazzo che suona un pianoforte fra le cariche della polizia a Bologna. «Più volavano i proiettili, più la musica cresceva, ritmica, imponente, meravigliosa. Era Antonio che suonava sul pianoforte a coda in mezzo alle barricate la musica che era in noi, e sulla schiena aveva un cartello con su scritto: "Non sparate sul pianista"».

Sono tutti romanzi che privilegiano alcuni aspetti del '77: c'è chi ricorda nel gruppo anche il *Diario di un provocatore* di Dario Paccino (1977), ex-partigiano, giornalista e scrittore antesignano del movimento ambientalista, recentemente scomparso, che rifletteva il dibattito del tempo sulla guerra atomica. È *Gli invisibili* di Nanni Balestrini, uscito nel 1987, a proporre un'immagine più complessiva del '77 e a raccontare, con devastante efficacia, la spirale parossistica in cui si consuma l'esperienza di una generazione, dalla conquista della soggettività e della politica al baratro dell'annullamento.

Non si va molto oltre questi titoli e il motivo sembra ovvio: proprio il tratto immaginifico e inventivo del movimento del '77 che fece emergere in modo prepotente rimosso, l'underground, lo sberleffo, il nonsense giungendo, da un lato a reinventare forme espressive tipiche dell'avanguardia e, dall'altro, a sperimentare nuove modalità comunicazionali, incanalò la creatività per altre vie della scrittura e dell'oralità. Il volantino, la poesia, il giornale. Il documento politico. La pittura murale. L'uso delle radio libere sotto il segno non di una controinformazione ma di una forma di comunicazione ironica, leggera, visionaria come testimonia l'esperienza più emblematica, quella della celeberrima Radio Alice. «Alice era il diavolo, l'assalto totale allo stato dell'oppressione, il nostro sorriso, il nostro corpo sempre più libero, capace di amare» come recita la quarta di copertina di *Alice e diavolo. Storia di una radio sovversiva*, storico testo con documenti e sbobinature di trasmissioni del 1976 del Collettivo A/traverso, ripubblicato dalle Edizioni Shake nel 2002 a cura di Bifo e Gomma, con nuovi materiali fra cui un cd.

Nuove identità, nuovi linguaggi e paradigmi giovanili che rifiutarono di incanalarsi in una struttura "classica" come il romanzo, in quanto non

corrispondente al loro posizionamento? È una risposta plausibile all'interrogativo sulla scarsità di testi romanzeschi: in altri termini, la narrativa si sperimenta in altre forme testuali.

Eppure non pochi elementi sembrano proporre risposte diverse, che si intrecciano alla precedente. Ci si può interrogare, ad esempio, sul perché le scritture degli anni '80 sembrano aver rimosso il '77, con le due vistose e forti eccezioni, Balestrini e Tondelli. Se coloro che stavano nel movimento esprimevano altrove la creatività, perché altre generazioni di scrittori sembrano cancellare dalla storia i ragazzi del '77, il clima di quei mesi, un'esperienza che ha coinvolto l'Italia intera, si trovasse in piazza e nelle università o nelle case? Partecipasse, guardasse o dissentisse? Ha ragione Balestrini ad usare quella fulminante metafora che dà il titolo al romanzo: come è potuto accadere che un'intera esperienza diventasse invisibile?

La risposta più immediata è che, mentre sul terreno della saggistica il '77 ha prodotto una quantità di titoli impressionante, nell'ambito della narrativa si è scontrato con una rimozione, volontaria o involontaria. E che il peso degli anni di piombo da un lato, l'alterità dei soggetti che si erano andati esprimendo nel '77 dall'altro abbiano fatto scegliere alla scrittura strade meno problematiche. Gli anni 80 sono un periodo di transizione fra il decennio precedente, fino al '76 caratterizzato dalle forme più varie di sperimentazione del post-'68 (letteratura selvaggia, esoeconomica, nuove scritture femminili), e gli anni 90 in cui entra prepotentemente in campo una diversa generazione di narratori che impone nuovi temi e linguaggi, con provocazioni linguistiche, incursioni nei territori dei media e dei nuovi media, scritture e narrazioni trasgressive fino ai limiti della sgradevolezza in cui si muovono come marionette impazzite i figli del sistema delle merci.

Non mostrano alcun interesse verso i nuovi soggetti giovanili, come si diceva allora intendendo i ragazzi del '77, né i cosiddetti "nuovi romanzieri" degli anni 80 (Tabucchi, Busi, De Carlo, Del

Giudice, Lodoli, Veronesi, Benni) né le generazioni precedenti di autori. I loro sono altri giovani. Con l'eccezione di Balestrini lo si è detto, la cui scrittura si interseca sempre con una interrogazione sulle forme del conflitto e sulla realtà: si pensi alle lotte operaie di *Vogliamo tutto*, al caso di Feltrinelli de *L'editore*, alla violenza degli ultras de *I furiosi*.

È Tondelli l'unico scrittore under 30, oltre agli autori già citati che esordiscono nel post-'77 con un dichiarato autobiografismo, a non subire alcuna interdizione verso i soggetti "non normalizzati", che fossero ex-settantasettini con rimpianti estremistici o rocchettari e fricchettoni allo sbando. Con *Altri libertini* (1980) dà cittadinanza narrativa ai diciottenni e ventenni, liceali, universitari o frequentatori non ben definiti di territori urbani, antagonisti ai modelli borghesi del vivere, sentiti come inquietanti, emarginati e asociali dal ceto adulto con cui si pongono in conflitto. Alle loro gergalità, linguaggi, stili di vita. Ecco la marginalità dolorosa degli sbandati e delle prostitute del primo racconto, *Postoristoro*; la gioiosa e anarchica trasgressione fra autocoscienza femminista e conquista del sé di *Mimi e istrioni*; l'approdo ad una soggettività più matura fra Inter-rail, droga, amori, collettivi e occupazione dell'università di un '77 tutt'altro che rimosso di *Viaggio*; l'ansia di vivere e l'angoscia tipicamente generazionale di *Senso contrario*; l'allegria e sfrenata avventura del racconto eponimo, *Altri libertini*; il sogno di libertà e di sperimentarsi uscendo dall'odiata provincia, vivendo i propri miti e fuggendo on the road dell'ultimo, *Autobhan*.

Tondelli rivendica di aver voluto raccontare dei percorsi generazionali: lo fa anche con le opere successive, in cui segue le tracce di quei giovani che dalla contestazione passano al mito dell'effimero e approdano ad un ripiegamento nel privato. Mentre gli altri, quelli bruciati, scompaiono salvo riemergere, i più fortunati, nel tempo. Alcuni scrivendo oggi le loro storie e narrando, dopo un trentennio, il loro '77.

L'esplosione della letteratura selvaggia

Sebastiano Ortu, 70, supplemento settimanale di *Liberazione*, 26 aprile 2007

L'autobiografia, la scrittura in prima persona diventa il modo migliore per raccontarsi. Si mette in discussione l'autore, il suo potere, mentre si costruisce consapevolezza

Nonostante le difficoltà di rapporto tra letteratura "ufficiale" e movimento degli anni 70, quel decennio fu caratterizzato dalla straordinaria diffusione di un genere particolare: l'autobiografia e la letteratura "del vissuto", definita da alcuni "letteratura selvaggia". Il genere aveva antecedenti notevoli, essendo maturato sulla scorta del dibattito culturale che da più di 20 anni accompagnava la diffusione del metodo dell'inchiesta e della raccolta di testimonianze autobiografiche in ambito sociologico e politico. Il dibattito ebbe diverse componenti: le riviste "Il Politecnico" di Vittorini e "Movimento operaio" di Bosio, la sociologia-letteratura di Scotellaro, la "con ricerca" e le inchieste operaie del marxismo critico e dei "Quaderni rossi" di Panzieri, gli autobiografi della leggera di Montaldi; fino ad arrivare, lungo i 60, all'"intellettuale rovesciato" di Gianni Bosio e alle decostruzioni linguistiche messe in atto da schegge della Neoavanguardia. Esperienze diverse fra loro ma che, in maniera più o meno diretta, finirono per mettere in profonda discussione il significato globale dell'atto dello scrivere, la concezione stessa di "intellettuale", di "Autore", di "opera", e l'idea stessa di letteratura impostata e tramandata con l'avvento del capitalismo, puntando a riguadagnare alla pratica letteraria un ruolo attivo nella contestazione in atto. L'approdo, lungo gli anni 70, fu un vero e proprio arcipelago di scritti in prima persona, ancora oggi per lo più inesplorato. L'autobiografia rivoluzionava lo stile e il linguaggio, nel momento in cui attuava un abbassamento del ruolo dell'"Autore" – e del conseguente principio di autorità – in seguito alla ricomposizione della separazione fittizia tra autore, narratore e protagonista. Insieme all'"Autore" si ridimensionava il suo ruolo di tutore dell'ordine creativo del romanzo borghese, scalzato da un soggetto collettivo che si riprendeva il

diritto alla parola: operai, attivisti, carcerati, subalterni e "senza storia", come si riconquistavano pezzi di potere nel movimento di massa, allo stesso modo si riprendevano il diritto di esprimersi in prima persona, senza mediazioni autoriali/autoritarie. All'"Autore", compreso quello neorealista, figura esterna autorizzata a parlare "in nome di", si opponeva la scrittura, immediata, non-mediata, spesso sgrammaticata, di individui-soggettività emblematiche di uno status sociale; e all'intellettuale organico, sottoposto alla logica degli schieramenti partitici, subentrava la figura dell'"osservatore partecipante", dell'"operatore culturale", tutt'al più organizzatore e curatore di scritti altrui e, almeno negli intenti, non sovrapposto.

Nel 1970 esce il primo volume della collana "Franchi narratori", 36 titoli (fra cui *Padre padrone* di Gavino Ledda e *L'evasione impossibile* di Sante Notarnicola) raccontano storie autobiografiche estreme di psicopatici, ergastolani, drogati, sacerdoti inquieti, omosessuali, malavitosi, e sperimentano una letteratura extraletteraria, a metà strada con il documento politico e sociologico-antropologico. Curatore della collana, per Feltrinelli, è Nanni Balestrini. Nel 1971 lo stesso Balestrini da alle stampe *Vogliamo tutto*, costruito sulla manipolazione narrativa del racconto autobiografico (raccolto al magnetofono e rimontato letterariamente, incrociando i mezzi della sociologia di base con la pratica del cut-up) di Alfonso Natella, "operaio massa" alla Fiat Mirafiori di Torino durante le occupazioni del 1969. Verso la seconda metà degli anni 70 i "selvaggi", pur in un ambito movimentista, puntano a un approccio più disteso alla narrazione schiettamente letteraria. È il caso dell'operaio Vincenzo Guerrazzi e della tensione irrisolta in *Nord e sud uniti nella lotta* e *Le ferie di un operaio* (1974), tra consapevolezza di classe e irrefrenabile spinta alla soddisfazione dei bisogni

sessuali. Sempre nel 1974 Luciano Della Mea pubblica *Il fossile ignoto* e *I senzastoria*, autobiografie private e sociali in forma di narrazione continua. Punto d'incontro tra esperienza umana (fino all'intimità più stretta, senza falsi pudori né esibizionismo narcisista) e politica, la scrittura autobiografica di Della Mea fa collidere le tensioni, alla ricerca di un equilibrio impossibile tra inquietudine personale e conflittualità storica. Con il femminismo, accanto agli scritti più intimistici delle autobiografie come pratica di autocoscienza, un'attenzione particolare venne data alle raccolte di testimonianze orali di donne impegnate in situazioni di lotta, come *L'occupazione fu bellissima* (a cura di G. Re e G. De Rossi, Milano, Edizioni delle donne, 1977), trascritto direttamente dalle registrazioni delle voci di protagoniste dell'occupazione di fabbriche, o *Compagne. Testimonianze di vita politica femminile* (a cura di Bianca Guidetti Serra, Torino, Einaudi, 1977), raccolta di memorie collettive.

L'autobiografia legata a forme di inchiesta, di indagine come esigenza di conoscenza, di divulgazione, spesso di sintesi politica a partire dalle testimonianze orali dei soggetti in lotta, continua a costituire un genere ancora assai coltivato, e presenta un variegato panorama di storie raccolte nei diversi fronti del movimento: fra tutte *La Magliana, vita e lotte di un quartiere proletario* (a cura del Comitato di quartiere, Milano, Feltrinelli, 1977). Un filone abbastanza nutrito e di un certo interesse è quello delle autobiografie raccontate al termine di esperienze turbinose ed estreme vissute all'interno o ai margini del movimento: Michael

“Bommi” Baumann, *Come è cominciata* (La Pietra, 1977), e Horst Fantazzini, *Ormai è fatta* (Bertani, 1976).

Un'operazione editoriale ibrida, sull'onda modaiola del “personale-politico”, fu proposta dal gruppo redazionale della rivista “Il pane e le rose”. Nella collana dallo stesso nome l'autobiografia in realtà diventava fiction autobiografica nell'evidente ricerca di immedesimazione, di facile identificazione, di comodo consenso. L'esempio più conosciuto è *Porci con le ali* (Savelli, 1976). Le edizioni Squilibri negli stessi anni promuovevano giovani scrittori: l'autobiografia si presentava come il genere adatto a restituire un'identità. È il caso di *Limoni neri* (Squilibri, 1978) di Claudio Ambrosi, diario della dipendenza dall'eroina e del percorso di disintossicazione. Con *Disamori* (Squilibri, 1978) di Bruno Brancher la dimensione letteraria della narrazione autobiografica diventa più consapevole, e il mondo dei personaggi reali del passato sfuma in un'atmosfera semi fantastica.

Enrico Calandri in *Boccalone* (L'erba voglio, 1979) racconta la Bologna del 1977, la repressione del movimento, i carri armati mandati a presidiare la cittadella universitaria, come sfondo alle amicizie e all'amore per Anna. Il vissuto, personale e politico, viene diluito in una narrazione che diventa proiezione letteraria del sé, dove l'elemento del “politico” viene assimilato nella dimensione del “personale”, fino a scomparire del tutto, inglobato da un ego smisurato ed eccessivo, o frantumato nella percezione postmoderna. Ma a questo punto siamo già negli anni Ottanta, ed è un'altra storia.

Adottiamo le parole in via d'estinzione

Alessandro Oppes, *la Repubblica*, 26 aprile 2006

Spagna, Zapatero con gli scrittori per salvare i vocaboli

Scompaiono a migliaia, una dopo l'altra, scalzate nell'uso quotidiano da inglesismi o americanismi, da termini del linguaggio informatico e tecnologico, dalla cultura del «blog» e dell'«sms», della «chat» e del «messenger», che semplifica il linguaggio. E forse l'uccide. Parole perdute, dimenticate, in via di estinzione, persino cancellate dai dizionari, perché quasi nessuno – ormai – le utilizza. E possibile, e vale la pena, fare qualcosa? In Spagna l'operazione salvataggio è partita per iniziativa della Escuelade escritores e di un'istituzione che si occupa della salvaguardia della cultura catalana, la *Escola d'Escripura del Ateneo de Barcelona*. Lo strumento per eccellenza della comunicazione, Internet, è impiegato per riscattare dall'oblio i termini del castigliano caduti in disuso. Che sono parecchi, probabilmente molti più di quanto si possa immaginare: in appena dieci anni, tra il 1992 e 2001, ne sono stati cancellati seimila dal dizionario della *Real Academia Espanola*. La proposta per celebrare la giornata del libro, lunedì scorso, è quella di «adottare una parola», e di spiegare il motivo per cui si intende salvarla. In venti giorni, sono state già migliaia le adesioni arrivate via web non solo dalla Spagna ma anche da tutti i paesi dell'America Latina e dal resto del mondo. Con parecchi «padrini» d'eccezione, sia tra gli scrittori, gli intellettuali, i giornalisti, sia tra i politici che hanno accettato volentieri di aderire a questo utile «gioco» culturale e impegnarsi a usare le parole «in pericolo».

Il primo ministro Jose Luis Rodriguez Zapatero, ad esempio, ha scelto un termine caduto in disuso ma che in passato era impiegato soprattutto nella sua terra natale, León, oltreché a Salamanca e a Cuba: *andancio*, che significa malattia epidemica lieve. Il leader del Partito popolare Mariano Rajoy, invece, vuole salvare il termine *avatares*, ovvero vicissitudini, obsoleto

ma già più volte utilizzato dal numero uno dell'opposizione negli animati confronti parlamentari con il premier.

L'appello della scuola degli scrittori è appassionato e quasi commovente: «Vogliamo che ci aiuti a salvare il maggior numero possibile di quelle parole minacciate dalla povertà lessicale, spazzate dal linguaggio politicamente corretto, sostituite dalla tecnocrazia linguistica, perseguitate da stranierismi furtivi che ci costringono a fare outsourcing di risorse anziché impiegare manodopera esterna...». Sabato prossimo, chiusi i termini di adesione alla campagna vi a Internet, verrà creata una «riserva di parole virtuali», servirà come un richiamo alla riflessione sulla lingua spagnola. Il risultato sarà tutto da verificare. Difficile che tornino a far parte dell'uso comune parole come (lasciamo perdere il significato) *chiquilicnatre*, *locatiguisquis*, *pintiparado*. Però, non è escluso che venga accolto l'appello dello scrittore Juan Marsè a salvare la *damajuana* (damigiana) o quello del capogruppo parlamentare del Pp Eduardo Zaplana perché si torni a chiamare gli occhiali, come una volta, *anteojos*.

*

Ma di quei termini morenti potremmo ancora aver bisogno

Stefano Bartezzaghi, *la Repubblica*, 26 aprile 2007

C'è un personaggio, in quell'enciclopedia di tipi inusuali che è *La vita*. Istruzioni per l'uso di Georges Perec, che di mestiere cancella le parole dai vocabolari. A differenza di quei suoi colleghi più briosi, forse più fortunati, che sono incaricati di selezionare i neologismi più meritevoli di menzione, lui rilegge il vocabolario alla caccia dei vocaboli che non lo sono più: perché

sono caduti dall'uso, perché sono troppo difficili, perché nominano oggetti e azioni che non si compiono più. O anche perché sono troppo precisi per un'epoca in cui non si bada troppo alle sottigliezze.

I nomi degli attrezzi del maniscalco, i dettagli più minuti delle armature, il nome di colui che dava il ritmo con il tamburo alla remata degli schiavi sulle navi antiche, che era il celeuste. A qualcuno serve saperlo? Capita più di dover nominare l'ardiglione, il ferretto che chiude la fibbia delle cinture? O il flabello, il ventaglio di piume delle odalische? O il purillo, il pezzo di stoffa sulla sommità del basco? Qualcuno dirà più, quando la stagione si fa mite, che il tempo si è messo al dolce?

I dizionari pietosamente ricoverano ancora alcune di queste voci, giusto nel caso che qualcuno le incontri in qualche vecchio libro o voglia incarognire un suo cruciverba: ma loro, le parole, ne ricavano solo un'appendice vegetativa alla loro esistenza, già condannata.

Chissà cosa ne avrebbe pensato, allora, quel personaggio, dell'iniziativa spagnola: quell'adozione di parole che ricorda le fantasie di Ray Bradbury sui libri condannati all'estinzione e imparati a memoria dai protagonisti del racconto da cui Francois Truffaut avrebbe tratto il suo *Fahrenheit 451*. Un padrinnaggio per le parole: quelle invecchiate troppo o quelle invecchiate troppo rapidamente, come è accaduto per esempio in pochi decenni al mangiadischi e al mangianastri. Già il lessico favoloso dei dialetti, in Italia, pare remoto come un bestiario esotico quando si leggono scrittori nostri contemporanei, come Luigi Meneghello.

Di altri scrittori si è sentito dire che avevano deciso segretamente di usare con una certa fre-

quenza modi di dire dell'italiano parlato nella loro regione, per tentare una piccola colonizzazione dal basso della lingua nazionale. Tacitamente ma non segretamente ogni scrittore finisce per essere un padrino di molte parole, che si ostina a usare anche quando l'uso comune le sta dimenticando perché le ritiene più espressive, e non gli sarebbe possibile sostituirle o tralasciarle. Ci scherza Tommaso Landolfi, che scrisse un racconto, *La passeggiata*, in cui usava termini che furono creduti inventati dai critici: erano invece parole italianissime, e desuete, come murcido (scarsamente virile, svogliato) e dropace (nome di un intruglio usato per depilarsi).

Esiste una fisiologia del lessico: un ricambio naturale che rende più che sufficienti per l'utente medio della lingua le duemila pagine di un vocabolario comune, mentre solo specialisti e curiosi sanno cosa farsene dei venti volumi del *Battaglia*. Ma la nostra epoca ci lascia pensare che la fisiologia della lingua, come molte altre fisiologie, abbia accelerato e oltrepassato il suo naturale andamento ecologico. Scompaiono parole, e intere lingue, come si sciogliono i ghiacciai. Si reagisce con riflessi che a volte appaiono poco più che simbolici: dietro al colore (dolco, lo avrebbe definito Giorgio Manganelli) della nostalgia c'è anche il rischio di qualche ipocrita desiderio di scaricarsi la coscienza con il solo gesto di farsi carico di un problema immane. Ma certo, il problema c'è. Non è quello delle parole che sono già morte, scrupolosamente registrate nei dizionari storici e nella memoria culturale di ogni lingua, ma quello delle parole morenti: quelle che potrebbero servirci ancora, anche se non lo sappiamo più.

Longanesi furioso: i libri non sono saponi

Giuseppe Marcenaro, *Tuttolibri* – *La Stampa*, 29 aprile 2007

Scompariva cinquant'anni fa, nel 1946 aveva fondato una casa editrice: «La miglior cosa è non fare nulla che mi leghi alla politica»

Il 1° febbraio 1946 Leo Longanesi, con il finanziamento dell'industriale Monti, fondò una casa editrice. Proveniva dalle esperienze giornalistiche dell'*Italiano* e di *Omnibus* che, a diverso peso e misura, avevano fornicato e baruffato col regime mussoliniano, all'ombra del quale erano nate e defunte. «Ho preferito dedicarmi alle edizioni – scriveva il 7 luglio 1946 a Giovanni Ansaldo – perché in questi ultimi tempi ho capito che la miglior cosa è non fare nulla che mi leghi alla politica ... Ho già visto molti di quelli che ci volevano fucilati venire a chiedere di pubblicare un libro». E, sconsolato, concludeva: «La nuova classe dirigente è talmente cretina ...».

Longanesi, a cui non andava bene nessuno, ripartiva dunque per una nuova avventura editoriale: Ansaldo, Furst, Montanelli, consiglieri e collaboratori; ma anche Cecchi e Moravia, questi però soltanto nei primi tempi. Quella che sembrava una curiosa resa delle armi, un exit dal dibattito politico, nella realtà, per Longanesi, si trattava semplicemente di ricominciare. Magari cambiando il mezzo: il libro piuttosto che il periodico, anche se a quello gli fu impossibile rinunciare. Pubblicò infatti, quasi subito, una specie di «voce interna» del mondo editoriale che chiamò *Il Libraio*. L'agitato Leo non si sarebbe però sognato, lo aveva nell'istinto, che un suo giornale uscisse algido, rivestito di snobistico distacco; che avesse, come nelle intenzioni dichiarate, l'unico fine di informare sulla produzione della propria casa editrice: l'house organ della Longanesi & C, con sede a Milano in via Borghetto al numero 5, dove a Longanesi non sfuggì un «fantasma del passato». «Mi hanno detto che Carlo Rosselli abitava sopra il mio ufficio». In quei giorni occupava un appartamento della medesima casa Elio Vittorini.

Il Libraio, costola di *Omnibus*, almeno dal punto di vista grafico, era l'annuncio inconscio di quel

che da lì a poco sarebbe stato *Il Borghese*. Con il suo curioso distacco, *Il Libraio*, nella realtà, agitava la sotterranea polemica sul significato del libro, sulla letteratura, sul recupero del senso del passato attraverso la scrittura. E nelle intenzioni si rivolgeva prevalentemente a quella che un tempo era una strana e ambita professione: quella del libraio che già, in quel remoto secondo dopoguerra sembrava avviata verso una inevitabile infungibilità, e che già aveva assunto caratteri diversi da quelli che aveva in mente Longanesi, romanticamente. «Fare il libraio – scriveva il 15 agosto 1946 – era un tempo una nobile professione e i librai costituivano una categoria a sé, molto selezionata ... Un tempo andare in libreria era qualcosa di molto diverso da oggi... Il libraio non era un personaggio comune, come un commesso dell'Upim... Nelle librerie accade quello che accade nelle farmacie, dove si vendono i prodotti già confezionati... La colpa non è del libraio. È dei clienti i quali acquistano i libri come i saponi, dopo aver ascoltato alla radio la pubblicità di una certa marca».

Incitava Giovanni Ansaldo, sapendo di trovare una perfetta corrispondenza: «Mi mandi due cartelle e mezzo nella quali si parli del mestiere del libraio o qualcosa di simile: che so, un profilo di vecchio libraio, oppure com'erano un tempo i librai...». E Ansaldo scriveva. Ma, scetticamente, si illudevano entrambi. Forse prevedevano un tempo, quello in cui viviamo noi, dove il «lettore» è diventato «consumatore». Non è certo il caso di scomodare Erasmo quando guardava al libraio come al «giudice della dignità del cliente», né si pretende di riconoscere nel venditore di libri «il disprezzo orgoglioso per tutte le concessioni ai gusti nuovi del pubblico». Il cambio di pelle del «lettore» in «consumatore» è una rivoluzione copernicana alla rovescia. Tra lettore e mantrugia-

tore di carta una differenza fortunatamente c'è ancora.

Longanesi, come il Giano bifronte, guardava contemporaneamente al passato e al futuro. Guardava a un'Italia uscita dalla guerra, dove tutto era da ricostruire, materialmente e moralmente e che, soltanto in apparenza, si era scrollata venti anni di fascismo dalle spalle. Era un Paese che viveva di un diffuso dibattito politico, illusoriamente innovatore. Al fondo gli italiani non riuscivano a fare a meno del proprio passato. Nostalgici di tutto, era come se gli avvenimenti li avessero privati dell'autobiografia. Longanesi osservava il divenire con scettico distacco. Gli italiani hanno bisogno di qualcuno che li governi, ingannandoli. Le grandi menzogne non passano soltanto nei bilanci dello Stato, ma anche tra i libri. Scriveva con sarcasmo il 14 luglio 1946: «Le orme di Mussolini saranno ricalcate. L'errore mio fu credere che Mussolini inventasse. Non inventava nulla... Voglio dire che Mussolini non era in testa al corteo, ma in coda».

Quando nel 1946 Longanesi scelse di farsi editore erano tempi di tensione e di curiose revisioni. A quella contingenza editoriale Andrea Ungari ha dedicato un interessante libro che ricostruisce la storia di alcuni fatti e fa capire, con documenti inediti, cosa successe nel campo agli albori della Repubblica. Il nuovo editore aveva bisogno degli scrittori. I letterati italiani, salvo rarissime eccezioni, a vario titolo e misura, si erano coinvolti col fascismo. Non è poi una novità, da sempre lo scrittore ha la vocazione del cortigiano. Bisognava però salvare la faccia. Benedicendo, nel nome della

pacificazione, Togliatti li aveva assolti tutti. Nacque la nuova frontiera della letteratura italiana. La condizione posta è nota: tutti mondi evocati all'organizzazione di un nuovo consenso.

Fu allora che Longanesi pubblicò i suoi pamphlets moral-politici: *Parliamo dell'elefante*, *In piedi e seduti*, *Il destino ha cambiato cavallo*, *Ci salveranno le vecchie zite?* e *Una vita*. Furono letti come un dolente sguardo verso il passato regime. In realtà, rivolti agli italiani, erano la constatazione che in questo paese non è necessario cambiare governo per dare una coscienza civile a un popolo. Si era vagheggiato che vent'anni di dittatura avessero indotto qualche ostinato a lavorare in silenzio. Il futuro della letteratura era affidato, a detta di qualcuno, a capolavori nascosti, «condannati alla clandestinità dal tiranno». Ma i cassetti erano vuoti. «Da essi non è uscito che qualche errore di ortografia e di sintassi».

La corsa a perdifiato di Longanesi ebbe un teatrale esito. Morì improvvisamente il 27 settembre 1957. A suo modo era rimasto giovane. Uno strano anarchico se n'era andato senza riuscire a saldare i conti con un paese a cui aveva cercato di indicare le buone maniere, senza riuscirci. Tra i molti lo ricordò Ennio Flaiano: «Era il più vivace e sincero di tutti. Non so quanto "fasto", quanta polemica ci fosse nella sua attività, ma era buono. Mai "personale" nei suoi rancori, né mafioso. Ammirava l'intelligenza degli altri, ha fatto molto per molti. Lo ricordo per la semplicità con cui a Milano nel dicembre del '46 mi disse "Perché non mi scrive un romanzo?". Mi misi a ridere ma lui diceva sul serio. Lo scrissi. Era *Tempo di uccidero*».

L'editore che non si arrende alla resa

Paolo Bianchi, *Il Giornale*, 29 aprile 2007

Il punto dolente di ogni piccola casa editrice italiana è la distribuzione. Inutile produrre metri cubi di carta che poi non si riesce a smaltire. Più che inutile, dannoso, per via dei costi di magazzino. Migliaia di piccole case editrici si scontrano con questa realtà: la loro offerta finisce soffocata nelle strozzature del sistema e non incontra la potenziale domanda. Si stampano troppi libri, infinitamente più di quanto il mercato sia disposto ad assorbirne. Si lavora per il macero.

Ma qualcuno finalmente comincia a rendersene conto e, anziché continuare a sbattere la testa come una mosca nel bicchiere, escogita soluzioni alternative. Usando la Rete, per esempio. Antonello Cassan, di Genova, nel 1999 ha inaugurato la sua attività editoriale con il marchio Liberodiscrivere. «L'idea, che già nel 2000 ha cominciato a funzionare, è quella di eliminare il magazzino», spiega. «Noi ci impegniamo a leggere qualunque scritto, entro sei mesi, ed eventualmente a pubblicarlo, stampandolo però in una tiratura minima, di poche decine di copie. Il libro viene messo in vendita direttamente in Internet o alle presentazioni o esposto in occasione delle principali fiere: Fiera del libro di Torino, Castello di Belgioioso di Pavia, Fiera della Microeditoria, a Chiari (Brescia), Pisa Book Festival, Più libri più liberi, Roma. Non riempiamo le librerie di nuovi titoli che i potenziali lettori non troverebbero neppure perché finirebbero smistati in improbabili scaffali. Non appesantiamo la distribuzione libraria, sommersa da titoli invenduti. Ed evitiamo gli oneri della resa».

A questo punto va detto chiaro e forte che Antonello Cassan non è un editore a pagamento. Non chiede soldi per leggere i manoscritti, non vincola gli autori all'acquisto di un numero minimo di copie, non esige contributi per la stampa. In altre parole, non spenna i polli. Richiede soltanto che ogni aspirante autore compri un libro della casa editrice o versi una specie di «gettone» di 30 euro. «Questo perché in molti mandavano manoscritti alla cieca, senza neppure conoscere i nostri intenti e la nostra produzione».

Gli iscritti per ora sono 7-8mila. Quelli pubblicati circa 150, dunque sotto il 2 per cento degli aspiranti: siamo nella media nazionale. Una prima cernita del materiale pervenuto è compiuta proprio dagli stessi iscritti. Il tutto avviene via Internet, attraverso il sito liberodiscrivere.it. Naturalmente Cassan non promette a nessuno risultati spettacolari. Per quanto non abbia rinunciato al rapporto con le librerie, sa bene che i suoi prodotti sono richiesti, quando lo sono, in un basso numero di copie. Ogni opera pubblicata (ci sono nove collane) viene stampata in un numero minimo di una ventina di copie e quando va bene raggiunge le duemila. E gli autori non sono molto noti al grande pubblico. Non ne citiamo per non far torto a nessuno. Alcuni saranno presenti alla imminente Fiera del libro di Torino.

L'attività di Liberodiscrivere si svolge parallela a manifestazioni culturali di ogni tipo, anche legate alla musica, all'arte e allo sport.