

# La rassegna stampa di **Oblique**

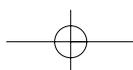
dal primo al 31 luglio 2009

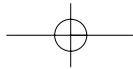
«Non scommetterei un soldo sulle nostre vite.

La barbarie è arrivata al potere. Non fatevi illusioni: l'inferno regna»

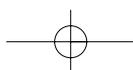
Joseph Roth

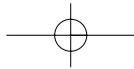
- Mario Baudino, «Il personaggio è mio e me lo gestisco io»  
*La Stampa*, 2 luglio 2009 3
- Cristina Taglietti, «Romanzi e saggi, libri scolastici e d'arte: così Mondadori affronta la doppia sfida»  
*Corriere della Sera*, 2 luglio 2009 5
- Dino Messina, «Nelle mani del Mulino il 60 per cento di Carocci: un polo per l'università»  
*Corriere della Sera*, 3 luglio 2009 5
- Roberto Carnero, «Strega æ: il discusso tris di Mondadori»  
*l'Unità*, 4 luglio 2009 7
- Goffredo Fofi, «Utopie a Mezzogiorno»  
*Il Sole 24 Ore*, 5 luglio 2009 8
- Alessandro Piperno, «Il sorrisino di Nabokov che umilia gli scrittori»  
*Corriere della Sera*, 5 luglio 2009 10
- Valentina Pigmei, «Com'è virile questa scrittrice»  
*Grazia*, 7 luglio 2009 13
- Isabella Bossi Fedrigotti, «Le dieci storie più belle di sempre. Ecco come far leggere i bambini»  
*Corriere della Sera*, 7 luglio 2009 15
- Maria Serena Palmieri, «"Io, la democrazia e i bestseller. Editore al tempo di Berlusconi"»  
*l'Unità*, 8 luglio 2009 16
- Domenico Peste, «I cadaveri privi di vita dello Strega»  
*Il Riformista*, 8 luglio 2009 18
- Carla Benedetti, «Diavolo di un editor»  
*L'espresso*, 9 luglio 2009 19
- Massimo Novelli, «Io, Giulio e una vita di libri»  
*la Repubblica*, 9 luglio 2009 22
- Matteo Sacchi, «La lotteria degli scrittori»  
*il Giornale*, 11 luglio 2009 24
- Bruno Quaranta, «Scorpire a 93 anni che l'*Ulisse* è un bluff»  
*Tuttolibri della Stampa*, 11 luglio 2009 26
- Antonello Guerrera, «Chi ha paura di uscire con Dan Brown? Tutti i suoi colleghi»  
*Il Riformista*, 14 luglio 2009 29





- Mario Baudino, «Addio all'editor, ucciso dal mercato» <i>La Stampa</i> , 14 luglio 2009	31
- Dario Pappalardo, «L'arte di scrivere» <i>la Repubblica</i> , 15 luglio 2009	33
- Massimiliano Parente, «Killer letterari» <i>Libero</i> , 17 luglio 2009	36
- Claudio Magris, «Scrittori postcoloniali, l'alibi del trattino» <i>Corriere della Sera</i> , 17 luglio 2009	39
- Domenico Sica, «Scrittori da un'altra lingua» <i>la Repubblica</i> , 17 luglio 2009	41
- Tiziano Scarpa, «Le parole parlanti» <i>L'espresso</i> , 17 luglio 2009	43
- Vincenzo Latronico, «L'editing e la mia esperienza» <i>Il primo amore</i> , 17 luglio 2009	46
- Carla Benedetti, «"Editing" è un falso nome» <i>Il primo amore</i> , 17 luglio 2009	48
- Dario Voltolini, «Editing e scrittura» <i>Il primo amore</i> , 18 luglio 2009	52
- Massimiliano Parente, «Disputa sugli editor. Tagliare i romanzi è contro natura» <i>Libero</i> , 19 luglio 2009	53
- Giuliano Galletta, «Libri, le grandi manovre. Così crescono i gruppi editoriali» <i>Il Secolo XIX</i> , 19 luglio 2009	55
- Antonello Guerrera, «Non ho scritto un sequel, ma Holden è anche mio» <i>il Riformista</i> , 19 luglio 2009	57
- Vitaliano Trevisan, «Le inutili denunce dei nostri scrittori» <i>la Repubblica</i> , 21 luglio 2009	59
- Maurizio Bono, «Il ciclone Bolaño e il successo degli scrittori postumi» <i>la Repubblica</i> , 23 luglio 2009	61
- Mirella Serri, «Nelle umane ferite, per mano al dottor Céline» <i>Tuttolibri della Stampa</i> , 24 luglio 2009	63
- Filippo La Porta, «Un memento mori tra i gialli di Simenon» <i>Il Riformista</i> , 26 luglio 2009	65
- Stenio Solinas, «Joseph Roth: un bevitore poco santo» <i>il Giornale</i> , 26 luglio 2009	67
- Roberto Coaloa, «Povere biblioteche d'I-taglia» <i>Il Sole 24 Ore</i> , 26 luglio 2009	70
- Maria Novella De Luca, «Addio alla scrittura. Perché i ragazzi non sanno più scrivere» <i>la Repubblica</i> , 28 luglio 2009	72
- Alessandra Farkas, «Strout: la vera America e il mio orgoglio bianco» <i>Corriere della Sera</i> , 29 luglio 2009	74





# IL PERSONAGGIO È MIO E ME LO GESTISCO IO

Mario Baudino, *La Stampa*, 2 luglio 2009

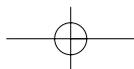
Da Holden a Montalbano,  
come evitare il "rapimento" dei propri figli letterari

**C'**è un libro scritto a quattro mani da Carlo Lucarelli e Simona Vinci che forse non leggeremo mai; o che in ogni caso dovremo aspettare a lungo, perché è ambientato nel mondo di Topolino e Paperino. Chi l'ha visto assicura che è molto divertente. Era nato anni fa, per una collana che la Disney pensava di lanciare in Italia: romanzi ispirati ai suoi personaggi. Venne sottoscritto il contratto, ma il progetto non fu realizzato. Gli autori sono perciò tornati in possesso del copyright, cioè del diritto di disporre come meglio credono della loro creazione letteraria: e tuttavia non ne possono far nulla perché i personaggi appartengono a qualcun altro, cioè alla Disney. Basterebbe cambiare i nomi: il racconto è però a chiave e gioca su una serie di riferimenti precisi all'universo disneyano, ragion per cui la cosa è evidentemente impossibile. Il libro diventerebbe troppo diverso, e in qualche modo «zoppo». Meglio lasciarlo nel cassetto fino a quando, come accade per i diritti d'autore, scadranno i diritti su questi eroi del fumetto.

È questo, che ci ha raccontato l'agente letterario dei due scrittori, un caso abbastanza tipico, anche se

molto raro almeno in Italia, di potenziale «guerra del copyright»: la stessa che, come riportato dalla *Stampa*, ha recentemente indotto J.D. Salinger, mitico ed elusivo autore del *Giovane Holden*, a scatenare i suoi avvocati contro un giovane scrittore svedese intenzionato a pubblicare una sorta di seguito al celebre romanzo, con Holden Caulfield, ormai anziano, che si aggira sui luoghi della sua prima – e unica – avventura a New York. Nel mondo di Internet, dove i contenuti diventano sempre più «liberi» e gratuiti, sovvertendo il tradizionale sistema della proprietà letteraria e artistica, tutto ciò sembrerebbe suonare antediluviano e forse patetico. Ma già Raymond Queneau, il geniale scrittore (e matematico) francese amico di Calvino e dei surrealisti, aveva previsto tutto. Nel '68, nel romanzo *Icaro involato*, aveva immaginato che il protagonista fuggisse da un manoscritto e finisse nella vita reale, creando grossi pasticci nella Parigi degli scrittori, ma non solo.

Icaro e i suoi fratelli riescono però raramente a svignarsela davvero. Sebbene non sia scritto in modo esplicito in nessuna legge, appartengono ai loro autori, come i libri in cui abitano. Salinger riuscirà



molto probabilmente a bloccare il presunto seguito del suo Holden, come ci spiega l'avvocato Giuseppe Calabi, grande esperto in questa delicata materia. «Sui personaggi dei cartoni animati ci sono state molte cause, e non si discute. Su quelli letterari vale in linea di massima lo stesso principio». Inglese e americani sono anzi rigorosissimi: i seguiti a romanzi celebri (l'ultimo è stato una nuova avventura di James Bond firmata da Sebastian Faulks) devono essere autorizzati. Nel caso di Bond, poi, l'idea venne dagli eredi di Ian Fleming, e comportò una specie di concorso per selezionare il romanziere più adatto alla bisogna. Lo stesso è accaduto per *Via col vento*, anche se va detto che questi sequel non hanno avuto poi tutta quella fortuna.

Forse alla fine «rubare» non è così facile; e, a parte le carte del tribunale che comunque spaventano sempre gli editori, non ne vale granché la pena. I «padri» dei personaggi più celebri sembrano piuttosto fiduciosi nel legame indissolubile che li accomuna ai loro figli prediletti. Andrea Camilleri, per esempio, non è molto preoccupato per le molte avance che riceve il commissario Montalbano, ivi compresi alcuni tentativi di rapimento. Il suo commissario fa ogni tanto capolino in qualche romanzo altrui, ma si tratta quasi sempre di omaggi. «Una sola cosa mi ha fatto arrabbiare di brutto», ci confida «quando ho scoperto, proprio alla Fiera del Libro, che un editore aveva pubblicato un libro su *I segreti della tavola di Montalbano*, ovvero *Le ricette di Andrea Camilleri*, senza che ne sapessi nulla. L'avevano fatto già i tedeschi, ma almeno avevano chiesto il permesso».

Si è rivolto all'avvocato? «No, mi sono incazzato e basta». Le ricette, ovviamente, erano ricavate dai romanzi «autentici». È un uso possibile? «Mica tanto» risponde l'avvocato Calabi. «In questo caso credo che lo scrittore avrebbe avuto ottime possibilità di bloccare il libro, se lo avesse voluto. La legge ammette solo le cosiddette rielaborazioni letterarie, che riguardano per lo più il lavoro dei critici, e le parodie». Come quella, pesantuccia ma assai gustosa, che il comico Daniele Luttazzi dedicò a *Va' dove ti porta il cuore*, trasformandolo con pochissimi cambiamenti di parole qua e là, in un delirante *Va' dove*

*ti porta il clito*. L'editore di Susanna Tamaro fece ricorso, ma non vinse. Chi invece, pur essendo molto guardingo e decisamente di casa nello studio dei suoi legali, rinunciò in Italia ma non in America fu il figlio di Nabokov. Era il 1995, e qui da noi uscì un delizioso romanzo-saggio di Pia Pera dal titolo *Diario di Lo*, scritto dal punto di vista di Lolita, ormai cresciuta. Ebbe successo, fu comprato da un editore americano ma gli avvocati cercarono in ogni modo di assassinarlo in culla.

Alla fine l'editore riuscì a trovare una via d'uscita: il libro venne pubblicato con una prefazione, piuttosto critica, dello stesso Dmitri Nabokov. «In fondo è sempre un banale problema di soldi», dice un importante agente letterario che ama non apparire. A lui si rivolsero molti anni fa gli eredi di Margareth Mitchell che volevano far causa a Rosa Giannetta Alberoni per un romanzo dove si faceva un uso un po' spregiudicato di pagine e pagine tratte da *Via col vento*. Vennero dissuasi. Non ne valeva la pena, o siamo davvero zona franca? I nostri autori di successo, a ogni buon conto, non sembrano preoccupati. O quasi. Gianluca Carofiglio, che è pure magistrato e di queste cose si intende, sostiene che «situazioni e idee sono libere; in fondo, dall'inizio della letteratura, raccontiamo sempre le stesse dieci storie».

Ci faccia capire: se scrivessimo un romanzo dal titolo, che so, *L'avvocato Guerrieri va alla guerra*, lei non reagirebbe? «Non mi spingo a tanto. Questa non gliela lascerei passare. Però se durante una chiacchiera venissero fuori temi, situazioni, personaggi, magari da parte mia, e poi li trovassi nel libro di un altro, mi seccherei, certo, anche un bel po'. Ma considererei la cosa abbastanza naturale». La verità è che il sequel abusivo dell'avvocato Guerrieri non troverà mai un editore abbastanza avventuroso. Nemmeno in Italia. Qualche anno fa, alla Fiera di Francoforte, un bizzarro signore ucraino consumò le soles delle scarpe per mostrare a tutti un dépliant dove proponeva i suoi libri di fantasy, firmati Harry Potter. Allegava un documento di identità, da cui risultava che aveva cambiato legalmente nome e si chiamava perciò come il maghetto. Non ebbe molta fortuna. Anzi, tornò a casa senza uno straccio di contratto.

## ROMANZI E SAGGI, LIBRI SCOLASTICI E D'ARTE: COSÌ MONDADORI AFFRONTA LA DOPPIA SFIDA

Cristina Taglietti, *Corriere della Sera*, 2 luglio 2009

**D**a gennaio 2010 Mondadori Libri si sdoppia. Ieri Maurizio Costa, amministratore delegato della casa di Segrate, ha annunciato al *Corriere* che dal prossimo anno il ruolo di Gian Arturo Ferrari, fino ad ora unico dominus della divisione Libri, verrà assunto da due manager, Riccardo Cavallero, a cui verrà affidata l'area dell'editoria «d'autore» (o editoria *trade*), e Antonio Baravalle, responsabile dell'editoria di «creazione». Due modelli che richiedono strategie differenziate e strumenti specifici per affrontare le sfide di un mercato in profonda trasformazione per due manager quasi coetanei, entrambi piemontesi, con formazioni e percorsi diversi.

Bocconiano, 46 anni, Cavallero ha iniziato in Olivetti (e di Ivrea) e lavora nel gruppo dal '95 dove è approdato come direttore marketing Mondadori per poi diventare, due anni dopo, direttore generale di Grijalbo e poi, dal 2000, direttore dei libri Mondadori. Dal 2001, quando viene costituita la joint venture Random House-Mondadori, ne diventa l'amministratore delegato, prima con sede a New York e, dal 2004, a Barcellona. Antonio Baravalle, torinese, 44 anni, una laurea in biologia e un master in business administration, invece viene da un lungo apprendistato in Fiat dove è diventato, nel 2006, amministratore delegato di Alfa Romeo, prima di ricoprire, nel 2008, lo stesso ruolo all'Einaudi.

Ma che cosa significa in concreto la divisione tra le due aree editoriali? Lo spiega lo stesso Gian Arturo Ferrari che continuerà a collaborare con il gruppo assumendo incarichi istituzionali come presidente delle case editrici e affiancando Maurizio Costa nell'elaborazione delle strategie di sviluppo in Italia e all'estero. Ferrari, che nel processo di budget verrà affiancato fino alla fine dell'anno da Cavallero e Baravalle, spiega che «la diversità riguarda la struttura dell'attività produttiva ma si riflette sulla finalità di lettura, sul rapporto

## NELLE MANI DEL MULINO IL 60 PER CENTO DI CAROCCI: UN POLO PER L'UNIVERSITÀ

Dino Messina, *Corriere della Sera*, 3 luglio 2009

**I**l Mulino acquisisce il sessanta per cento della Carocci, dando così vita al primo polo editoriale universitario per quanto riguarda le scienze umanistiche. Le trattative tra il gruppo bolognese e l'editore romano erano cominciate da molti mesi, ma soltanto in questi ultimi giorni è stato raggiunto l'accordo che sarà perfezionato a Roma giovedì 9 luglio: al Mulino andrà dunque la maggioranza, il venti per cento alle Messaggerie italiane mentre il rimanente venti resterà nelle mani di Giovanni Carocci, l'editore giunto alla soglia dei settantasette anni che nel 1980 aveva fondato la NIS, Nuova Italia Scientifica.

La Carocci, per un fatturato di oltre sei milioni di euro, pubblica trecento novità all'anno e diciotto riviste. La Società editrice il Mulino (fondata nel 1954) pubblica 335 titoli e 55 riviste per un fatturato che supera i tredici milioni di euro. I conti delle due società editrici, impegnate oltre che nel settore universitario, nella pubblicazione di una saggistica di alto livello, sono positivi.

«Il primo trimestre dell'anno» dice Ugo Berti, editor di storia e direttore della comunicazione del Mulino «ha fatto registrare un più undici per cento rispetto allo stesso periodo dell'anno scorso. Un risultato molto positivo cui è seguita una flessione che tuttavia non preoccupa». Dietro la decisione di passare la mano non c'è dunque la crisi economica, ma piuttosto la scelta da parte di Giovanni Carocci, in assenza di eredi che vogliono dedicarsi all'editoria, di affidare la propria creatura a un gruppo solido.

Alcune materie, come la storia, la critica letteraria, l'economia, sono trattate dalle due case editrici, altre da una sola: per esempio di diritto si occupa soltanto Mulino, mentre di architettura e scienze dell'educazione solo la Carocci. «È inevitabile» continua Berti «che saranno create delle sinergie: per esempio nel nostro progetto di

tra domanda e offerta, sulla nozione di rischio e sul futuro che le due editorie si troveranno ad affrontare». Ferrari sgombra subito campo da possibili equivoci sui termini usati: «L'editoria d'autore va intesa senza alcuna enfasi sul termine "autore", ma riferendosi semplicemente al fatto che l'editore viene sempre dopo il gesto e il momento essenziale. Il ruolo del produttore del testo spetta all'autore il quale, autonomamente, dà vita all'opera e la offre poi all'editore. Nell'editoria d'autore vale il principio che i libri non si fabbricano. L'editore si pone al servizio dell'autore per mediare tra lui e il pubblico, fino a diventare una sorta di agenzia di marketing che si assume però anche l'onere dell'investimento». Quest'area, presidiata da Cavallero, comprende i libri di narrativa e saggistica pubblicati dalle case editrici Mondadori, Einaudi, Piemme, Sperling & Kupfer (ma il prossimo bestseller, l'attesissimo seguito di *Il codice da Vinci* di Dan Brown, *The Lost Symbol*, in uscita negli Stati Uniti il 15 settembre, dovrebbe ricadere ancora nella gestione Ferrari se è vero che potrebbe arrivare nelle librerie italiane in autunno).

«Al contrario nei "libri di creazione"» spiega ancora Ferrari «all'inizio della catena c'è l'editore il quale immagina e progetta il libro e ne affida la realizzazione a uno o più autori: qui i libri si fabbricano. È una struttura produttiva propria di varie tipologie, dalla scolastica, alla scientifico-tecnica, al reference. È un modello che si può definire anche "editoria di progetto", sempre nell'accezione più dimessa possibile, riferita solo al fatto che il motore, più o meno immobile, dell'intero processo è nella mente dell'editore». È questa l'area cui sovrintenderà Antonio Baravalle, che comprende i libri scolastici, d'arte e illustrati pubblicati da Mondadori Education e da Electa.



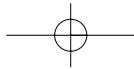
**MONDADORI**

creare una banca digitale di monografie scaricabili online saremo avvantaggiati dall'aver a disposizione anche il grande catalogo della Carocci. Tuttavia le due case editrici manterranno la loro autonoma identità che costituisce un punto di forza non soltanto per quanto riguarda la presenza di certi autori, ma nella peculiare attitudine a confrontarsi con il mercato. La Carocci per esempio ha una considerevole duttilità ed è capace di essere presente con efficacia in piccole realtà».

Berti si riferisce in questo caso alla capacità di stampare molti titoli a bassa tiratura per rispondere alle esigenze di un mercato che cambia da un'università all'altra.

La notizia dell'acquisizione, che – gli interessati tengono a specificare – non è una fusione, è stata accolta con soddisfazione tra i settanta dipendenti della casa editrice bolognese, ma nonostante un comprensibile nervosismo, anche fra i trenta della casa editrice romana.





# STREGA Æ. IL DISCUSO TRIS DI MONDADORI

Roberto Carnero, *l'Unità*, 4 luglio 2009

Dati di fatto. Con Tiziano Scarpa il gruppo di Segrate ha vinto il premio letterario per la terza volta consecutiva. Lo sottolinea Elisabetta Sgarbi, direttore della Bompiani che ha pubblicato Scurati, secondo per un voto

Il giorno dopo il risultato del premio Strega, le polemiche non accennano a sopirsi. Con la vittoria di Tiziano Scarpa per il suo romanzo *Stabat Mater*, pubblicato da Einaudi, è il terzo anno consecutivo che a vincere il più ambito riconoscimento letterario italiano è il gruppo Mondadori (di cui fa parte anche Einaudi). A notarlo è Elisabetta Sgarbi, direttore della Bompiani, la casa editrice che ha pubblicato il libro del secondo classificato, *Il bambino che sognava la fine del mondo* di Antonio Scurati, che ha perso per un solo voto (118 contro 119).

«Al di là di questa sconfitta per una sola preferenza» ci dice Elisabetta Sgarbi «il vero problema dello Strega è un altro. Non è mio interesse innescare sterili polemiche, ma il dato è oggettivo: sono tre anni di fila che vince Mondadori. È qualcosa di cui il presidente della giuria, Tullio De Mauro, nel mettere mano al Premio, come ha detto di voler fare, dovrà tenere conto, per rendere la competizione più limpida e trasparente». Ciò significa che tra i giurati sono in numero preponderante quelli vicini al colosso di Segrate, che votano per ragioni di scuderia.

Perché – checché se ne dica – i premi letterari in Italia continuano a essere così: gare tra editori (più o meno potenti), anziché tra libri (più o meno buoni).

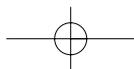
Giovedì sera Scurati, quando ha saputo della sconfitta, ha preso il cappello e poco ci è mancato che mandasse tutti a quel paese. Del resto è facilmente immaginabile la frustrazione dello scrittore, che tra l'altro, in maniera assolutamente irrituale nella storia dello Strega, alcuni mesi fa si era «autocandidato», chiedendo ai giurati di votare per lui.

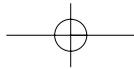
Frustrazione simile a quella che Scurati aveva provato nel 2005 al Campiello, quando era risultato vincitore ma a metà, in quanto a pari merito con Pino Roveredo. Quella sera il suo nervosismo era

salito alle stelle, tanto da scontrarsi duramente con Bruno Vespa che presentava la cerimonia. E anche giovedì, quando la Rai l'ha intervistato per quarto, Scurati è sbottato: «Come avete deciso l'ordine delle interviste? Perché io parlo per penultimo e Scarpa per ultimo?». Come a dire: qui si sa già come andrà a finire la gara. Perdente, ha poi confessato: «Ho vissuto queste polemiche con un forte disagio. È un contesto un po' avvelenato e il veleno avvelena. Ci sono state polemiche molto basse ed è una cosa un po' triste. È molto sgradevole però in sintonia con il clima generale del Paese: tutto ciò che accende una ribalta porta con sé un discredito anziché un credito».

Scurati non risponde

Per tutto ieri Antonio Scurati è stato irreperibile, con il cellulare staccato. L'ufficio stampa Bompiani è rimasto abbottonato e ci ha fatto sapere che lo scrittore non intende rilasciare dichiarazioni. Per parte sua, Elisabetta Sgarbi cerca di minimizzare: «Certo, perdere per un voto fa rimanere davvero male. Tuttavia credo che abbiamo comunque ottenuto un risultato importante: in cinquina Scurati era entrato per quarto e ora è risalito al secondo posto». Ma perché quella frase rivolta ai giornalisti Rai? Vuol dire che sospettava che il risultato fosse deciso a priori? «Io non ero lì quando ha pronunciato quella frase, e quindi non so dire qual era il suo tono, se serio o non piuttosto ironico, sarcastico. Magari era un modo per esorcizzare il timore della sconfitta». Pare però che in Bompiani già da prima non fossero troppo ottimisti. Quando Scurati si autocandidò, Giulio Lattanzi, amministratore delegato del gruppo Rcs (di cui fa parte Bompiani), espresse più di un dubbio sull'opportunità che la casa editrice lo sostenesse apertamente: proprio per evitare di esporre Bompiani a una sconfitta facilmente prevedibile. Vista la forza, in giuria, del gruppo Mondadori.





# UTOPIE A MEZZOGIORNO

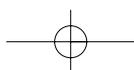
Goffredo Fofi, *Il Sole 24 Ore*, 5 luglio 2009

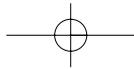
Nel febbraio del 2004 si tenne a Galassia Gutenberg a Napoli un affollato incontro di scrittori meridionali, di più generazioni ma perlopiù molto giovani, che aveva per titolo «Narrare il Sud», i cui interventi furono tempestivamente raccolti dalla Liguori in un opuscolo cui ora Daniela Carosino, docente presso l'Università del Molise, fa risalire la data di nascita di una nuova narrativa meridionale, la cui vitalità è certificata dalla quantità di opere che ha preso in esame per questo utilissimo consuntivo ragionato.

Una nuova generazione di scrittori si andava proponendo, che si è affermata negli anni successivi e i cui risultati sono variegati e disparati, ma che ha all'attivo opere di assoluto rilievo, le quali hanno avuto il merito di aggredire gli stereotipi di una tradizione sfibrata e hanno affermato nuovi modi di "leggere" ("narrare") il Sud dal dentro della sua mutazione, anche quando, forse, hanno teso frettolosamente a crearne di nuovi. Oggi nessuno può più parlare di una questione meridionale – come ancora nel '94 si faceva a sinistra con ostinata cecità di fronte ai cambiamenti in corso – fatta di isolamento e di arretratezza, oggi la "questione meridionale" non c'è più. Se regioni come la Campania e la Calabria (non omogeneamente) continuano a proporsi almeno nella cronaca come aree di ritardo a causa della massiccia presenza di organizzazioni criminali quali camorra e 'ndrangheta, esse, nella loro mescolanza di vecchio e di nuovo, potrebbero anche rivelarsi, chissà, le anticipatrici di un futuro più vasto, dove la post-modernità si impone come intreccio di resistenze e corse in avanti, di ieri e di domani, di ritorni barbarici e nuove tecnologie. In molti casi, nuove alleanze hanno nascosto i vecchi modi di intervenire nella realtà o li hanno resi obsoleti (penso alla Sicilia) ma in generale tutto il Sud è andato rapidissimamente omologandosi, dagli anni Ottanta in avanti, anche se la sociologia e la letteratura e la politica

centrista se ne sono accorte in ritardo. In questo rapidissimo processo, molte regioni i loro ritardi li hanno coperti o tradotti in folklore per un Nord e un'Europa assetata di un turismo dalle diversità rassicuranti e fasulle.

Se la letteratura del Sud si è andata omologando ed è entrata nel grande flusso dell'immaginario di questi anni di transizione (verso che?), spavalda e confusa, a essere sconfitta dalla velocità della Storia è stata anche la pretesa dichiarata da «Narrare il Sud» di proporre per la letteratura meridionale una diversità attiva, non chiusa dentro il nuovo ma capace di scalzare i pregiudizi e gli stereotipi in funzione di una diversità, ancora in qualche modo utopica, che ridesse fiato a quella versa eretica della miglior cultura meridionale del passato, quella dei Silone, degli Sciascia, dei Bene che la realtà ha rifiutato (e per molti degli autori che rincorrevano il nuovo vituperando ogni tradizione, come per altre persone di successo di altri campi, politici compresi, ci sembra doveroso citare la nota poesia di Penna buona a tanti usi: «Felice chi è diverso / essendo egli diverso./ Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune»; cito a memoria). Dapprima il nemico sono stati gli stereotipi consegnati dalla letteratura precedente, aggrediti da alcuni con impeto iconoclasta mentre altri prendevano semplicemente atto del cambiamento in corso. Alcuni si sono affrettati a dimostrare l'avvenuto ingresso in convenzioni nuove, nazionali e internazionali. Molti hanno sentito il bisogno di esplorare e raccontare questa realtà mutata, mutante, con occhi nuovi e ben spalancati, attraverso una nuova commistione di narrazione, inchiesta, reportage. Altri si sono ancorati, per dire il nuovo, a generi vecchi; il romanzo di formazione, il romanzo storico-favoloso, il romanzo di sentimenti, il romanzo di spaesamento e di confronto tra "qui" e "altrove", e soprattutto il noir. E i migliori sono certamente quegli autori, non incantati dalle nuove



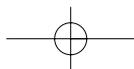


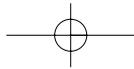
convenzioni né da ricorrenti astratti furori né dai ricatti dell'editoria e del successo mediatico, che, accanitamente addosso al presente, in modi diversi, interessanti proprio per la loro diversità, stanno nel presente, leggono il presente, ne tessono le fila e contribuiscono con le loro opere a rendercelo più chiaro (stupisce, nel repertorio completo e acuto della Carmosino, la deprecabile disattenzione sull'opera di Nicola Lagioia, barese, una delle più ambiziose e più riuscite delle ultime leve non solo meridionali).

Il miracolo è forse, ma vale per tutto il paese, che dentro il magma confuso e deprimente del presente, cresciuti dentro la mutazione e senza la possibilità di far confronti, ci siano giovani bravissimi che sanno leggere e narrare la mutazione, e non solo in letteratura, anche in cinema e teatro e fumetto e giornalismo d'inchiesta eccetera. Questo saggio non lo dice abbastanza, ma è davvero assai utile a chi voglia in futuro capire cosa è accaduto nel Sud, cioè in Italia, negli anni della grande e irreversibile mutazione.

## NON SOLO SAVIANO

Le antologie che hanno per prime “campionato” la nuova letteratura meridionale sono state, nell'ordine, *Luna nuova* (Argo 1997, a cura di Goffredo Fofi), cui risposero con scelte del tutto contrarie *Sporco al sole* (Besa 1998, a cura di Gaetano Cappelli, Michele Trecca e Enzo Verrengia) e *Disertori* (Einaudi Stile libero 2000, a cura di Giovanna De Angelis). Ecco un elenco degli autori più rappresentativi e più noti, regione per regione. Da Napoli, dove è scomparsa da poco l'apripista e molto compianta Fabrizia Ramondino e la meteora Striano, dopo i “veterani” Giuseppe Montesano e Antonio Franchini, che hanno dato le opere stilisticamente più ambiziose e nuove e sono due dei maggiori scrittori di questi anni, vengono Valeria Parrella (dopo i racconti, il romanzo *Lo spazio bianco*, Einaudi), Maurizio Braucci (in uscita a settembre da Mondadori il suo nuovo lavoro, d'ambientazione messicana, *Lontano da Napoli*), Massimiliano Virgilio, Diego De Silva (di vocazione noir), la “milanese” Iaia Caputo, Antonella Cilento, Sergio De Santis, Franco Arminio, mentre dalla vicina Caserta vengono, ormai assai noti, Antonio Pascale e Francesco Piccolo. Dalla Sicilia, Roberto Alajmo, Marcello Benfante (anche critico attento), Giosuè Calaciura, Fulvio Abbate (antesignano), Evelina Santangelo e di recente una promessa forte, Giorgio Vasta (minimum fax). Dalla Lucania, Gaetano Cappelli, da tempo un valore sicuro, e Andrea Di Consoli. Dalla Calabria viene molto poco, o sappiamo molto poco, dopo Carmine Abate. Dalla Puglia, in un paesaggio assai movimentato, Nicola Lagioia (un nuovo romanzo, in uscita da Einaudi, dopo *Occidente per principianti*), Andrea Piva, Mario Desiati, Cosimo Argentina, Francesco Dezio, lo spericolato Livio Romano, eccetera. Dalla Sardegna, sulla scia di Sergio Atzeni prematuramente scomparso, Giovanni M. Bellu, Aldo Tanchis, Flavio Soriga, e sul fronte femminile, Milena Agus e Michela Murgia. La novità della letteratura di confine, attorno al reportage, ha il nome di punta in Roberto Saviano (campano, con *Gomorra* bestseller assoluto) e nel rigoroso Alessandro Leogrande (pugliese: *Uomini e caporali*, Mondadori), mentre alcuni altri nomi compaiono nell'antologia di Christian Raimo *Il corpo e il sangue d'Italia* (minimum fax 2007). Sul fronte del noir, dominano tuttora Camilleri (Sicilia), De Cataldo e il liberty, Carofiglio (Puglia) e Fois (Sardegna). Il panorama è ampio e c'è una nuovissima leva in formazione, che passa in parte attraverso la rivista *Nuovi argomenti*, anche se è meno vario di quanto non si possa pensare: la realtà meridionale è più forte, ma talenti e scelte non differiscono molto da quelli del Centro e del Nord.

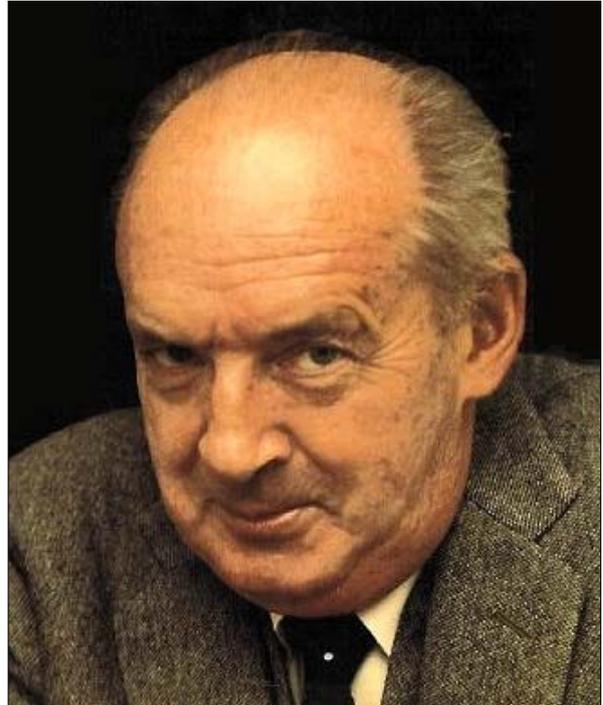
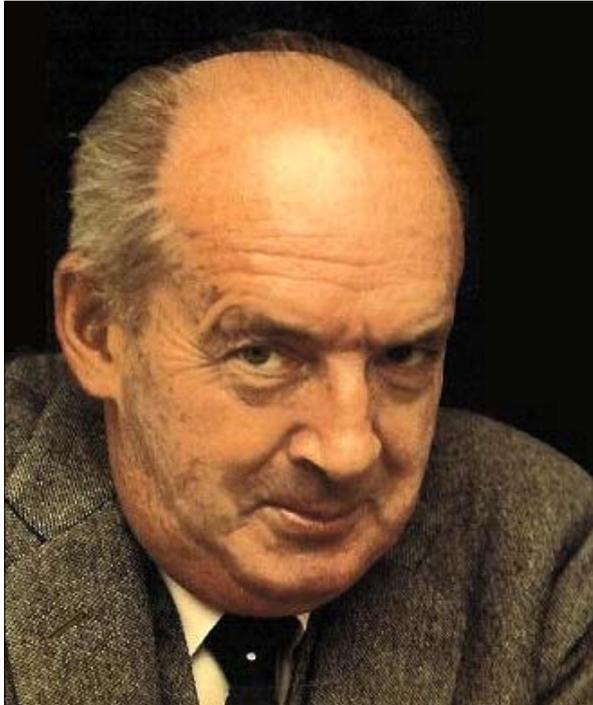




## Il risolino di Nabokov che umilia gli scrittori

Alessandro Piperno, *Corriere della Sera*, 5 luglio 2009

Zadie Smith e von Rezzori intimiditi dal genio.  
Soltanto Saul Bellow in disaccordo su *Lolita*

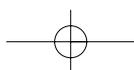


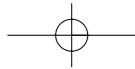
**R**isorgo da una singolare esperienza. Ero immerso nella prefazione di Zadie Smith a *Uno straniero nella terra di Lolita*, libretto in cui Gregor von Rezzori racconta un viaggio da lui intrapreso negli anni '90 sulle tracce di Humbert e Lolita (proprio loro, la coppia del secolo, gli struggenti eroi nabokoviani!). Quando a un certo punto la testa ha preso a girarmi. Per un secondo ho avuto l'illusione di essere sull'orlo di un eccitante precipizio, e a un passo dalla follia. È l'effetto Nabokov, mi sono detto. Ogni volta che hai a che fare con lui (anche per interposta persona), la mente ti gioca brutti scherzi.

Per una virtuosa abitudine di lettura, compulsavo la prefazione subito dopo aver assaporato il reportage di Rezzori. La ragione per cui ho suscitato – sentendo la Smith rivolgersi al proprio testo in questi termini: «Non c'è dubbio che (a Nabokov) avrebbe fatto orrore» – dipende dal fatto che, solo un quarto d'ora prima, mi ero imbattuto in un analogo scrupolo di Rezzori: «Riesco a immaginare bene il risolino sardonico

di Nabokov all'idea che qualcuno volesse visitare i luoghi reali di una storia di invenzione». Insomma, sia l'una sia l'altro sembravano eccessivamente intimiditi dal giudizio che Nabokov avrebbe potuto formulare su ciò che loro si accingevano a scrivere su di lui.

Allora – mi dico – non sono il solo a sentirsi schiacciato dal «risolino sardonico» del vecchio Vlad? Non sono il solo che quando scrive di Nabokov ha paura di Nabokov (sebbene da tempo non sia più tra noi)? Allora si tratta di una sensazione condivisa da scrittori più esperti e affermati di me? Quando, leggendo, ti imbatti in qualcosa che ti suscita un caldo afflato di empatia, capisci che il motivo per cui non smetti di leggere qualsiasi cosa ti capiti a tiro è perché non vedi l'ora che un sentimento che ti si muoveva dentro – errabondo e ineffabile – prenda corpo in una forma (a te finora sconosciuta) che lo cristallizza dandole senso. L'esperienza è quella di chi trova qualcosa che non sapeva di conoscere.





Il «sentimento ritrovato» stavolta – con l'esemplare contribuito offerto dalla coppia meravigliosamente mal assortita Smith-Rezzori – è il disagio. Quando scrivi di Nabokov ti senti a disagio. Come il fan che molesta la popstar preferita per un autografo e viene da questi scacciato con malagrazia. «La cosa che più mi piace di me stesso è che non mi sono mai lasciato intimorire dalla scemenza e dalla virulenza di un critico» dice Nabokov con orgoglio, ignorando fosse che se c'è un intimidatore, beh quello è lui! Non credo esista altro scrittore che eserciti sul lettore un così vivo spavento (lo stesso Rezzori dice che, potendo incontrare il suo eroe, nel ritiro svizzero, scelse di non farlo). È come se Nabokov provasse un gusto sadico a farsi contemplare da dietro il vetro antiproiettile di una villa sontuosa mentre fuori imperversa il temporale. Condannando l'ammiratore a un'eterna sfibrante anticamera.

E non credo che sia di per sé un tratto del genio. Prendi Kafka. Pur essendo l'architetto di un'opera angosciosamente inospitale, lui, come essere umano, è un pezzo di pane. Esserlo è parte del suo Dna, dell'educazione giudaica ricevuta in famiglia. Leggi lettere, diari, gli aneddoti che gli amici raccontano di lui e subito ti viene voglia di dargli del tu. È vero, un'accoglienza che ha favorito la proliferazione di migliaia di quelli che Milan Kundera definisce con sprezzo i «kafkologi». Ma pur sempre un'accoglienza.

Nabokov no. Il lettore che gli interessa è quello «che vede nello specchio ogni mattina mentre si fa la barba». Ecco il genere di facezie con cui ti dice di sloggiare. Per esempio, il Narratore de *La vera vita di Sebastian Knight*, presunto fratello del protagonista (tutto in Nabokov presunto), non fa che lamentarsi di un certo Mr Goodman, emblema dell'accademico ficcanaso che ha dedicato una biografia pettegola a Sebastian, provocando nel fratello un sentimento di sdegnosa riprovazione.

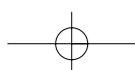
È evidente che sia in Rezzori, sia in Zadie Smith, per non dire di me, agisca la sindrome-Goodman. È il terrore di apparire agli occhi dello spettro di Nabokov gli ennesimi Mr Goodman che ci fa mettere le mani avanti. Rezzori, da uomo d'altri tempi qual è, utilizzando la lusinga: «Lolita è l'unica storia d'amore davvero convincente del nostro secolo». La Smith, assai più spi-

golosa, cercando di trovare una relazione gemellare tra Rezzori e Nabokov, e di mostrare le qualità del primo rispetto ai difetti del secondo, nei confronti del quale tuttavia non riesce a nascondere una sconfinata ammirazione («Non è stato un piacere per nessuno scrittore spartire il Novecento con il genio di Nabokov» commenta a un certo punto con tristezza). Ed io, nel mio piccolo, scrivendo questo verboso articolo.

La verità è che più il tempo passa più è difficile non dirsi nabokoviani. In fondo quando Nabokov scriveva, coltivando un patrizio isolazionismo, nel mondo andavano di moda i romanzi di Sartre, di Hemingway, di Robbe-Grillet, che a guardarli oggi, in confronto a quelli del Nostro, sembrano ottimi elaborati di liceali brillanti. L'influenza nabokoviana sugli scrittori delle successive generazioni è di una portata che allora non era preventivabile.

Il primo nome che mi viene in mente è fin troppo facile. Thomas Pynchon: scrittore più importante per la storia della letteratura che per i libri che ha scritto. Nel suo caso, quando parlo di influenza nabokoviana non alludo all'immagine suggestiva dell'imberbe studente Thomas che, negli anni '50, segue i corsi del temibile Professor Nabokov alla Cornell. Ma di qualcosa di molto più essenziale: nessuno potrà negare che il mondo siderale e improbabile dei romanzi pynchoniani paghi pegno al Nabokov di Ada o di Fuoco pallido, tanto per fare un paio di esempi.

Il dato sorprendente è che la produzione nabokoviana è talmente estesa ed eccelsa che a lui devono qualcosa sia i cosiddetti scrittori postmoderni, che da lui mediano il gusto per la parodia, la citazione, la mescolanza, gli apocrifi, il cocktail di kitsch e sublime; sia quelli di ispirazione modernista all'affannosa ricerca del dettaglio rivelatore. Sentite qui cosa scrive ne *Il dono*: «La costante sensazione che i nostri giorni terreni siano solo argent de poche, monetine che tintinnano nel buffo delle tasche, e che da qualche parte esista il vero capitale da cui finché siamo vivi dobbiamo saper riscuotere i dividendi in forma di sogni, lacrime di felicità, montagne lontane». (Eppoi vedete: appena lo citi subito la prosa del pezzo cambia passo e tu ti senti un boccheggianti Salieri).



Insomma, ti dici, ecco un tipo che non cerca epigoni. Lo scrittore meno demagogo e più scostante del ventesimo secolo: «Mi vanto di essere una persona priva di interesse per il pubblico. Non ho mai fatto parte di circoli e associazioni. Non c'è credo o scuola che abbia avuto su di me il ben che minimo influsso». Che sia a causa di questo esibito disprezzo per il prossimo che la confraternita dei suoi detrattori non è meno nutrita di quella degli ammiratori? Partendo dai piani alti, Saul Bellow, una volta, riferendosi a *Lolita*, disse: «Mettiamo pure che non sia una cosa troppo orribile che uomini di mezza età copolino con le bambine, ma bisogna proprio che ne facciano filosofia? Io sarei capace di scrivere un libro migliore dal punto di vista di *Lolita*». Di recente il suo allievo più geniale, Philip Roth, ha espresso analoghe perplessità, affidandole al suo famoso alter ego Nathan Zuckerman che, a un certo punto, definisce *Lolita* un libro pieno di «stupid jokes». Il che mi accende nella memoria un ricordo personale: un giorno in cui, nella grande biblioteca della casa di campagna di Enzo Siciliano, scovai la corrispondenza epistolare tra Nabokov e Wilson. Chiesi a Enzo se me lo prestava e lui: «Serviti pure, ma vacci piano con Nabokov. Certo, si tratta di uno scrittore enorme, ma per i miei gusti troppe farfalle e troppi scacchi...». Anni dopo, in un contesto non meno suggestivo (i bordi di una piscina di un albergo caprese), lo scrittore Daniel Mendelsohn mi esprime su Nabokov un analogo sospetto: «Ma dopo un po' non ne hai abbastanza dei suoi trucchi?». Per la risposta a questa domanda mi affido idealmente a Martin Amis che una volta scrisse che il problema con la prosa di Nabokov è che quando la assaggi poi non ne hai mai abbastanza, ne vuoi ancora e ancora e ancora. E Dio solo sa se lo capisco. E a giudicare dai loro libri, lo capiscono anche scrittori come Eugenides, Foster Wallace, Chabon, la stessa Zadie Smith e volendo, per patriottismo, fare un nome italiano, direi Aldo Busi (o almeno la sua metà più estrosa).

D'altro canto mi rendo conto che l'incedere estatico ed esibizionista della prosa nabokoviana possa contrariare i seguaci della scorrevolezza che affollano le librerie di tutto il mondo. O possa indurre qualcun altro a formulare l'accusa

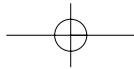
infamante per un narratore di «anacronismo». Un giudizio che non sta in piedi. Nabokov si può permettere parole antiche e preziose proprio in virtù di uno spirito pazzamente contemporaneo.

Nabokov ha insegnato ai suoi successori – proprio come Flaubert con l'esempio senza alcun intento didascalico – un sacco di cose sulla scrittura. E non parlo di espedienti, per altro fondamentali, tipo l'uso geniale delle parentesi (a proposito di parentesi ho appena finito il nuovo magnifico libro di Joyce Carol Oates la quale utilizza le parentesi in modo mirabilmente nabokoviano. Non solo: ha un modo tutto nabokoviano di chiamare in causa ogni tanto il lettore; per non dire della destrezza con cui salta dalla prima alla terza persona con uno stratagemma ipernabokoviano...). Ma di un atteggiamento allo stesso tempo leggero e integralista nei confronti della letteratura. Che si rispecchia nel legame complicato tra quest'ultima e la nostra vita.

Lui ti insegna che per quanto grande sia la tua tragedia privata (così chiama la propria, che era enorme) non c'è alcuna necessità di non metterla al servizio di romanzi che diano al lettore piacere, bellezza, integrità, amore per il particolare e tensione verso l'assoluto. Si sa, le tragedie più commoventi sono quelle implicite. Così come gli occhi più espressivi sono quelli asciutti.

È con questo spirito che Nabokov ha ridato lustro a un sentimento come la nostalgia svalutato dall'uso smodato che ne hanno fatto i lirici – restituendole la favolistica originaria nitidezza di rosa e di azzurro che ti spezza il cuore. Date un'occhiata a *Il dono* o a *Parla, memoria* e capirete cosa intendo.

Zadie Smith riepiloga la lezione nabokoviana in una troika composta da «bello stile», «elusione della volgarità», «rifiuto delle grandi idee». Ma non sapete che sforzo attenersi a questi principi. E quanto sia importante tenerne conto al solo scopo di trasgredirli qua e là, prendendosi una vacanza da tanta rigidità aristocratica. Per esempio, Nabokov è ostile all'uso del turpiloquio. Rabbrivisco al pensiero di quanto sarà complicato, ora che devo scrivere un romanzo di successo, evitare anche una sola parolaccia. Accipicchia!



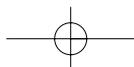
## COM'È VIRILE QUESTA SCRITTRICE

Valentina Pignone, *Grazia*, 7 luglio 2009

Sono donne alcune sposate, alcune giovani, altre già affermate. Scrivono al maschile, nei loro romanzi i protagonisti sono uomini che raccontano in prima persona. Perché, dicono, è più interessante entrare nella testa di un maschio. Dagli Usa all'Italia: un fenomeno

«**U**na cosa è certa, scrivere come un uomo vuol dire essere un uomo, non si può fingere, né mentire». Sono parole di Sin Hustvedt, acclamata scrittrice americana, moglie di Paul Auster e vera maestra nell'immedesimazione in voci narranti maschili: esce in questi giorni il suo *Elegia per un americano* (Einaudi), in cui l'autrice dà voce a Erik Davidsen, uno psicoanalista quarantenne «nel pieno della sua potenza sessuale». «Ho lavorato molto per riuscire a calarmi nella mente maschile. Di certo la loro sessualità è molto diversa dalla nostra: una donna non s'immagina un uomo nudo trenta volte al giorno!». Per Hustvedt l'idea di scrivere al maschile è una priorità e non ha a che fare con una maggior ricerca di distacco o intellettualismo, al contrario è alla base della creazione letteraria: «Il senso della narrativa in generale è quello di diventare un'altra persona: maschio o femmina, vecchio o giovane, bianco o nero. L'arte del romanzo è sempre un viaggio dentro una singolarità e tutte le sue idiosincrasie». La fiction non è altro che l'arte di esplorare ciò che non si conosce: forse per questo le donne tendono a calarsi sempre di più nei

panni degli uomini? Da Marilynne Robinson a Zadie Smith, da A.L. Kennedy (che con il premiatissimo *Day* ha dato voce a un aviere della Seconda guerra mondiale) a A.M. Homes, sono sempre di più le donne che hanno scelto protagonisti maschi o, addirittura, di scrivere in prima persona maschile (da notare: le due ultime non hanno un nome, ma solo cognome e cifre «asesuate», come pure M.J. Hyland). «Personalmente se uso protagonisti maschili è per non essere troppo influenzata o sopraffatta dal personaggio che descrivo», dice Zadie Smith (*L'uomo autografo*, Mondadori). A.M. Homes ha scritto una serie di racconti e due romanzi al maschile: *Jack*, storia di un ragazzino alle prese con la scoperta dell'omosessualità paterna, e *La fine di Alice* dove a parlare è un pedofilo in galera (entrambi minimum fax). «Per me è sempre stato più facile scrivere con una voce narrante da maschio», dice. «Forse perché sono una donna e mi conosco bene, non sono così interessata a entrare nella mente femminile. Però mi piacciono gli uomini, e mi affascina capire che cosa passa nella loro testa e come si comportano».



Le ragioni sono le più disparate: spesso è un banale senso di riscatto, ma anche un'esigenza della Storia, come per Laleh Khadivi, l'iraniana-americana autrice di *L'età degli orfani* (Rizzoli), storia di Reza Khurdi "uomo, soldato, padre, ribelle e amante". «Volevo scrivere un romanzo politico, sulla trasformazione di una regione da Paese tribale a stato governato. In una società del genere solo gli uomini vivono una vita sociale e interagiscono con i governi». Tra gli esordi d'oltreoceano, vera rivelazione è Rivka Galchen con il suo strabiliante *Atmospheric Disturbances* (uscirà per Piemme nel 2010), la cui voce narrante è quella tragicomica di uno psichiatra malato di mente. Altro esordio notevole è *The Invention of Everything Else* di Samantha Hunt (uscirà da Alet), ambientato nella New York degli anni '40 e narrato a capitoli alterni da Nikola Tesla, uno dei pionieri dell'energia elettrica, ormai anziano, e da una cameriera del New Yorker Hotel. Plausi anche per *Secret Son* di Laila Lalami, storia di Youssef, un ragazzino di Casablanca alla ricerca

del suo vero padre. «*Youssef, c'est moi*, con buona pace di Flaubert», ha dichiarato Lalami. Marilynne Robinson, autrice di *Gilead* (Einaudi) – una lunga lettera scritta da un pastore 76enne al figlio – ha vinto Pulitzer e Orange Prize con *Home*, sequel del precedente, dove a narrare è il figlio del pastore (dallo stesso editore, a fine anno). Infine l'australiana M.J. Hyland finalista al Booker Prize, che ha assunto il punto di vista di un ragazzino in *Il bambino che non sapeva mentire* (Bompiani). E in Italia? Veronica Raimo, con *Il dolore secondo Matteo* (minimum fax), ha usato come narratore un trentenne dai modi gentili, impiegato in un'agenzia di pompe funebri. Anche Gisela Scerman, scrittrice e modella di nudo per l'Accademia di Bologna, con *Vorrei che fosse notte* (Elliot) – storia di un'infanzia "candida e trepidante, tra adulti teneri e infernali" – ha raccontato la storia dal punto di vista di un bambino. «Sebbene si tratti di un'infanzia simile alla mia, mi è venuto istintivo scriverlo al maschile. Volevo un narratore meno compassionevole, meno fragile».

Sin Hustvedt



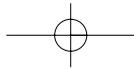
Marilynne Robinson



Rivka Galchen



Samantha Hunt



# Le dieci storie più belle di sempre. Ecco come far leggere i bambini

Isabella Bossi Fedrigotti, *Corriere della Sera*, 7 luglio 2009

In Italia l'indagine non è ancora stata fatta, ma si può scommettere che i risultati sarebbero più o meno uguali a quelli registrati negli Stati Uniti. O forse anche peggiori, visto che da noi le vacanze scolastiche durano all'incirca tre mesi e non due come in America. Un interregno fatale, rivela la ricerca, per il cervello di bambini e ragazzi, in quanto la mancanza di esercizio mentale non soltanto abbassa il loro livello di lettura ma fa anche precipitare di un paio di punti il loro quoziente intellettivo. E se i figli delle classi alte più o meno riescono a salvarsi da questo infausto destino in quanto i genitori li iscrivono a corsi estivi o insistono perché si dedichino ogni tanto alla lettura, gli altri, lasciati per due mesi a televisione e playstation, vedono precipitare in modo significativo le loro capacità di apprendimento. Anche colpa delle vacanze, dunque – conclude l'indagine – se i percorsi scolastici degli alunni economicamente svantaggiati risultano così spesso peggiori rispetto a quelli degli studenti più abbienti.

Nicholas Kristof, editorialista del *New York Times*, scandalizzato dai drammatici risultati della ricerca, ha sollecitato i lettori a tener lontani quest'estate i figli da tv e pc e a indurli, invece, a leggere, costi quel che costi. E per facilitarli nel compito ha fornito una lista dei – per lui – dieci più bei libri per l'infanzia, tra i quali, accanto a una serie di titoli da noi poco noti, si trovano le avventure di *Harry Potter*, *Il piccolo Lord Fauntleroy* o *Il principe e il povero* che, tra i romanzi di Marc Twain, egli considera appassionante almeno quanto *Tom Sawyer*.

Una analoga lista di libri per l'estate di bambini e ragazzi italiani potrebbe comprendere:

- 1) Emilio Salgari, *La tigre della Malesia* è sempre viva. Malgrado l'Oriente non sia più così misterioso, la serie dei pirati inventata dallo scrittore veronese continua a far sognare: parola di fan, figlia e sorella di fan nonché madre di fan.
- 2) *Zanna bianca* di Jack London. Come erano miserabili i cacciatori di pellicce e come erano intelligenti gli animali braccati, nel segno di un nobile animalismo ante litteram che i ragazzi di

oggi apprezzano forse anche meglio di quelli di ieri. Per maschi, certo, ma se le rudi avventure estreme elettrizzavano le bambine antiche, figurarsi quelle moderne.

3) *La mia famiglia e altri animali* di Gerald Durrell, scrittore ed etologo che, per la gioia particolare dei giovani lettori, ha raccontato con uguale umorismo i comportamenti strampalati, imprevedibili, un po' pazzi di familiari e animali.

4) *La fabbrica di cioccolato* di Roald Dahl, tra i primi autori a capire che ai ragazzini piacciono – anche – l'horror, la paura e gli eroi malvagi (ma un po' ridicoli): non sempre solo storie etiche troppo melense per le nuove generazioni.

5) La serie di *Harry Potter*. Le avventure dell'apprendista mago piacciono ai bambini americani come a quelli italiani. E spesso rappresentano ciò che lo spinello rappresenta per la droga pesante: la porta d'ingresso dalla quale non c'è ritorno.

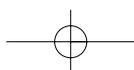
6) La serie di *Geronimo Stilton*, il sapiente topo giornalista di origine italiana che, incredibile ma vero, è riuscito, quasi, a fare le scarpe a un mitico topo americano.

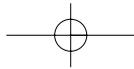
7) La serie gialla del *Battello a vapore* perché, sulla falsariga di quel che succede tra i lettori grandi, anche tra quelli piccoli giallo e mistero conquistano sempre più.

8) *Cipollino* di Gianni Rodari, ma va bene anche un altro dei suoi tanti titoli, «alimento» quasi obbligatorio per i giovani lettori italiani, grazie alla perfezione dello stile che dà l'impressione di poter «bere» il libro in pochi lunghi sorsi.

9) *Diario di una schiappa*, irresistibile memoriale di un ragazzino sfigato a cui vanno tutte storte. Fino a un certo punto, però, perché poi c'è la rivincita che lascia sperare in un domani luminoso i tanti che si sentono, appunto, schiappe.

10) Ultima della lista, una personale passione infantile: *La Primula Rossa*, perché tra i tanti aristocratici malvagi e codardi della letteratura, mi consolava il protagonista, sir Percy, eccezione di nobile altruista e coraggioso, «resistente» contro la rivoluzione francese.





## «IO, LA DEMOCRAZIA E I BESTSELLER EDITORE AL TEMPO DI BERLUSCONI»

Maria Serena Palmieri, *l'Unità*, 8 luglio 2009

La notizia di lunedì è questa:  
 arriva a conclusione l'acquisto  
 di Bollati Boringhieri da parte di Gems.  
 Cosa dice su questo e sullo stato più generale  
 della nostra editoria?  
 A colloquio con Stefano Mauri

Il Gruppo Editoriale Mauri Spagnol – 13 case editrici, 130 milioni di fatturato nel 2008 – acquista la Bollati Boringhieri, casa editrice classificabile come media perché occupa mezzo punto di mercato, 52 anni di gloriosa storia – quella scientifica pura degli inizi con Paolo Boringhieri, quella delle «due culture», scientifica e umanistica, poi, con Giulio Bollati – un catalogo di prima classe (tutto Freud...), ma con bilanci in rosso per centinaia di migliaia di euro da alcuni anni. Partiamo da questa notizia – in incubazione da settimane ma maturata lunedì – per saggiare con Stefano Mauri, presidente e amministratore delegato di Gems, cosa sta succedendo di nuovo nel mondo della nostra editoria.

*Tempi di crisi. I primi segnali del 2009, però, dicevano che per i libri la crisi non c'è. Dopo un semestre, è ancora vero?*

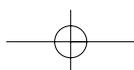
«I dati Nielsen registrano nei primi sei mesi di quest'anno un calo di vendite del 2,5 per cento. Noi no. Fatturiamo il 5 per cento in più. Fatti salvi, però, i venti milioni di euro portati nel 2008 dall'ultimo volume di Harry Potter. I quattro

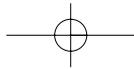
esordienti di maggior successo sono nostri: Donato Carrisi, Brunonia Barry, Glenn Cooper, Gianluigi Nuzzi con *Vaticano Spa*».

*E senza passare per Che tempo che fa, questa variabile nuova del mercato. Anche i «giga-libri» come Harry Potter, libri che sanano i bilanci, come la Meyer per Fazi e Larsson per Marsilio, sono tali. Ma parliamo della strategia espansiva di Gems: oltre a Bollati Boringhieri nel 2009 avete comprato la Coccinella, varato in Spagna Duomo ediciones e avviato una partnership con Giunti per la rete di librerie. In tempi di crisi lo shopping, per chi può, è conveniente?*

«Le imprese costano meno, il denaro costa poco, quindi, se si può, conviene. Ma non la chiamerei una strategia: noi valutiamo caso per caso».

*Il caso Bollati Boringhieri è questo: una casa editrice di altissima qualità e, sì, élitaria. Potrà rispondere alle aspettative economiche del Gruppo senza perdere qualità? Oppure varrà il teorema che André Schiffrin applica alle «corporate» americane e cioè che la legge del 20 per cento di margini ammazza l'editoria classe?*





## Rassegna stampa, luglio 2009

«Ci vorrà tempo. Magari, dovranno trovare nuovi filoni. La Garzanti da quando l'abbiamo acquisita, nel 2003, ha raddoppiato il fatturato, e non mi sembra abbia perso identità. La forza d'un gruppo è aver maturato esperienza, dunque un metodo. Ma, in cambio, magari dall'esperienza della Bollati come editrice indipendente impareremo qualcosa».

*Si fa il nome di Piergiorgio Odifreddi come direttore editoriale. E questo farebbe intravedere un mutamento di linea, verso la divulgazione. È lui l'uomo?*

«No. Per ora il nostro riferimento resta Alberto Conte, preside della facoltà di Scienze a Torino e già nel comitato scientifico. È lui che ogni anno va alla Buchmesse e fa gli acquisti».

*La vostra nuova impresa – le librerie – significa che oggi un grande gruppo in Italia non regge se non ha un piede anche lì?*

«Messaggerie Libri da cinque anni era già leader in Internet e nei supermercati. Ora saremo al terzo posto come catena di librerie».

*C'è un motivo per cui l'editoria indipendente nel Nord Italia non regge e deve farsi adottare dai grandi gruppi e a Roma, invece, ce la fa?*

«Forse a Roma c'è più elasticità, la piccola editoria si regge più su collaboratori che su lavoratori dipendenti... No, diciamo che a Milano il piccolo editore compete coi grandi e grandissimi per trovare spazio su giornali e periodici. A Roma no. E a Roma ci sono le tv, è una grancassa. Non sarà un caso se Einaudi ha deciso di aprire Stile libero lì anziché a Torino».

*Avere un presidente del Consiglio che è proprietario del più grande gruppo editoriale è un vantaggio o un ostacolo?*

«È una questione che ha molti aspetti, sarebbe una cipolla da sbucciare un velo dopo l'altro. Diciamo che sul piano normativo, in questo campo, non ha agito il conflitto di interessi: non c'è stato un provvedimento normativo che, in senso stretto, abbia favorito la Mondadori. Semmai è un problema per i miei colleghi che lavorano lì, per quello che non hanno potuto pubblicare: Belpoliti, Cordelli, Raboni, Saramago...».

*Le poesie postume di Raboni le ha pubblicate Garzanti. Bollati Boringhieri pubblica il Saramago respinto da Einaudi. E, fra lei e lo Struzzo, c'è stata una polemica al calor bianco.*

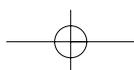
«È una questione di democrazia. Tra un po', ci diranno che anche la democrazia è una variante delle ideologie. Dunque da buttare».

*Voi avete il 39 per cento di Chiarelettere. Chiarelettere ha messo 100mila euro nel giornale di Antonio Padellaro e Marco Travaglio che uscirà in autunno. Un nuovo ramo d'impresa?*

«Un augurio a Travaglio».

*Cosa ha imparato dalla partecipazione allo Strega con Garzanti?*

«Che non è cambiato nulla. Il nostro esperimento è riuscito. Senza partecipare alle manovre di corridoio, con Andrea Vitali, autore di grande qualità, e il più venduto, siamo arrivati ultimi. Lo Strega è lo specchio di una bella festa dove nessuno rispetta le regole».



Il conduttore della diretta televisiva è un giornalista di lungo corso. Ci tiene a farmi sapere che ha letto tutti e cinque i libri e a riprova me ne porge uno aperto, invitandomi a leggere l'attacco del paragrafo. «A Garlasco, in provincia di Pavia, il cadavere di Chiara Poggi, una giovane di 26 anni, viene ritrovato privo di vita». Il cadavere privo di vita? Sì, ho letto bene. Confesso che il truismo mi era sfuggito. Va ad aggiungersi a una lunga lista di refusi, periodi zoppicanti, goffi accostamenti verbali da segnalare in vista delle anche perciò augurabili ristampe.

Opere finaliste o escluse, pubblicate da piccoli o grandi editori: ormai è evidente che correttori di bozze approssimativi e editor frettolosi non guardano in faccia a nessuno. Sarebbe auspicabile che a un premio letterario rinomato giungessero solo buoni libri in una veste editoriale decente. Invece è come assistere alla serata finale di Miss Italia e scoprire che una ragazza ha il rimmel che le cola lungo la guancia e un'altra claudica

immaginarvi la scena sbagliata: come si capisce dalle parole seguenti, il soggetto della subordinata è diverso da quello della principale, perciò è chi cade che riceve il calcio dell'avversario, non viceversa. La lotta non ha nulla di acrobatico, e solo pura volontà di mettere fuori causa l'altro.

Cambiamo libro e risolleghiamoci il morale con un po' di lirismo: «Ad ogni figlio la vita come un incendio si mangia la boscaglia, si spingeva un po' più in là, sempre più lontana la guerra, e gli anni difficili delle agitazioni contadine, ormai la vita sempre più lontana dalla vita» (Filippo Bologna, *Come ho perso la guerra*, Fandango, p. 71). Bello, ma che mi significa? direbbe il rude Montalbano. Vale la pena ripetere un concetto: non gettate la croce sugli autori, che hanno compiuto tre quarti del loro dovere nell'attimo esatto in cui consegnano il dattiloscritto. E poi si sa, anche Omero di tanto in tanto sonneccia.

Se l'editoria libraria piange, la stampa quotidiana non ride. Chi domenica avesse letto il sup-

## I CADAVERI PRIVI DI VITA DELLO STREGA

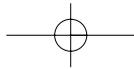
Domenico Peste, *Il Riformista*, 8 luglio 2009

sopra un tacco rotto. Allora ecco qui un campionario minimo di strafalcioni a stampa. Posto che la salma di cui sopra è a pagina 131 del romanzo di Antonio Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo* (Bompiani), un altro autore infila una serie tremendamente cacofonica di allitterazioni per raccontarci che a un uomo d'affari l'eccessiva spregiudicatezza «era costata una catasta di protesti» (Ugo Barbara, *In terra consacrata*, Piemme, p. 221). Che dire poi del protagonista del noir di Massimo Lugli, *L'istinto del lupo* (Newton Compton), che decide di prendere in prestito «una macchina parcheggiata vicino al paese più vicino» (p. 191)?

D'accordo, le ripetizioni per chi scrive sono spesso un terrore tanto infondato quanto ancestrale, ma qui avverbio e aggettivo sembrano davvero troppo... vicini. Poche pagine prima viene descritto un violento corpo a corpo: «Mentre cadeva imprecaando lo centrò con uno dei suoi terribili calci in faccia» (p. 149). Attenzione a non

plemento culturale del *Sole 24 Ore* saprebbe che l'editore milanese Grazianti (sic!) ha recentemente pubblicato un romanzo di Libia Graverà. Nome come tanti diffusi in Italia dopo l'avventura coloniale e cognome francamente bizzarro, che nell'insieme suonano come un monito a non sottovalutare i rapporti con Gheddafi.

Per fortuna ci soccorre l'occhiello, dove apprendiamo che in realtà si tratta dell'ultima fatica di Lidia Ravera. Ma tutto l'articolo è un esempio esilarante di ermeneutica patafisica: «tornerà a casa dopo l'aborto spontaneo della madre, che ha perso un mischiato» (restiamo col dubbio che voglia dire semplicemente un maschio). Grandioso il finale, da gustare senza commenti: «È il cielo (risuotesissimo) il traguardo raggiunto, magari suo malgrado, dalla scrittrice: e vuoi essere, il nostro, un apprezzamento sincero». Dimenticavo, il titolo della rubrica di recensioni è anch'esso un irrocervo del significante, una chimera del significato: *NarrItalia*. In questo caso temo però sia voluto.



# DIAVOLO DI UN EDITOR

Carla Benedetti, *L'espresso*, 9 luglio 2009

«**D**iciamolo, scrivere è un duro lavoro. E proprio quando pensi di aver raggiunto qualcosa comincia una nuova sfida: non solo come pubblicarlo ma come renderlo pubblicabile. L'idea è buona, i personaggi sono credibili, i dialoghi convincenti, ma la narrazione pencola, la struttura manca di drammaticità... Fa' un viaggio da noi, troverai professionisti affidabili!».

Così si presenta in rete una delle tante agenzie di editing americane. Questa ha sede nella valle di un fiume e nel pacchetto mette anche un soggiorno relax. I prezzi variano secondo l'entità dell'intervento: «Vi serve qualcuno per una veloce revisione grammaticale? Oppure che vada oltre la struttura e entri nel cuore della storia? Ci sono infatti diversi tipi di editing» si legge nell'annuncio «e ognuno ha un costo diverso».

Quindi oggi lo scrittore non è solo. Soprattutto se esordiente e imperfetto, trova subito qualcuno pronto ad «aiutarlo».

Anche in Italia c'è ormai tutta una filiera professionalizzata di curatori editoriali, agenti letterari, agenzie di editing, che lavorano sul testo prima di proporlo a un editore. Negli ultimi anni è cresciuta come un rampicante, con propaggini nelle case editrici e radicine sparse fin dentro alle scuole di scrittura. Vogliono tutti partecipare alla genesi del libro, ansiosi di metterci le mani, di entrare nella scatola nera (situazione che Antonio Moresco ha prefigurato, portandola agli estremi, nel romanzo *Canti del caos*).

Perché questa mania? Gli editor fanno il loro mestiere, è ovvio.

Ma perché ce ne sono in così gran numero sparpagliati lungo la filiera? Da dove viene tanta domanda e tanta offerta? E cosa cambia nei libri quando sono prodotti in questo modo, che qualcuno chiama «artigianale» ma di fatto è industriale?

Se interroghi gli interessati ricavi poco. Gli editor più seri ti diranno che c'è un intervento buono (che rispetta l'autore e l'identità del libro)

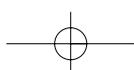
e uno cattivo, più invasivo. Ma tutti ritengono che il loro sia un lavoro assolutamente necessario. E lo nobilitano parlando di funzione maieutica, lo paragonano addirittura a una terapia, con tanto di transfert dell'autore sull'editor (come ogni nuova professione anche questa canta la propria epopea).

Molti sostengono di lavorare per il lettore, in nome del popular e del popolo, per libri più fruibili, bonificati dalle pretese «élitarie» di certi scrittori presuntuosi, imbevuti del mito della grande letteratura. Ma tacciono la cosa più evidente: se la loro «utilità» è aumentata è solo in ragione della sovrappopolazione libraria. L'industria editoriale, come ogni industria, deve sfornare una quantità «industriale» di libri, ma per pubblicarne così tanti bisognerà prendere anche quelli di poco valore, della materia inerte, che gli editor davvero migliorano. Ma la loro ragione di esistere è legata all'aumento del fatturato, non certo al nutrimento dei lettori.

Gli scrittori editati o non ne parlano oppure ti dicono questo: «comodo avere un editor così. Tu cachi diavoli, e lui ne fa angeli del paradiso». Parole di Pierangelo Buttafuoco dette per il suo editor Sergio Claudio Perroni (il quale a sua volta nella quarta di copertina di un suo romanzo si pregia di essere «editor di alcuni fra i romanzi di maggior successo degli ultimi anni, *Caos calmo* [di Sandro Veronesi] e *Le uova del drago* [di Buttafuoco]»).

Donato Carrisi, nel romanzo *Il suggeritore* (Longanesi), ringrazia i suoi agenti letterari così: «A Luigi e Daniela Bernabò, per i loro preziosi consigli che mi hanno permesso di maturare come scrittore, aiutandomi a curare lo stile e l'efficacia di queste pagine, e per averci messo il cuore.»

Spesso vengono ricordati i tagli di Ezra Pound alla *Terra desolata* di Thomas Eliot. Ma Pound era un maestro per Eliot, che gli dedicò il libro con la famosa espressione dantesca «il miglior



fabbro”. Li legava un’affinità di sentire e di poetica. Ma cosa sono Perroni per Buttafuoco, i Bernabò per Carrisi o Laura Lepri per Simonetta Agnello Hornby? Non maestri, né scrittori affini, semmai esperti, esperti in libri che possono avere successo oggi.

Pound aiutò Eliot a portare quell’opera particolare più vicina alla sua perfezione intrinseca, alla sua forma sostanziale o entelechia. Ma l’agenzia specializzata nel “rendere pubblicabile” ciò che chiunque scrive, a cosa può avvicinare tutte quelle cose imperfette se non alla forma che immagina più adatta a superare la selezione del mercato, piacere all’editore a cui lo presenterà, ai mediatori e ai media che ne dovranno parlare? Così l’editor si trova per forza di cose, nonostante la sua bravura e sensibilità, ad agire come un formattatore, che uniforma e normalizza secondo i canoni del momento (quelli che lui ritiene tali, e si potrebbe anche sbagliare).

Il lavoro dell’editing resta di solito tra i segreti di fabbricazione. Molti lettori ne ignorano persino l’esistenza. Però ne avvertono gli effetti. Letto in un blog: “Il 90 per cento dei libri che escono per le grandi case oggi paiono scritti sempre dalle stesse 10 persone talmente si somigliano”. Come i cetrioli europei, tutti pressoché delle stesse dimensioni, fissate da una legge comunitaria, molti libri hanno una certa uniformità di stile, di concezione e di struttura narrativa.

Spesso i lettori se ne lamentano, soprattutto i più giovani. Un fenomeno che nella musica pop è noto da tempo: uno stesso sound, riconoscibile, si imprime sui diversi gruppi musicali lanciati da uno stesso produttore. Già alla fine degli anni ’80, il superproduttore americano Waterman, della SAW, rispose così a chi lo criticava per tante canzoni tutte uguali: “Sì, hanno tutte lo stesso ritmo. Il ritmo del successo”. E infatti il modello comune è quello: cosa venderà di più. O meglio, cosa immaginiamo che possa vendere di più. Una proiezione (che talvolta fallisce) ma che funziona di fatto come un formato.

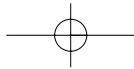
Anche in un romanzo di successo come *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano si avverte quel sapore di fondo: idea interessante, costruzione a norma, parametri conformi. Non è

detto che sia stato editato da qualcuno. Lo scrittore è il primo editor di sé stesso e a volte introietta i canoni della filiera.

Degli effetti dell’editing si è discusso soprattutto in rete, con varie leggende. Ma è sempre mancato un caso concreto su cui ragionare. Ora lo abbiamo. *Principianti* (Einaudi) è la versione originale della seconda raccolta di Raymond Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d’amore*, pubblicata nel 1981. L’editor Gordon Lish aveva tagliato più del cinquanta per cento del testo, cambiando titolo e molti finali. Oggi possiamo leggere e confrontare le due versioni.

Secondo Philip Roth «nella versione originale ogni cosa è perfettamente ponderata ed eseguita. Mai opera narrativa ebbe meno bisogno di revisioni». Eppure Lish la fece a pezzi, togliendo ai racconti gran parte della loro ricchezza emotiva. Carver si oppose in privato (come risulta da una lettera pubblicata dal *New Yorker*) ma non ebbe, per un misto di gratitudine e di debolezza (era uscito appena dall’alcolismo), la forza di impedirne la pubblicazione. Il caso è davvero esemplare. Da un lato un grande scrittore oggi consacrato, ma allora quasi esordiente. Dall’altra uno scrittore minore, ma editor di prestigio e insegnante di scrittura creativa, noto anche come “Capitan Fiction” per la quantità di autori che lanciò anche attraverso la rivista *Esquire*.

Spesso si tacciano di superbia gli scrittori che non cambierebbero una virgola in quello che hanno scritto. Ma non sono semmai superbi gli editor, che credono di sapere con certezza cosa vuole il pubblico, e non esitano a soffocare la vita particolare che c’è in un libro? Mentre lo scrittore testardo spesso è solo uno che con umiltà difende qualcosa di impersonale: il diritto di natalità per ciò che nemmeno lui domina fino in fondo, un impensato in cui gli è capitato di entrare, una bellezza o una perfezione che come tali – scriveva Simone Weil – «abitano il campo delle cose impersonali». Difendendole il grande scrittore non dice “io”. Lo dice invece l’editor, che è sottomesso al gusto del pubblico (o di quello che immagina sia il gusto del pubblico) e parla in nome di un “noi”.



Rassegna stampa, luglio 2009

Ma la cosa ancora più esemplare, su cui vale davvero la pena di riflettere, è che dal taglio feroce di Lish, fatto senza il consenso dell'autore e senza una vera necessità, uscì fuori un paradigma, se non una corrente, registrata nei manuali: il minimalismo letterario. Lo stile freddo, il ritmo veloce, le storie sospese nel finale, hanno ispirato una generazione di narratori, sono state un modello per tanti editor, case editrici e scuole di scrittura, in diversi paesi, compresa ovviamente l'Italia. Tutta un'invenzione dell'editor.

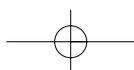
Prima dell'intervento di Lish le storie di Carver avevano un vero finale, i personaggi, come scrive Alessandro Baricco (su *Repubblica*), «piangono, hanno emozioni, pensano pensieri leggibili, tradiscono posizioni morali», l'autore mostra «complicità con coloro che sbagliano, mentre nella versione di Lish tutto que-

sto scompare in favore di una sovranaturale freddezza».

Per Baricco l'intervento di Lish portò nel libro di Carver una "genialità" e un'"audacia" che gli mancavano. Però la vicenda imbarazza l'editoria americana, che infatti tarda a pubblicare *Principianti* (solo un racconto è uscito sul *New Yorker*). Chissà quanti editor e insegnanti avranno fatti propri i criteri di di Lish: sfoltire, sospendere, rendere più minimal. E ora si trovano davanti la prova della natura artificiale di quel modello. Un virus isolato in laboratorio.

Certamente il minimalismo ha avuto successo. Ma forse se ha potuto riprodursi con tanta facilità è perché darwinianamente era il più adatto al nuovo ambiente, in grado di entrare nel dna della nuova scrittura a fecondazione assistita. È stata solo questa la sua "genialità". Un editor ha costruito un gene destinato ad avere fortuna tra gli editor.

«Gli editor più seri ti diranno  
che c'è un intervento buono  
(che rispetta l'autore e l'identità del libro)  
e uno cattivo, più invasivo.  
Ma tutti ritengono che il loro  
sia un lavoro **assolutamente necessario**.  
E lo nobilitano parlando di funzione maieutica,  
lo paragonano addirittura a una terapia,  
**con tanto di transfert dell'autore sull'editor**  
(come ogni nuova professione anche questa  
canta la propria epopea)»



# IO, GIULIO E UNA VITA DI LIBRI

Massimo Novelli, *la Repubblica*, 9 luglio 2009

Pavese, Carlo Levi ed Einaudi.  
I ricordi di Romilda Bollati.  
«Ecco perché ho venduto la casa editrice»



**D**a ragazza la chiamavano Pierina. Anche Cesare Pavese prediligeva il diminutivo sbarazzino, affettuoso. Nell'agosto del 1950, l'ultimo della sua vita, le scrisse due lunghe lettere e alcuni biglietti, annotando nel diario: «Anche tu sei la primavera, un'elegante, incredibilmente dolce e flessibile primavera, dolce, fresca, sfuggente». Adesso che i giochi sono fatti, dopo la vendita della sua casa editrice, a Romilda Bollati di Saint Pierre, come confida lei stessa, sta capitando di ritornare ragazza. Quella ragazza, quella Pierina, la fanciulla che Pavese descriveva «molto bella» e che «vorrebbe essere spensierata, ama ballare». «Da qualche giorno mi sta succedendo una cosa davvero curiosa: se penso a me, mi rivedo da bambina, da adolescente. Mi ritornano in mente episodi passati, che ora ho voglia di rivivere in questa parte della mia vita. È una sorta di regressione, chissà. Forse perché esco da un periodo duro, pieno di incertezze».

*Non deve essere stato semplice, per lei, cedere la Bollati Boringhieri.*

«Ho resistito fino a quando ho potuto. Mi pareva di tenere in vita mio fratello Giulio, seguendo i suoi insegnamenti, la sua concezione unitaria

della cultura. Per qualche anno ce l'ho fatta, sono riuscita ad arrivare fino a qui. Poi ho capito che avrei dovuto prendere delle decisioni, lo dovevo fare in ogni caso per dare continuità alla casa editrice, era necessario. L'ho fatto da sola, perché i miei figli non se ne sono mai occupati».

*E alla fine ha scelto il gruppo Mauri Spagnol per passare le redini. Che cosa l'ha convinta nella loro offerta?*

«Intanto non parliamo di "redini", gli autori non sono dei cavalli. Diciamo comunque che sono stati loro a scegliermi, questi interlocutori così giusti, adatti. Gente che peraltro non conoscevo molto bene, ma pure questo significa qualcosa: sarebbe stato più difficile decidere con degli editori amici amici. Pensi che una cara amica, piuttosto nota nel mondo dell'editoria, ha rinunciato a venirmi a trovare, come faceva di solito nei suoi soggiorni a Torino, proprio per non influenzarmi nelle scelte che dovevo fare. Il suo è stato un gesto di grande delicatezza».

*La Signora dei Libri resterà tale. Stefano Mauri le ha assicurato che continuerà a presiedere la Bollati Boringhieri, no?*

«Mi piace questo “Signora dei Libri”. È molto romantico, lo sa? Sì, è vero: hanno voluto a tutti i costi che rimanessi come presidente. D'altronde sono sempre vissuta in mezzo ai libri, sebbene all'inizio non fossero i miei. Erano quelli di Giulio. La nostra casa di Parma era letteralmente infestata da carrettate di libri. Non avevamo troppi soldi a quell'epoca, perciò io e mia sorella Maria Chiara per le nostre letture notturne prendevamo i libri di Giulio. Io avevo studiato dalle Orsoline, lì non ci facevano leggere dei libri stuzzicanti. I libri di Giulio mi hanno abituato a stare con un certo tipo di persone, isolandomi da altre e segnando la mia vita. Ricordo che ero da poco a Torino, mi ero appena sposata, e mio marito mi diceva: “Non parlare di quello che leggi, se no sembra che tu ti voglia dare delle arie”. Leggevo Scott Fitzgerald, Flaubert, Conrad. Dicevano che ero un po' strana, anomala».

*Nel 1949 Giulio Bollati era entrato nella redazione dell'Einaudi, assieme a Paolo Boringhieri. Anche lei si trasferì a Torino e avrebbe vissuto ancora tra i libri.*

«Sono arrivata a Torino nel 1950, facevo qualche sfilata di moda. Andai ad abitare da Giulio e cominciai a frequentare il gruppo dell'Einaudi. Era molto divertente passare le vacanze con loro, con Elio Vittorini, con Italo Calvino, con tutti gli altri; però lo facevo senza rendermi conto delle persone con cui trascorrevi tutto quel tempo, che naturalmente erano grandi scrittori, intellettuali importanti. Un giorno, ad aprile, andai a una festa per gli autori della casa editrice, alla corte di Giulio Einaudi. Il festeggiato era Carlo Levi, che già aveva avuto successo con *Cristo si è fermato a Eboli* e che stava per pubblicare *L'orologio*. L'Imperatore Giulio, a un tratto, chiamò Levi e, alzando il braccio, indicando me e altre tre ragazze presenti, gli domandò: «Chi vuoi di loro?». Cioè di noi quattro schiave, pronte a eseguire gli ordini di Giulio. Venni scelta io. Accompagnai Levi per Roma e per altri posti, visitando una libreria dopo l'altra, dove lui firmava copie dei suoi libri con una penna stilografica d'oro. Vennero anche Calvino

e Adolfo Occhetto, il papà del futuro segretario del Pci».

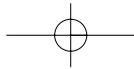
*Ripensa spesso a Cesare Pavese, a quell'estate di Bocca di Magra, alle lettere che mandava a Pierina?*

«Oh, Pavese! È il più caro tra quelli che ho conosciuto. Io ero molto giovane, nella fase in cui ci si guarda intorno, cerchi di capire che cosa sai fare. Pavese era adorabile. Una volta mi trascinò a passeggiare per la collina torinese, ero vestita da mezza sera, avevo una gardenia e portavo i tacchi alti. Al ritorno mi sentivo distrutta, i piedi mi facevano male, forse avevo un po' di febbre. Anche la gardenia si era sciupata. Passammo davanti a un fioraio, che stava aprendo. Allora Pavese si fermò, entrò nel negozietto e mi comprò una gardenia nuova. Mi faceva tenerezza. Non era tanto per il fatto che fosse piuttosto cupo come carattere, ma perché pareva un bambino rispetto a me. Mi faceva delle domande sulla vita, mi chiedeva come si doveva corteggiare una donna. Gli era andata male con la Costance Dowling, e io non volevo continuare con lui un gioco, perché di questo si trattava, che lo avrebbe fatto soffrire. Non ero una seduttrice, avrei voluto aiutarlo. Invece lui aveva in testa quello che avrebbe scritto nel diario: “Chiodo scaccia chiodo. Ma quattro chiodi fanno una croce”».

*Non pensava allora che sarebbe diventata un'editrice di primo piano. È così?*

«Non me lo sarei mai immaginato. Lo diventai per dare una mano a Giulio, quando nell'87 acquistammo la casa editrice da Paolo Boringhieri. Purtroppo il sodalizio con Giulio non durò quanto avrei sperato. Iniziò a sentirsi male, era sempre più affaticato, un'epatite se lo portò via nel '96. Ho continuato per essergli fedele. Dopo la morte di Alfredo Salsano, il nostro grande direttore editoriale, mi sono resa conto che non avrei potuto più farcela. E siamo giunti alla fine».

*Non proprio. Si ricordi che è sempre presidente.*  
«Già. Prima di riprendere, però, mi riposo. Non sono tanto giovane, sa? Ma l'età delle signore non si dice».



# LA LOTTERIA DEGLI SCRITTORI

Matteo Sacchi, *il Giornale*, 11 luglio 2009

L'autore ha dato i numeri? Sarà un bel libro.

*L'equazione dell'anima* racconta la mania di Jung per il 137.

Ma non è un caso unico: da Alighieri a Foster Wallace passando per Paolo Giordano. La letteratura si alimenta spesso di ossessioni algebriche

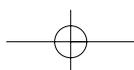
L'ora di letteratura non è l'ora di matematica. Questa è una delle poche certezze che ci è rimasta dai tempi di scuola. E una formula non è né prosa, né poesia. Ma è una certezza che si fa vacillante appena uno dà un'occhiata ad ampio spettro alle librerie. Viene sin troppo facile constatare che i numeri primi sono solitari, è ormai cosa nota a ogni lettore. Colpa di Paolo Giordano. Ormai non c'è signora da salotto che non sia in grado di spiegare con dovizia di particolari che «i numeri primi sono divisibili soltanto per 1 e per sé stessi. Se ne stanno al loro posto nell'infinita serie dei numeri naturali, schiacciati come tutti fra due, ma un passo in là rispetto agli altri. Sono numeri sospettosi e solitari». Non sarà la descrizione matematica esatta, c'è una coloritura romantica, ma ormai non saranno pochi i professori che se la sentiranno ripetere in classe. Perché il numero di copie vendute da Giordano magari non è primo, ma sicuramente ha un sacco di zeri.

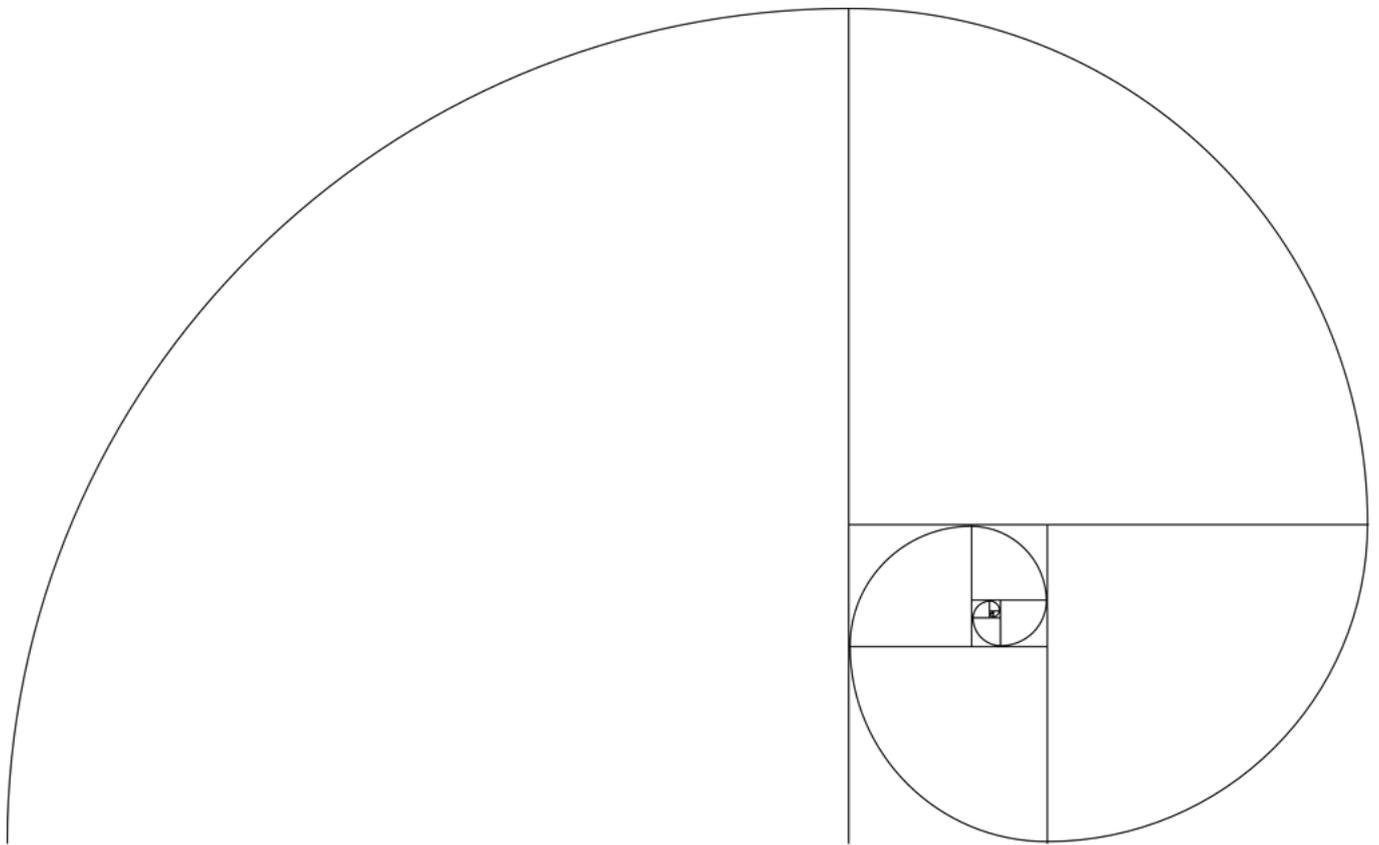
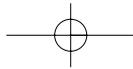
Ed è inutile dire che dopo l'exploit del torinese, in Italia se appena un editore può mettere in copertina qualche numero, o almeno una legge o un teorema, ce lo mette: *I numeri della sabbia*, *I pazzi numeri del tempo*, *La formula del professore*, *L'equazione del tempo*, *L'ultima equazione...* Ma la mania numerica non è solo italiana. Tante per dire: *La formula del professore* di Yoko

Ogawa (Il Saggiatore, pagg. 200, euro 15), davvero un bel romanzo, ha avuto enorme successo in Giappone. E per tutto il libro le vicende di uno strano professore la cui memoria dura soltanto ottanta minuti, sono castellate di formule. Esempio: «Subito dopo la sua esposizione, incisa per terra, della congettura di Artin, scrisse:  $28=1+2+4+7+14$ . Un numero perfetto».

Il legame fra letteratura e numeri, anzi la maniacalità che avvicina gli scrittori ai numeri, non è una cosa nuova, anzi. Per rendersene conto basta leggere il dotto libro di Arthur I. Miller *L'equazione dell'anima* (pagg. 438, euro 21). Racconta di come il più letterario degli psicanalisti, Carl Gustav Jung, si fece convincere dal più geniale dei suoi pazienti, il fisico Wolfgang Pauli, a sviluppare una vera e propria mania per il numero 137. Finirono per pensare entrambi che fosse una costante fondamentale dell'universo, quasi un trait d'union tra la fisica e la metafisica, tra la scienza e la cabala.

Ecco: il numero evoca. Il numero ordina e diviene simbolo. Nel fluire delle parole il numero diventa ancora, roccia su cui costruire. Da lì l'ossessione per scrittore e lettore. E gli esempi sono tanti, radicati nell'ossatura stessa della letteratura. Nella Bibbia c'è il libro dei Numeri, che parte con un censimento e trasforma il popolo di Israele in cifre. E la Commedia del «sommo





poeta» è divina perché Dante Alighieri racchiude la genialità dei versi in una maniacale numeralità. Al centro c'è il 3 trinitario, ma attorno ruota tutta la Sapienza occidentale sul numero. Basti una manciata di terzine del XXIX canto del Purgatorio: «Ventiquattro seniori, a due a due... Vennero appresso lor quattro animali... Ognuno era pennuto di sei ali».

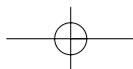
Retaggi medievali? Non solo. Italo Calvino ha scritto la splendida raccolta *Ti con Zero*. Il titolo fa riferimento al paradosso di Zenone sulla pluralità delle cose e il movimento. E non crediate che questa formula sia stata una fissazione solo di Calvino. Si ritrova nei romanzi di Jorge Luis Borges, Lewis Carroll e in un poema di Paul Valéry, *Le Cimetière Marin*. E la poetessa danese Inger Christensen, più volte in odor di premio Nobel, ha sviluppato una mania per la serie numerica di Fibonacci in cui ogni termine è la somma dei due che lo precedono (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...).

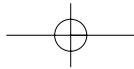
Sulla base di questo principio ha costruito la sua raccolta poetica più famosa, *Alfabeto*. Più pragmatico il poeta greco Nikos Kazantrakis (forse lo ricordate per *Zorba il Greco*), il quale ha scritto un seguito dell'Odissea in 24 libri. E, visto che il 3 era il suo numero totem, lo ha fatto in 33333 versi. Un'ossessione che gli è costata 14 anni di lavoro. Peccato non siano stati 15, cioè 3

per 5 o meglio  $3+3+3+3+3...$ . In compenso ne ha fatte 7 stesure e 7 per 2 fa 14. Una vera faticaccia.

Ma niente in confronto a quella di David Foster Wallace, per passare agli autori recentissimi. Prima ha messo l'infinito (in matematica è un 8 coricato) in un titolo: *Infinite Jest*. Poi ci ha scritto sopra un saggio: *Tutto, e di più. Storia compatta dell'infinito*. L'assoluto è meno consolante del numero, o meglio dei numeri più piccoli... Ma ecco che il ragionamento si fa complesso. E senza aver nemmeno sfiorato la fantascienza, nata da una costola di Jules Verne, uno che metteva in pagina quasi più cifre che parole: «Così un litro di polvere pesa circa 2 libbre; infiammandosi, esso produce 400 litri di gas; questi gas... sotto l'azione di una temperatura portata a 2400 gradi, occupano lo spazio di 4000 litri». (*Dalla terra alla luna*).

Meglio fermarsi, prendere atto che anche per gli articoli di giornale ci si attacca sempre ai numeri. Così quando domani qualcuno ci scriverà per ricordarci che James Joyce era ossessionato dai numeri e dal tempo (aveva addosso quattro orologi) e che è lesa maestà non citare Ernst Jünger tra i pazzi per la matematica, noi risponderemo: «Gli autori citati in neretto sono 13. È il numero fortunato del redattore, per di più è primo, uno e trino, come somma fa 4. Non si pretenda altro!».





# «SCOPRIRE A 93 ANNI CHE L'ULISSE È UN BLUFF»

Bruno Quaranta, *Tuttolibri della Stampa*, 11 luglio 2009

Intervista a Manlio Cancogni.  
Lo scrittore versigliese festeggia il nuovo traguardo con un'antologia di racconti, una testimonianza che ha come contrassegno «lo stupore della realtà»

**N**ovantatré. Si può augurare anche così buon compleanno a uno scrittore (e a un giornalista di speciale caratura). Evocando un capo d'opera ottocentesco: *Novantatré* di Victor Hugo, il monumento, il monarca della penna, che fu. Novantatré sono gli anni che Manlio Cancogni ha appena compiuto, il 6 luglio, tra i quadri di Marcucci e di Bartolini, di Carozzi e di Venturino Venturini. Celebrati con un'antologia di racconti per Elliot, *La sorpresa*, un biglietto di visita lungo mezzo secolo e oltre, dal 1936 al 1993.

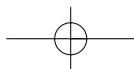
Marina di Pietrasanta, Fiumetto, la Versilia, è fin dalla fanciullezza il dominio misterioso di questo signore: forse Corto Maltese nella terza o quarta età, forse l'eco, la scheggia, di un «eroe» seguito passo passo per *L'espresso* di Arrigo Benedetti, il Generale, De Gaulle, «la cara, indimenticabile girafe», incantevole la sua «aria annoiata di gran signore», ma lesto a cogliere la scintilla.

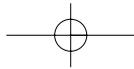
Perché Manlio Cancogni ha attraversato il Novecento così: testimoniando «lo stupore della

realtà». Tra un elzeviro, una corrispondenza, una direzione (*La Fiera Letteraria*), un ventaglio di invenzioni del vero, sia, il vero, l'amicizia con Cassola in *Azarin e Mirò*, la Torino di Piero Gobetti (*La gioventù*), la guerra in Albania (*La linea del Tomori*) – «...questo spettacolo straordinario del fronte con il fuoco della nostre artiglierie contro le linee greche. C'è poco da fare: la guerra ha, purtroppo, questo aspetto straordinario» –, non scordando *Allegri, gioventù* (Premio Strega nel 1973), ancorché malamato («Il mio libro peggiore»).

*Una vita così lunga, Cancogni, cosparsa di chissà quanta lettura...*

«E invece sono diventato lettore a ottant'anni. Da allora assaporo il piacere della lettura: un dono della vecchiaia. Da giovane non leggevo volentieri. Certo, non senza eccezioni... A quindici anni scoprii Dostoevskij: *Delitto e castigo* mi entusiasmò. Il mio rapporto con il libro è stato sempre, fino al 1996, strumentale: in funzione dello scrivere».





## Rassegna stampa, luglio 2009

*Dostoevskij e poi? Quale altro autore l'ha ancorata nell'adolescenza e nella giovinezza?*

«*Dedalus* di Joyce, consigliatomi da Carlo Cassola. Divenne il mio *livre de chevet*. Ad afferrarmi era soprattutto la scoperta dell'infanzia come conoscenza metafisica del mondo, dove si annida il senso della filosofia e della poesia. Ovvero: perché l'essere e non il nulla?».

*Da Joyce a Joyce, alfa e omega...*

«A novantadue anni, in una settimana, ho attraversato l'*Ulisse*, appena sfiorato intorno ai vent'anni nella traduzione francese di Valéry Larbaud. Ebbene: è un fallimento, una gonfiatura, rivela un temperamento poetico limitato, a differenza di *Dedalus* e della liriche: *Musica da camera* e *Poesie da un soldo*».

*La poesia. Quali i suoi autori?*

«Montale era il numero uno. Nella lingua è, resta, comunque il maggiore, il più forte. Ma, passando le stagioni, scorgo nella sua opera un po', come dire?, di impostura... A lievitare è Betocchi. Lo caratterizza la disponibilità, non lo grava una visione preconcetta. E Penna: puro estetismo. E Caproni, sino al *Congedo del viaggiatore*. Dopodiché cede alla leziosità, comincia a giocare...».

*L'amicizia con Cassola...*

«Risale al ginnasio. Carlo era di poco più giovane, ma più precoce. Mi fece scoprire diversi, grandi autori: da Lawrence a Huxley, alla Mansfield. No, Kafka lo scoprii io prima di lui. Era la migliore letteratura europea, che trovava ospitalità nella Medusa».

*Anni Trenta, il Fascismo in auge...*

«Ma la politica culturale fu l'unico punto positivo del Ventennio. Dalla Treccani a Cinecittà, dalla Biennale di Venezia alla Quadriennale di Roma, alle case editrici e alle loro collane. Ho citato la mondadoriana Medusa, penso a Frassinelli, che accolse *L'armata a cavallo* di Babel', sulla rivoluzione russa. E lo stesso *Manifesto del Partito Comunista*, in appendice a un testo di Labriola, era di continuo ristampato. E il Maggio Fiorentino. E Stravinskij a Roma. E l'Accademia d'Italia, "un bel prendere", come

ammetterà Bacchelli, sicuramente non fascista. E la Città universitaria, con l'impronta piacentiniana – ma il migliore Piacentini – e le opere di Pagano che facevano sentire il visitatore ad Amsterdam».

*Quando l'intellettuale «rompe» con il Fascismo?*

«Con le leggi razziali, e lo scoppio della guerra. Il 1938 sarà devastante per un amico come Giorgio Bassani, messo al bando dalla sua città di pianura. Lo conobbi nel '43, a Firenze, alle Giubbe Rosse, il ritrovo degli scrittori fino al 25 luglio. Sotto la protezione di Ottone Rosai: era stato squadrista, garantiva la nostra indifferenza alla politica».

*Bassani scrittore...*

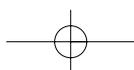
«Di sicuro nel mio pantheon. Come il Cassola dei racconti e dei romanzi brevi, da *La visita*, recensito su *Corrente*, a *Il taglio del bosco*. Come la Ginzburg. Come Romano Bilenci che diede il meglio di sé nel decennio '30-'40. Come Antonio Delfini, un signorotto di provincia, capriccioso, sprezzante verso chi lavorava. Come Mario Tobino: saldo, saldissimo, non è mai calato di qualità. *La ladra*, per esempio, il racconto lungo dell'84: eccelso».

*Amici e maestri...*

«Di maestri ne riconosco uno solo, io che mai ne avevo avuti: l'Università, la Facoltà di Giurisprudenza, mica l'ho frequentata, mi presentavo agli esami... Ebbene: il maestro lo riconoscerò in Carlo Levi, di cui lessi per primo *Cristo si è fermato a Eboli* al di fuori della tradizione italiana novecentesca. Lo aveva scritto a matita, con naturalezza e facilità, come con naturalezza e facilità faceva ogni cosa».

*Maestro perché?*

«Era stato a Parigi. E in Inghilterra. Aveva spugneggiato Piero Gobetti. Uno straordinario bagaglio di esperienze. Di un cosmopolitismo che discendeva per li rami dell'ebraismo. Era una figura biblica, una sorta di Mosè. Avanzava come se le acque dovessero sicuramente dividersi. Una fiducia che lo aiutò non poco a superare la tragedia della guerra».



*La guerra e dopo. Lo scrittore Cancogni non sarà editorialmente monogamo. Tra le sue case, Einaudi, il rapporto con Vittorini e con Calvino...*

«Vittorini... *Conversazione in Sicilia e Americana*, l'antologia del '41, soprattutto un manager della cultura... Calvino: appartiene alla letteratura francese più che a quella italiana. È uno scrittore luministico. La sua è una bellezza che sento profondamente esteriore».

*Cancogni e l'altro mestiere, il giornalismo, quanti fogli...*

«Due giornalisti *hors-catégorie*? Gian Carlo Fusco: il giornalismo era un mestiere al di sotto del suo talento, per il *Mondo* pannunziano lo sollecitai a mettere nero su bianco, lui magistrale nel teatro orale, i racconti che formeranno *Le rose del Ventennio*. E Indro Montanelli, impareggiabile divulgatore di storia, non storico, egli stesso non si riteneva tale. Ma anche sicuro scrittore: *XX Battaglione eritreo in primis*».

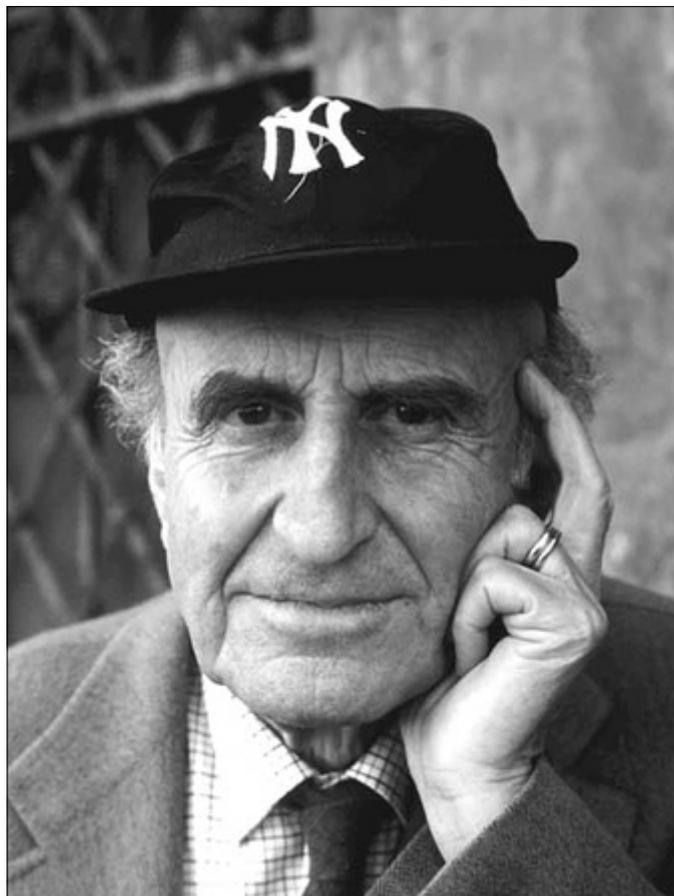
*Dall'Espresso all'Osservatore Romano, dove sono comparsi gli ultimi suoi elzeviri...*

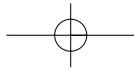
«Già, che parabola... Una collaborazione che risale al '98. Mi venne proposta dopo un'udienza con Giovanni Paolo II che sconvolse Nello Ajello. Su *la Repubblica* parlò di me come folgorato dalla Grazia in piazza San Pietro. In realtà la mia conversione risale al '93, coincide con la morte di una mia figlia, è l'esito di un contrastato cammino, lungo come la mia esistenza, dominata dal pensiero della morte».

*Da ottant'anni a oggi, il piacere puro della lettura. Quali scoperte?*

«Letture e riletture, scoperte e riscoperte. Quando voglio sentirmi fresco, bene, giovane apro *L'isola del tesoro*, il trionfo del mare, dell'infinito orizzonte che il mare è, neppure *Moby Dick*...».

Di metamorfosi in metamorfosi, Manlio Cancogni, fino a indossare un verso di Betocchi: «...son colmo di quest'esistere / in cui mi trasformo e muovo».





# CHI HA PAURA DI USCIRE CON DAN BROWN? TUTTI I SUOI COLLEGHI

Antonello Guerrera, *Il Riformista*, 14 luglio 2009

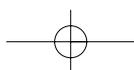
Una settimana fa è stato annunciato che l'ultimo libro dell'autore americano, *Il simbolo perduto*, sarà pubblicato il 15 settembre. Da allora, tante altre pubblicazioni previste nello stesso periodo sono state anticipate. Per non essere travolte dal successo annunciato

Chi ha paura di Dan Brown? Tutti. Da quando, la settimana scorsa, è stata resa nota la data d'uscita di *The Lost Symbol*, sequel di *Il codice da Vinci*, prevista per il 15 settembre prossimo, svariati colleghi scrittori di lingua anglosassone hanno cominciato freneticamente ad anticipare l'uscita delle loro ultime creazioni. Tra questi figurano nomi altisonanti come Sebastian Faulks, Nick Hornby, addirittura il Nobel 2003 Coetzee, il Booker 2000 Margaret Atwood e molti altri. Il motivo è semplice: nessuno vuole competere con *The Lost Symbol* ("Il simbolo perduto"). Perché la battaglia pare persa in partenza. L'ultimo di Dan Brown avrà una prima tiratura di ben 6,5 milioni di copie, un record nella storia della sua Random House, la più grande casa editrice di lingua inglese nel mondo. E considerando le oltre 81 milioni di copie vendute in giro per il mondo da *Il codice da Vinci*, è lapalissiano prevedere un'imponente schiera di ristampe di *The Lost Symbol* dopo il suo lancio. Ragion per cui, pubblicare un libro nello stesso periodo di questo annunciato bestseller sarebbe un clamoroso autogol. E per il confronto del numero di copie vendute.

E per la risonanza mediatica, che intorno al 15 settembre sarebbe inevitabilmente ristretta, con gli scaffali di librerie e supermercati assolutamente invasi dalle strabordanti copie di *The Lost Symbol*. Che è già in cima alla lista di Amazon dei libri più prenotati.

E così, per i colleghi di Brown, è partita la corsa a pubblicare i rispettivi inediti il prima possibile. Prendiamo ad esempio l'inglese Sebastian Faulks, il cui ultimo romanzo *Non c'è tempo per morire* – che celebra James Bond e i cento anni dalla nascita del suo inventore Fleming –, in patria stabilì un record con la casa editrice Penguin, vendendo oltre 44mila copie nei primi quattro giorni. Mentre il più vecchio *Il canto del cielo*, pubblicato nel 1993, ha venduto più di tre milioni di copie. Un bel curriculum che però, paragonato ai numeri di Brown, impallidisce di soppiatto. E così Faulks, che aveva previsto l'uscita del suo inedito *A Week In December* per l'inizio del nuovo anno, ne ha forzatamente anticipato la data al 3 settembre.

Allo stesso modo hanno pensato di agire gli altri, nonostante un passato da bestseller. Il

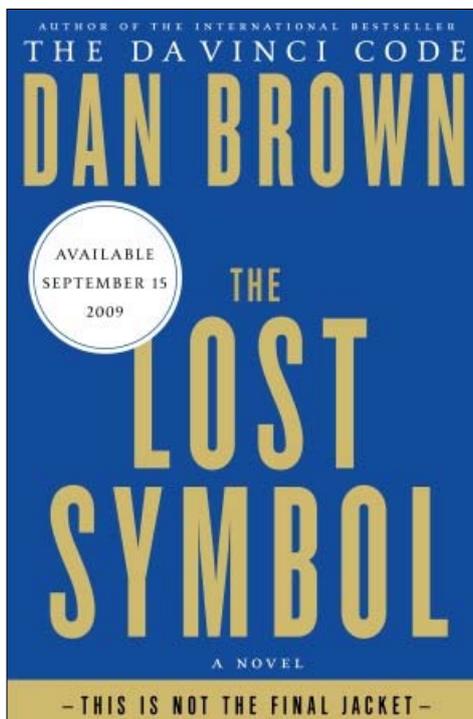


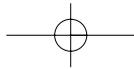
primo di questa lista di “anticipatori” sarà l’81enne irlandese William Trevor, totem in patria, meno conosciuto in Italia, che vanta una monumentale produzione letteraria. L’uscita della sua ultima fatica *Love and Summer* era stata prevista dalla Penguin per i primi di settembre. Alla fine, è stata anticipata al 27 agosto. La gloriosa casa editrice ha ammesso al *Daily Telegraph*: «Appena abbiamo scoperto che il libro di Brown sarebbe uscito il 15 settembre, abbiamo dovuto cambiare i nostri programmi». Una spiegazione valida anche per un altro scrittore di casa Penguin, quel Nick Hornby di *Febbre a 90°* e *Alta fedeltà*, che dopo l’ultimo romanzo *Tutto per una ragazza* pensava di prendersela con più calma per l’ultimo *Juliet, Naked*. Anche lui, invece, è stato anticipato al 3 settembre.

Destino analogo e data di pubblicazione aggiornata anche per la femminista Fay Weldon (con *Chalcot Crescent*), il Nobel – e doppio Booker – John Maxwell Coetzee (con il suo *Summertime*, epilogo della trilogia di memorie “fantastiche”), Iain Banks (con *Transition*), Sadie

Jones (*Small Wars*) e Rachel Cusk (*The Bradshaw Variations*). Più tardi hanno anticipato, per evitare il ciclone Brown, anche Margaret Atwood (con *The Year of the Flood*, 4 settembre), William Boyd (*Ordinary Thunderstorms*, 7 settembre) e il cantante superdark Nick Cave (con il primo romanzo dopo venti anni, *The Death of Bunny Munro*, ora fissato al 9 settembre).

Una mole di cambiamenti definita «senza precedenti» da Simon Burke, manager della catena di librerie britanniche Waterstones. Ma soluzioni alternative, evidentemente, ce n’erano ben poche. Quando arriva Brown, è meglio stare alla larga. *Il codice da Vinci* è rimasto piantato nella top ten di vendite del Regno Unito per oltre due anni dal 2004, oltre ad essere il romanzo per adulti più venduto nella storia britannica, davanti a, neanche a dirlo, *La verità del ghiaccio*, *Angeli e Demoni* e *Crypto*. Un monopolio per ora imbattibile. E le probabilità che *Il simbolo perduto* – che vedrà nuovamente protagonista il professore di Harvard Robert Langdon e che si addenterà nel mondo massonico di Washington – rafforzi questo monopolio sono più che realistiche.





# ADDIO ALL'EDITOR, UCCISO DAL MERCATO

Mario Baudino, *La Stampa*, 14 luglio 2009

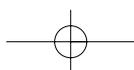
## Oggi anche nei libri di grande successo abbondano sviste, strafalcioni e ripetizioni

La parola suona tecnica e misteriosa, ma tutti coloro che frequentano la scrittura, l'editoria, i libri, la conoscono bene. Si tratta dell'editing: e cioè quella procedura per cui, consegnato un manoscritto, qualcuno comincia a fare le pulci all'autore: segnala le lungaggini, i punti morti, quelli dove si è invece tirato via. E poi le trasandatezze stilistiche, le ripetizioni, gli eventuali errori di grammatica o sintassi, insomma ciò che non va nel nostro capolavoro. L'editor è in teoria colui o colei che ci aiuterà a portare il libro all'altezza delle nostre aspettative.

Figura benemerita? Non tutti sono d'accordo. C'è chi la rifiuta e chi ci scherza, come il Nobel sudafricano J.M. Coetzee, che nel *Diario di un anno difficile* fa ammettere al suo alter ego di aver bisogno di «un leggero editing» per i suoi manoscritti. I nemici dell'editing non mancano. La critica Carla Benedetti, per esempio, si è scagliata di recente contro questa pratica che «pastorizzerebbe» la letteratura in funzione commerciale, mettendola al servizio del mercato. Poi si leggono i libri, e sorge il dubbio che il proble-

ma sia un altro. Non sarà per caso un falso bersaglio, questo editing in via di estinzione?

La scorsa settimana, sul *Riformista*, un articolo firmato con lo pseudonimo di Domenico Peste faceva le pulci ai finalisti dello Strega, scoprendo qui e là qualche distrazione, come «una macchina parcheggiata vicino al paese più vicino» in *L'istinto del lupo* di Massimo Lugli e un cadavere «ritrovato privo di vita» nel *Bambino che sognava la fine del mondo*, di Antonio Scurati. In quest'ultimo caso la diagnosi è dubbia. È possibile che Scurati faccia il verso ai giornali, regno del refuso e di ogni tipo di errore, dati i tempi rapidissimi di scrittura e stampa. Un altro autore Ugo Barbàra, *In terra consacrata*, scrive che a un uomo d'affari l'eccessiva spregiudicatezza «era costata una catasta di protesti» (allitterazioni e cacofonia a gogò). Senza dimenticare, scrive ancora *il Riformista*, il lirismo di Filippo Bologna (*Come ho perso la guerra*): «Ad ogni figlio la vita come un incendio si mangia la boscaglia, si spingeva un po' più in là, sempre più lontana la guerra, e gli anni difficili delle agitazioni contadine, ormai la vita sempre

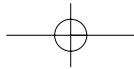


più lontana dalla vita» in cui è difficile non perdere il filo del discorso. E i vecchi marpioni editoriali sorridono con una certa superiorità, ricordando che questi errori non sono mai decisivi per il successo o l'insuccesso di un libro. Anni fa, quando uscì *Seta*, il bestseller di Alessandro Baricco, ci si accorse solo con notevole ritardo che l'autore lasciava «sfarfallare» i banchi, cosa che non deve assolutamente avvenire perché il bozzolo si squarcia e non se ne può più ricavare il pregiatissimo filo. L'elenco delle sviste è, al proposito, sterminato: da Asor Rosa che scrive Curzio Maltese invece di Curzio Malaparte nella sua celebre *Storia europea della letteratura italiana*, a George Steiner che in *Una certa idea di Europa* si vede tradurre il titolo di una celebre poesia di Rilke, *Arcaico torso di Apollo*, in «antico busto»; per non parlare di Eugenio Scalfari che nella prima edizione di *Alla sera andavamo in via Veneto* aveva commesso alcuni errori di francese, sbertucciati all'epoca da Mario Cervi. La recente ristampa li ha riproposti tali e quali. Ora, se anche i *Venerabili Maestri*, come direbbero Arbasino e Berselli, non vengono seguiti con tutte le infinite cure che meritano, che accadrà agli altri? La risposta è persino ovvia. Il bravo Leonardo Colombati, in *Rio*, scrive, parlando di Londra, Savile road invece di Savile row, e fa arrivare la Circle Line fino a Oxford Street, cose che stupirebbe ogni londinese.

Anche *Il codice da Vinci* di Dan Brown riguarda, fin dalla prima edizione, di errori e sviste d'ogni tipo, e non è detto che la cosa sia meno grave per il solo fatto che si tratta di bestseller scritto comunque malissimo. C'è stato un tempo in cui Vittorini e Calvino tenevano inchiodati gli autori anche per anni, magari su una frase. O, episodio celeberrimo, c'è stato un editor che ha inventato Raymond Carver, costringendolo a scrivere frasi brevi ed elementari, quasi violentandolo, e facendone il padre del minimalismo. Si chiamava Gordon Lish, e sul nome ancora ci si scontra: Carla Benedetti, per esempio, lo considera il vero pericolo, il modello da evitare, il padre

di tutti gli editor che uccidono la letteratura. Data la situazione, ha ancora senso discuterne? Ebbene sì, risponde Ferruccio Parazzoli, romanziere e funzionario editoriale, storico editor della Mondadori. «A patto di metterci d'accordo sulla parola. C'è un editing "principale", che si rivolge alla struttura del testo, e un altro che potremmo definire lavoro di redazione. Quest'ultimo riguarda le piccole imperfezioni, le scelte lessicali, le sviste, e si continua a svolgerlo con molta acribia, all'interno o all'esterno della casa editrice. Può accadere che qualche volta il lavoro non sia svolto alla perfezione, ma questo non inficia il principio. L'editing principale, che è invece importantissimo, si fa quando ne vale la pena».

Parazzoli è convinto che l'editing dovrebbe essere sempre letterario: «Anch'io sono contrario a quello "uniformante"». Ogni buon libro ha diritto a un suo editing particolare, dedicato. Ben detto, ma è ancora possibile? Laura Lepri, editor indipendente, insegna questa delicata arte al Master di editoria della Fondazione Mondadori e conduce giornate di studio per conto dell'Aie, l'associazione degli editori. Non è convinta che la situazione sia così grave. Lei riceve richieste sia dagli editori sia dagli autori. «Si tratta di un investimento» spiega. «Certo, Calvino si prendeva un tempo enorme per "i libri degli altri"; ora tutto è più complicato. Però questo rimane un lavoro di servizio e di seconda linea, in cui si discute con l'autore sulla base del suo progetto e della realizzazione. Non ci sono autorità esterne, ma un libro che viene verificato insieme all'autore». Allora ha torto chi lo vede come un procedimento di omologazione appiattito sul mercato? «Queste polemiche sono provinciali; anche perché da noi il problema è semmai che non se ne fa abbastanza. Tant'è vero che spesso i libri escono "sciabattati"». Resta da chiedersi se dobbiamo scandalizzarci. Ma da esperto di lungo corso, è Parazzoli che invita a sdrammatizzare: «In ciabatte allo Strega? Se anche così fosse, non sarebbe una novità. Basta guardare con attenzione al passato: c'è da divertirsi, e non poco».



# L'ARTE DI SCRIVERE

Dario Pappalardo, *la Repubblica*, 15 luglio 2009

Le tecniche di narrazione e i segreti del mestiere spiegati dai grandi della letteratura. Ecco i brani delle interviste tratte da *The Paris Review* e pubblicate ora in edizione italiana

Se intervistare è un'arte, dal 1953 la rivista *The Paris Review* pubblica capolavori. Ritratti a tutto tondo delle più grandi voci della letteratura. Come i sedici contenuti nell'antologia che adesso Fandango pubblica in esclusiva per l'Italia (*The Paris Review Interviste vol. 1*, traduzione di Francesca Valente, pagg. 502, euro 22), di cui anticipiamo alcuni estratti. Da più di mezzo secolo, le firme del magazine americano inseguono gli scrittori nelle stanze da lavoro. Cercando i trucchi del mestiere, i tic, i ricordi. E loro, gli autori, li lasciano fare. Perché il risultato è frutto di una collaborazione: nessun testo è stato mai licenziato senza l'approvazione dell'intervistato. È così che sono nati incontri memorabili. Come quello del 1958 con Ernest Hemingway, che appare a George Plimpton quasi coinvolto in uno scontro fisico con la sua scrittura: «Se ne sta lì, nei suoi mocassini sformati di pelle di cudù tutta consunta, e di fronte all'altezza del petto, la macchina per scrivere e il piano da lettura». Opposta l'immagine di Truman Capote, che, ricevendo Pati Hill nella casa gialla di Brooklyn Heights condivisa con il bulldog Bunky, non fa mistero di usare il letto come scrittoio. E via così: la *Paris Review* ha colto in più di mezzo secolo la grazia con cui Borges trattava della sua cecità. Lo humour amaro di Saul Bellow. I ricordi dal fronte di Kurt Vonnegut, interrotti dalla sua tosse da fumatore di lungo corso. E ancora: i giudizi di Dorothy Parker sui colleghi e l'insospettabile leggerezza di Elizabeth Bishop.

## Truman Capote

### COMPONGO A LETTO BEVENDO SHERRY

#### Gli inizi

«Mi rendevo conto che volevo essere uno scrittore, ma non fui sicuro che lo sarei diventato fino all'età di circa quindici anni. All'epoca avevo cominciato a inviare senza modestia i miei racconti a riviste e periodici letterari. Naturalmente nessuno scrittore si scorda la prima risposta positiva, ma un giorno a diciassette anni io ottenni la prima, la seconda e la terza tutte nella stessa mattinata».

#### Dove scrive

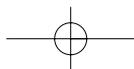
«Sono un autore totalmente orizzontale. Non riesco a pensare se non sono sdraiato, sul letto o sul divano, e con una sigaretta e caffè a portata di mano. Devo fumare e sorseggiare. A mano a mano che passa il pomeriggio passo dal caffè al tè alla menta allo sherry al martini».

#### La tecnica:

«No, non uso la macchina per scrivere. Non all'inizio. Scrivo la mia prima versione a matita. Poi faccio una revisione completa, anch'essa a mano. Poi batto una terza bozza su carta gialla, un tipo molto speciale di carta gialla. No, non esco dal letto per farlo. Mi metto la macchina per scrivere sulle ginocchia. Quando è finita la copia gialla metto via il manoscritto per un po': una settimana, un mese, a volte di più. Quando lo tiro fuori, lo leggo nel modo più freddo possibile, poi lo leggo a voce alta a un amico o due, e decido che cambiamenti voglio fare e se voglio o no pubblicarlo».

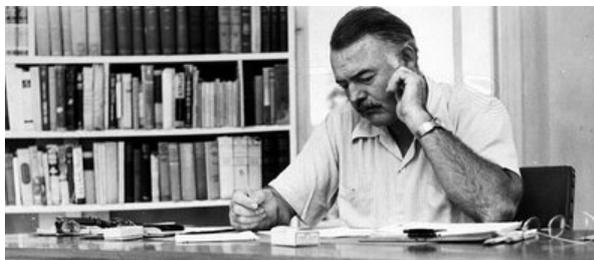
#### I maestri

«Ci sono entusiasmi che rimangono costanti: Flaubert, Turgenev, Cechov, Jane Austen, James, E.M. Forster, Maupassant, Rilke, Proust, Shaw, Willa Carther – ma questa lista sarebbe troppo lunga, quindi finirò con James Agee, uno scrittore meraviglioso la cui morte è stata una grave perdita».



## Ernest Hemingway

HO FATTO UN FINALE TRENTANOVE VOLTE



### Gli inizi

«Per il *Kansas City Star* (il giornale per cui lavorò nel 1917, ndr), si doveva scrivere imparando a usare frasi semplici ed esplicative. E questo è utile, per chiunque. Lavorare per un quotidiano non fa certo male a un giovane scrittore, e di sicuro gli può servire, a patto che se ne tiri fuori in fretta».

### Dove scrive

«Su un tavolo da lavoro, un metro quadrato scarso, assediato su un lato dai libri e sull'altro da manoscritti, opuscoli e pile di fogli coperti da giornali. C'è appena lo spazio per la macchina per scrivere, sormontata da un asse di legno sul quale appoggiarsi durante la lettura, per cinque o sei matite e per un minerale di rame usato come fermacarte. La scrittura avviene sempre in piedi».

### La tecnica

«Quando lavoro a un libro o a un racconto, comincio a scrivere la mattina, alle prime luci dell'alba. Non c'è nessuno che mi disturbi, e poi fa fresco, talvolta freddo, così mi scaldo lavorando. Leggo quello che ho scritto il giorno prima e siccome m'interrompo sapendo sempre quello che verrà dopo, ricomincio da lì. Scrivo fino a quando ho ancora qualcosa che preme per uscire e passare sul foglio, e so che cosa deve succedere, allora mi fermo e cerco di vivere fino al giorno successivo. Ogni giorno, prima di ricominciare, rivedo il testo fin dove sono arrivato e quando ho finito lo rileggo interamente. Poi posso di nuovo correggerlo dopo che è stato battuto a macchina ed è scritto chiaro. Di *Addio alle armi* ho riscritto la fine, l'ultima pagina intendo, trentanove volte».

### I maestri

«Prima di rileggere Twain bisogna aspettare almeno due o tre anni, altrimenti lo si ricorda troppo. Invece riprendo in mano Shakespeare ogni anno, soprattutto il *Lean*».

## Jorge Luis Borges

EVITO LA FANTASIA, INFASTIDISCE I LETTORI



### Gli inizi

«Da giovane mi consideravo un poeta. Quindi pensavo: se scriverò un racconto tutti capiranno che sono un semplice outsider, che sto invadendo un territorio proibito. Poi ebbi un incidente. Mi dicevo: "Forse non potrò più scrivere". Così pensai di mettermi alla prova scrivendo un articolo o una poesia. Ma pensai anche: ho scritto centinaia di articoli e poesie. Se ora non riuscirò a farlo, saprò subito di essere finito, che nulla ha più senso per me. Allora mi venne l'idea di mettermi alla prova con qualcosa che non avessi mai fatto prima: se non ci fossi riuscito non ci sarebbe stato niente di strano... Perché mai infatti avrei dovuto essere capace di scrivere racconti?».

### Dove scrive

Nel suo ufficio alla Biblioteca Nacional di Buenos Aires, della quale era direttore. Agli angoli diagonalmente opposti della stanza ci sono due grandi librerie girevoli, che contengono libri consultati di frequente, tutti disposti in un ordine preciso e mai spostati per permettere a Borges di riconoscerli da quando ha perso la vista.

### La tecnica

«Quando ho cominciato a scrivere pensavo che tutto dovesse essere ridefinito dallo scrittore. Per esempio, dire "la luna" era severamente proibito; bisognava trovare un aggettivo, un epiteto per la luna. Pensavo di dover essere fantasioso, ora credo che questo infastidisca il lettore... Cerco di usare parole comuni, eliminando quelle insolite».

### I maestri

«Credo che Mark Twain sia appartenuto alla categoria degli scrittori veramente grandi. Oggi i letterati sembrano trascurare i loro doveri in fatto di epica. La tradizione epica è stata salvata per il mondo nientemeno che da Hollywood».

Rassegna stampa, luglio 2009

## Saul Bellow

IL SUGGERITORE DENTRO DI ME



Gli inizi

«Quando ho scritto i miei primi libri ero pieno di timori. Mi sembrava un gesto d'incredibile sfrontatezza il fatto di presentarmi al mondo (e in parte intendo il mondo dei bianchi americani) come scrittore, come artista. Mi sentivo sempre in dovere di scendere in campo e segnare una tripletta, di dimostrare le mie capacità, di tenere in gran conto i formalismi. Insomma, avevo paura di lasciarmi andare».

Dove scrive

«In uno studio riempito senza rigore estetico da una coppia di scrittoi e alcune sedie sgangherate e mal assortite».

La tecnica

«Per poter scrivere *Henderson* e *Herzog* doveti ammorbidire e moderare lo stile che avevo maturato in *Angie March*. Entrambi riflettono questo cambiamento di tono. Non saprei davvero come descriverlo, e non ho intenzione di scervellarmi per trovare una definizione esatta. Posso dire, però, che ha qualcosa a che vedere con una specie di necessità incombente, di sollecitudine nel registrare le impressioni scaturite da una fonte della quale sappiamo poco. Credo che in ciascuno di noi ci sia un suggeritore o un commentatore ancestrale che fin dall'inizio della nostra vita ci consiglia, indicandoci quale sia il mondo reale».

I maestri

«Mi piacciono Hemingway, Faulkner e Fitzgerald. Penso a Hemingway come a un uomo che ha costruito un significativo modello d'artista, uno stile di vita rappresentativo dello scrittore. Ma apprezzo di più i romanzi di Fitzgerald, anche se spesso ho la sensazione che non sapesse distinguere tra innocenza e scalata sociale. Mi riferisco al *Grande Gatsby*».

## Kurt Vonnegut

RIPARO I RACCONTI COME UN MECCANICO



Gli inizi

«Ho sempre scritto con facilità. E inoltre, ho imparato a scrivere per i miei coetanei più che per i professori. La maggior parte degli scrittori in erba non aveva interesse a scrivere per i coetanei – e beccarsi i loro cazziatoni».

Dove scrive

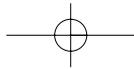
«Ovunque purché con pacchetti di sigarette Pall Mall posti accanto alla macchina per scrivere».

La tecnica

«È un problema meccanico. Gran parte del processo di costruzione di una storia è meccanica pura, ha a che fare, cioè, con i problemi tecnici che devono essere risolti perché la storia funzioni. Per esempio, le storie di cowboy e poliziotti finiscono con una sparatoria, dal momento che le sparatorie sono i meccanismi più credibili per far concludere le storie di quel tipo. Non c'è nulla di simile alla morte per dire quella parola falsa che sempre è frutto di una decisione arbitraria: Fine. Sono un tecnocrate talmente barbaro da essere convinto che si possa armeggiare e rattoppare una storia come si fa con una Ford modello T».

I maestri

«Cristo Santo, avevo trentacinqueanni quando ho perso la testa per Blake, quaranta quando ho letto *Madame Bovary*, e prima dei quarantacinque non avevo nemmeno mai sentito parlare di Céline. Fortuna volle che leggessi *Angelo, guarda il passato* all'età giusta per farlo. A diciotto anni».



# Killer letterari

Massimiliano Parente, *Libero*, 17 luglio 2009

**I critici gufi sono soddisfatti. Alla fine il romanzo è morto. Gruppettari, marxisti e sedicenti avanguardisti teorizzano da decenni l'esaurimento della narrativa. Accontentati: ora trionfa la spazzatura**

«**A** forza di ripetere che il romanzo è morto, non è che lo hanno ammazzato sul serio? Sarà per questo che i romanzi fanno schifo?» mi ha chiesto Alessandro Gnocchi. Già. Da noi è vero più che altrove, perché il refrain è stato subito accolto come un tana libera tutti. Tuttavia se il romanzo è stato ucciso individuare i mandanti e le relative ideologie mortiste sembra complicato, anche perché da un certo punto in poi assassini e vittime coincidono. Ecco quindi un piccolo manuale per saperli riconoscere. E dunque, chi ha ucciso il romanzo?

L'estetica crociana

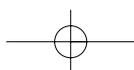
Letteratura o no? Era la fissazione di Benedetto Croce, che ci ha messo in croce per decenni, anti-romanzesco di prima fila, come ci ha crocifisso per un secolo con la frase: «Non possiamo non dirci cristiani». Nella sua distinzione tra “poesia” e “non poesia” tra i tanti ha buttato alle ortiche Federico De Roberto e l'umorismo di Luigi Pirandello, ma guardava con sospetto anche la Divina Commedia. Il romanzo, per lui, era poca cosa: se andava bene era un oggetto platonico, se andava male un oggetto da buttare via.

Marxismo

Ciò che attecchisce, della critica marxista, è un'idea di morte del romanzo in quanto fiction borghese, in nome di un realismo che schiaccia la realtà sulla lotta di classe. È l'avvento dell'arte al servizio del popolo, degli intellettuali organici, dei narratori organici, mentre la narrativa non organica è collaborazionista. La chimica, con questa fissazione dell'organico, c'entra poco: si ama tutto ciò che fuoriesce dall'estetica e dall'arte, e dunque biografia, diario, scritti corsari, reportage, articoli, e da lì a poco il romanzo o è “impegnato” o non è. È la letteratura espropriata dal giornalismo, e viceversa.

Formalismi

Il formalismo, lo strutturalismo, la semiotica cominciano con il mettere fuori gioco l'autore e azzerare le gerarchie estetiche. L'autore non conta niente, produce solo dei testi, e ogni testo è un testo da smontare, un giocattolo. Ne deriva che un testo vale l'altro: un fumetto, una pubblicità, un elenco del telefono, la Divina Commedia o l'*Ulisse* di Joyce sono sullo stesso piano.



### Neoavanguardia

Alcune delle avanguardie centrali del primo Novecento, in particolare futurismo, dadaismo, surrealismo, attaccano tutto ciò che è opera d'arte, con buone ragioni da una parte e con grandi torti dall'altra, perché nel tritacarne dell'opera d'arte ci finisce anche il romanzo. Paroliberi, scritture automatiche, *cut & paste*, rifioriranno negli anni Sessanta, in Italia con il Gruppo 63, in polemica con il marxismo dell'impegno, per una scrittura del disimpegno che, a parte *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, non ha lasciato opere, solo proclami. Tuttavia della "morte nel romanzo" ne parlavano già Ortega y Gasset nel 1925 e Walter Benjamin nel 1930.

### Benedettismo

La critica vivente Carla Benedetti, autrice de *Il tradimento dei critici*, attaccò anni fa questa ideologia funebre della morte dell'autore («L'ombra lunga dell'autore»), però ricadendo subito dopo in un'ideologia postmarxista, che è il marxismo senza Marx. Nel suo *Pasolini contro Calvino* mette i due autori a confronto e parteggia per Pasolini, ma solo per valori extraletterari, di lotta politica. Se togliete la società, del Pasolini della Benedetti non resta nulla. Anche per la Benedetti "l'arte" è un concetto borghese, da abbattere, e dunque il romanzo è morto. Non ammette inoltre alcuna forma di elitarismo estetico, su *L'espresso* elogia sia Moresco sia la biografia del tronista Costantino di Genna, e dunque è perfino un tantino postmodema. Non diteglielo che ci resta male.

### Postmodernismi

Il postmodernismo è invenzione del secolo scorso relativamente recente, e nasce già quando si comincia a definire un modernismo. Lyotard c'entra poco, era già nell'aria. Dopo le avanguardie storiche, dopo i grandi del Novecento (Proust, Joyce, Kafka) non si può far altro che essere postumi. L'ideologia del postmoderno spezza anche ogni idea di progresso nell'arte. Se è possibile rintracciare una linea evolutiva che porta dall'impressionismo al cubismo, dal dadaismo fino alla Pop art, se è possibile leggere un'evoluzione di pensiero da Balzac a Flaubert,

da Flaubert a Proust, nel postmoderno tutto è uguale, vengono abolite le differenze.

### Multiculturalismi

Il multiculturalismo è la variante terzomondista del postmodernismo, dove non esistono più canoni. Dopo aver ucciso i valori estetici, si deve abolire l'eccellenza, e dunque si predilige tutto ciò che è marginale e straccione. Se ne è lamentato più volte Harold Bloom, che ha scritto *Il canone occidentale* e *Il genio*, vale a dire roba reazionaria. Il multiculturalismo si fonde con gli ultimi residui dell'ideologia marxista e produce un terzomondismo narrativo che ama la narrativa d'emarginazione, d'immigrazione, d'emigrazione, la letteratura dei Paesi in via di sviluppo nei Paesi non occidentali e la letteratura antioccidentale nei Paesi occidentali. Se riportassimo questo discorso alla comunità scientifica rifiuteremmo un antibiotico per una qualsiasi terapia esotica. E in effetti, fuori dall'arte, è diffuso l'atteggiamento di ammirazione per tutto ciò che è "alternativo" e "naturale", medicine orientali, africane, l'omeopatia, l'agopuntura, le energie da liberare, il cattolicesimo ibridato col buddismo ibridato con scientology.

### Generismo

Si esce da scuola con l'idea inculcata che ogni romanzo appartenga a un genere e non con quella giusta che, se appartiene a un genere, non è letteratura ma intrattenimento. Gli scrittori di genere, approfittando della gracilità della critica, del postmodernismo e del terzomondismo, condiscono i propri thriller di complottismo politico così da risultare perfino impegnati. Ti rifilo un thriller, ma combatto il potere.

### Massimalismo

Termine inventato recentemente, dallo scrittore di genere Giuseppe Genna e altri, per annullare le differenze gerarchiche tra un giallo e la letteratura, che non ha generi, casomai ti sfonda e fonda il proprio. Con questo escamotage Camilleri è un giallista e Robert Musil un massimalista, semplicemente due generi diversi. Uno scrittore, che non ha uno status se non su facebook, si sente chiedere: «Scrivi romanzi? Di che genere?». Io rispondo sempre: «Faulkner che genere era?» e

l'interlocutore che non conosce il trucco di Gen-  
na resta senza parole.

#### Ruffianismo

Poiché il romanzo è morto, se vincete un premio letterario, per esempio lo Strega anche se siete uno di quelli che ha sempre gridato al sistema infame e all'idiozia dei critici, siate felici e anzi, fate i complimenti anche al romanzo del secondo arrivato, tanto chi se ne accorge che siete uguali e siete lì per questo.

#### Cazzonismo

In Italia tutto questo si fonde con il cazzonismo critico e narrativo degli ultimi della classe che, morti i primi, sono diventati gli unici. I neocritici mortisti leggono solo saggetti scritti dai critici e si domandano chi sono i critici, cosa ci stanno a fare, e di questo hanno fatto un mestiere. Gli scrittori scrivono come se non ci fosse stato niente prima, come se si fossero svegliati oggi. I critici non si ricordano più neppure quello che c'era prima, leggono sé stessi facendo finta di leggere qualcosa. Se riportassimo questo discorso alla comunità scientifica avremmo abolito Galileo. Cureremmo un'infezione batterica con le erbe aromatiche. Tuttavia molti lo fanno.

#### Opinionisti

I suddetti cazzonisti approfittano della debolezza della parola, che non conta più nulla, perché le opinioni si rispettano. Negli Stati Uniti nacque pure un'ideologia apposita, formulata da Richard Rorty, i "reader oriented", ognuno è critico quanto un altro. Ogni opinione vale l'altra. Solo che mentre in America è durata poco, in Italia l'abbiamo presa alla lettera e le redazioni assumono chiunque sappia talmente poco da poter parlare di tutto. Critico è chi il critico fa.

#### Parentismo

E l'idea di Massimiliano Parente, terribilmente snob, spietata e autolesionista. Per Parente contano solo le grandi opere mentre il resto, che non resta, è l'effimero temporaneo e dentro ci finiscono critici, scrittori, giornalisti, nemici e amici. Per Parente il postmoderno non è mai esistito. Lo sapeva Flaubert, che di Augé non sarebbe rimasto niente, lo sapeva Proust, che di Hamp non sarebbe rimasto niente, lo sa Parente, che di Scurati non resterà niente, solo che i geni sono così generosi da citare gli altri per vezzo, per regalargli un briciolo di eternità.

**Estetica crociana**

**Neoavanguardismo**

**Formalismo**

**Marxismo**

**Postmodernismo**

**Benedettismo**

**Chi ha ucciso il romanzo?**

**Cazzonismo**

**Generismo**

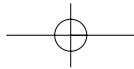
**Multiculturalismo**

**Opinionismo**

**Massimalismo**

**Ruffianismo**

**Parentismo**



# SCRITTORI POSTCOLONIALI, L'ALIBI DEL TRATTINO

Claudio Magris, *Corriere della Sera*, 17 luglio 2009

## Identità divisa: da terreno di ricerca a scorciatoia esotica per il successo

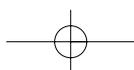
**H**o conosciuto Sergio Perosa 47 anni fa, all'Università di Trieste, diventando subito suo amico. Devo alla lettura del saggio di Perosa su Fitzgerald, idealmente proseguita con quella dei suoi libri su James e le vie della narrativa americana, un'apertura non solo su fondamentali autori e correnti letterarie, ma anche e soprattutto sulla costruzione e dissoluzione delle strutture del romanzo novecentesco. La critica letteraria può essere non meno creativa dell'invenzione romanzesca, in quanto può rivelare, in forme diverse ma con altrettanta forza, un mondo e le strade per percorrerlo.

Puntigliosamente rigoroso nella precisione filologica e linguistica e versatile nei suoi interessi, Perosa si è occupato di classici e di contemporanei, di storia del teatro e teoria del romanzo come delle correlazioni tra letteratura e arti figurative o musica, dell'America come della vecchia Inghilterra e del suo grande ex impero, ha tradotto otto drammi di Shakespeare. Abbiamo in comune un'altra passione, la critica letteraria esercitata sui giornali – da molti anni, entrambi sul *Corriere della Sera* – con le sue tempestive incursioni e la guerriglia per salvare la profondità nella necessaria rapidità e leggerezza, come dimostrano i brevi saggi di questo suo felice volume, *L'albero della cuccagna* (Accademia Olimpica), che spaziano con lievità e rigore dai classici (Shakespeare, Ford, Dryden, Byron, James, Woolf, Beckett) ai contemporanei.

«Fra tanti temi» gli dico incontrandolo a Venezia «vorrei concentrarmi su uno già di per sé vastissimo, quello della "letteratura post-coloniale", di cui sei così esperto, come un altro grande

anglista e americanista da cui pure ho molto imparato, Claudio Gorlier. Tu parli di Walcott, dell'anglo-pachistano Hanif Kureishi, delle anglo-bengalesi Tahmina Anam o Jhumpa Lahiri, per citare solo alcuni esempi; autori e autrici che si pongono il problema dell'identità (talora lacerata fra la cultura d'origine e quella occidentale) e di come fondere organicamente queste due culture. Cosa significa, in tale contesto plurale e composito, scrivere un'opera che possa divenire un classico? Conosco un po' di più i post-coloniali di lingua francese, alcuni dei quali veramente grandi, come Glissant, e mi sembra che essi siano integrati nella loro realtà – nel suo caso le Antille francesi molto di più degli scrittori dei Paesi dell'ex impero britannico, i quali appaiono più sradicati, inseriti in una *jet society* piuttosto che nella loro terra d'origine o in una reale nuova cultura composita».

Perosa: Cosa sia un classico per i post-coloniali lo dice il sudafricano Cootzee. È lo scrittore che esprime o incarna l'istanza dell'esule e dello sbalestrato fra nazioni, che non rinnega ma deve costantemente ridefinire le proprie radici o è costretto a ricercarle altrove: Enea, più che Virgilio. I grandi francesi sono più integrati perché la loro cultura è più unitaria. Quella dell'ex impero britannico è più variegata, spesso con proprie radici (l'India, l'Africa), e si estende e configura su Paesi enormi, continenti già diversificati fra loro e che nel corso del tempo hanno già definito una loro identità nazionale: canadese o australiana, ecc. Nei Paesi africani più piccoli, nei Caraibi, a Singapore, a Hong-Kong, identità e culture sono più instabili, sfuggenti, in formazione, da definire quasi da zero.



Magris: Nei e dei Paesi ex coloniali scrivono autori di origini locali e autori di origine europea, i cui padri, nonni o bisnonni sono arrivati col colonialismo. C'è differenza fra l'uno e l'altro «post-colonialismo» letterario? E fra gli autori non europei, c'è in generale differenza tra quelli di fede islamica e gli altri?

Perosa: Gli autori di origine europea hanno un rapporto ambivalente con la nazione ex coloniale: guardano alla vecchia padre-patria con attrazione, revulsione e risentimento, e cercano nel rapporto con la madre-patria natia, che hanno contribuito a formare, succhi e prospettive nazionali. Gli «indigeni» si risentono di dover usare una lingua e una cultura non propria, la ridefiniscono e ricreano con calchi e conii linguistici, forzature verbali, sovrapposizioni di miti propri, rinvigorendo dall'interno tradizioni «esterne» (pensa a Derek Walcott). Ma c'è chi abbandona l'inglese per scrivere nella lingua natia, e il suo capolavoro sarà conosciuto solo se tradotto. La perdita di *readership* è enorme. Quanto agli islamici, dal Pakistan come dal Bangladesh, il loro rapporto è più conflittuale, l'assimilazione più difficile e sofferta, talvolta scopertamente sfidata: sentono di più il doppio legame.

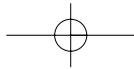
Magris: Ho l'impressione che anni fa sia nata una letteratura di autori non solo grandi e originali, come ad esempio Chinua Achebe, ma anche realmente espressione di una nuova realtà culturale che stava nascendo nelle ex colonie liberate e che essi contribuivano a fondare. Ora, con l'involuzione politica di molti Paesi ex coloniali e con la crisi mondiale, molti autori sembrano non solo isolati da ogni progetto di fondazione culturale ma anche disinteressati ad esso, consapevoli o inconsapevoli sfruttatori di una realtà lacerata di cui usano il fascino esotico, garante di un successo che esilia dalla popolazione...

Perosa: C'è, sì, l'isolamento di scrittori in Paesi diventati a loro ostili come lo erano stati quand'erano colonie – è il caso di Wole Soyinka, respinto dalla nuova come dalla vecchia Nigeria. Non pochi altri diventano globe-trotter, più che cosmopoliti, fluttuano come in un'aria rarefatta e soprannazionale, sfruttando l'esotismo di casa per facili successi.

Forse si sono persi nelle lacerazioni, hanno scelto la via più facile: il ricordo a luoghi geografici e luoghi comuni che assicurino fama e cospicui diritti, e meglio ancora riduzioni cinematografiche. I loro libri finiscono nelle edicole degli aeroporti internazionali. Nel mio, ho usato un po' di malizia intitolando la sezione «Post-coloniali di successo»: ci sono i grandi Premi Nobel, scrittori di tutto rispetto, ma anche qualche profittatore.

Magris: Nel tuo libro metti in risalto la grandezza di alcuni scrittori d'origine africana o indiana, ma denunci pure severamente il facile gioco di altri, anche acclamati autori o autrici che «adattano» i loro romanzi al prevedibile gusto dei lettori, fornendo loro il Bangladesh o la Nigeria che essi vogliono leggere, trasformando il dramma dell'identità complessa in un prodotto di sicura audience. Argutamente e duramente critichi l'abuso del trattino (anglo-bengalesi, indo-inglesi) che sembra divenuto una comoda patria. La globalizzazione sfrutta bene la regressiva e ridicola «febbre identitaria» delle piccole patrie – dimenticate, oppresse e talora liete di esserlo – una febbre che essa stessa produce. Anche per alcuni di quegli autori di bestseller vale la frase del preromantico Young che tu citi: «Nati originali, come accade che moriamo copie?»

Perosa: Non pochi, come i migranti di ieri e di oggi (ci siamo anche noi), imparano presto le scorciatoie e i sotterfugi offerti da Paesi e lingue d'arrivo, dalla cultura «globale». Lucrano prebende e riconoscimenti in due o tre parti diverse: il Governor's Award come il Booker Prize. Ne è responsabile proprio la definizione col trattino, che è come un servire due padroni. In tutti questi casi — temi che definiranno non solo le culture e le letterature, ma le nazioni future — ricordo la frase del poeta di lingua francese originario di Mauritius, Edouard Maunick: «Tutti i nostri antenati vengono da qualche parte». Siamo tutti ibridi, chi più chi meno, a seconda del tempo passato. In prospettiva, non c'è vero natio. Serve a superare il «locale» e le sue piccolezze, come le tronfie sicumere nazionali. Ma vale per tutti, va applicato agli inuit come ai bengalesi, ai bantù come ai boeri, ai veneti come ai borgognoni.



# SCRITTORI DA UN'ALTRA LINGUA

Luciana Sica, *la Repubblica*, 17 luglio 2009

Nicolaj Lalin



Amara Lakhous



Hamid Ziarati

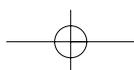
Pap Khouma

Sono gli “autori migranti”, quelli che cambiano vita e lingua, quelli che hanno vissuto il trauma del “dispatrio” – secondo il titolo di un libro di Luigi Meneghello. Arrivano nel nostro paese carichi di storie dolorose, di memoria, d’inguaribile nostalgia. E scrivono libri in italiano, in una lingua che si trasforma alla ricerca del parlato o della perfezione, della metafora o del neologismo sfrenato: straniante e spaesata.

Sono tanti gli “scrittori italiani”, così li chiama la rivista *Internazionale*: per l’esattezza 325 autori (181 uomini e 144 donne), secondo i dati aggiornati al settembre del 2008. A contarli in un database è Armando Gnisci, professore di Letteratura comparata alla Sapienza di Roma e appassionato studioso di questo fenomeno (a settembre uscirà un suo nuovo libro dal titolo *L’educazione del te*, Sinnos, pagg. 144, euro 13). Tutto – dice – comincia nel ’90 con due autobiografie romanzate: *Immigrato* del tunisino Salah Methnani (Theoria e poi Bompiani) e *Il venditore di elefanti* del senegalese Pap Khouma (Garzanti). Due libri firmati a quattro mani: il primo con Mario Fortunato, il secondo con Oreste Pivetta.

Da allora il fenomeno si è accresciuto di molto e sta diventando oggetto di scouting delle grandi case editrici. Il caso più recente e anche più sorprendente è senz’altro quello di Nicolaj Lalin, ex tatuatore ventinovenne nato in Transnistria, una regione della Moldavia: la sua *Educazione siberiana* – uscita da Einaudi – sfiora le cinquantamila copie di venduto, sarà tradotta in una decina di lingue (anche in finlandese, forse in coreano), diventerà un film. È un romanzo che costruisce un’epopea dal tratto elegiaco, affollata di onesti criminali, è vita dura e violenta in una tribù di guerrieri antichi che non stuprano, non tradiscono, rispettano gli anziani, aiutano i deboli.

«Non ingannatevi», dice però Lalin. «Io non sono un autore: non sono Tolstoj che per me è vicino a qualcosa di divino. Io davvero non mi sento così: sono un ragazzo onesto, che non vuole apparire per quello che non è. Ho scritto un libro attraverso i miei ricordi e le storie che mi sono state raccontate, ma che cos’è io non lo so, non sono un critico letterario, mi viene difficile dare una definizione, e so benissimo che mi manca la tecnica, la padronanza della lingua e anche del



pensiero. Sentivo di raccontare quello che avevo visto, vissuto, ascoltato, punto e basta: *Educazione siberiana* non è un'inchiesta giornalistica e neppure un saggio storico. E solo la mia verità».

Lilin lo ripete: è umile lui, non si dà arie, anche se da noi è arrivato solo sei anni fa e dopo l'esordio di successo ha già scritto un altro libro – sulla guerra cecena – in programma da Einaudi il prossimo anno. Parla un italiano imperfetto, un po' strampalato, ma sempre molto efficace: «So che la mia lingua è *sbandata*, ma si vede che alla gente piace così, perché risulta espressiva, semplice, normale, di strada». «Autore migrante» invece è un'etichetta che rifiuta visceralmente perché *suona strano*: è frustrante e addirittura *maleducato* – dice – definire così «chi comunque dà un contributo alla letteratura italiana».

Il caso Lilin ricorda quello di Amara Lakhous, l'algerino che ha venduto settantamila copie con *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, un libro nel segno del grottesco uscito da e/o nel 2006. E comunque di recente si sono affermati più autori che scrivono in italiano ma hanno radici altrove, con età e storie diverse, arrivati dalle aree più disparate del mondo – per questo è avventuroso racchiuderli in un movimento. Si va, ad esempio, dall'iracheno Younis Tawfik (*La straniera*, Bompiani) al croato Maksim Crisan (*Fanculopensiero*, Feltrinelli), dalla slovacca Jarmila Ockayova (tre romanzi con Baldini Castoldi Dalai) al bosniaco Alen Custovic (*Eloi Eloi*, Mondadori).

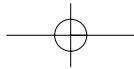
Due anni fa e/o ha pubblicato *Amiche per la pelle* dell'indiana Laila Wadia, tra le autrici di un'antologia di racconti (*Pecore nere*, Laterza), e in maggio il nuovo romanzo del congolese Jadelin Mabiala Gangbo: *Due volte* (pagg. 272, euro 16). È stato piuttosto fortunato quest'autore di trentatré anni che ora vive a Londra: *Verso la notte Bakonga*, il suo primo romanzo uscito nel '99 da una piccola casa editrice (la Portofranco) piace all'editor Gabriella d'Ina che lo contatta e gli chiede se sta scrivendo qualcos'altro. E così che Feltrinelli pubblica *Rometta e Giulio*, storia degli impedimenti di oggi nell'incontro tra una studentessa alle prese con il cinema di Greenaway e un consegnapizze cinese –

scritta con un linguaggio teatrale, stralunato, pieno di arcaismi curiosi, originalissimo.

*Due volte* finora ha venduto intorno alle tremila copie. Libro autobiografico ben accolto dalla critica, tragico e spiritosissimo, racconta di una coppia di allegri gemellini rasta finiti in un orfanatrofio bolognese. La sostanza drammatica della storia è polverizzata dallo stile candido e disinibito, a tratti decisamente comico. Gangbo, arrivato da noi all'età di quattro anni, parla un italiano impeccabile, ma dice che la sua biografia rende comunque la nostra lingua «apolide, personale, esterna, nomade», riflesso di un'identità incerta che gli consente di essere in più luoghi seppure sempre un po' smarrito. Non conosce autori italiani ma ha frequentato i classici, da Dostoevskij a Musil. Quanto al suo spiccato humour, alla domanda «cos'è per lei l'ironia?», risponde invece seriamente: «L'ironia è un modo per assecondare la vita che è ironica di per sé. Sottrarsi alla vita, affrontarla in modo ostile, ti fa perdere».

In maggio è uscito anche il nuovo romanzo dell'iraniano Hamid Ziarati, e ha già venduto tredicimila copie: *Il meccanico delle rose* si chiama (Einaudi, pagg. 280, euro 18,50). Figlio di un tassista e di una casalinga, Ziarati è nato a Teheran nel '66 e dall'età di quindici anni vive a Torino dove si è laureato in Ingegneria al Politecnico: «Scrivo» dice «soprattutto per i miei figli, perché conoscano le mie origini, le atrocità e i soprusi che avvengono nel mio Paese».

*Il meccanico delle rose* rievoca mezzo secolo di storia iraniana, dagli anni Trenta agli Ottanta, con un protagonista che si nasconde tra le righe in un Iran che non viene mai nominato – bello e terribile il capitolo di una coppia di giovani torturati e uccisi dai guardiani della Rivoluzione: lui perché non mostra entusiasmo per il nuovo regime, lei solo per essere la sua ragazza. Ziarati: «Scrivo in italiano perché un libro in persiano non lo leggerebbe nessuno e nel mio Paese non sarebbe pubblicabile. In qualche modo c'è una reinvenzione della vostra lingua, forse con un'eco della nostra tradizione che è antichissima e basata sulla poesia, e quindi sulle rime e le metafore. Non ci sono però neppure troppi giochi artificiosi nella mia scrittura: piuttosto – spero – una certa cura nella costruzione letteraria».



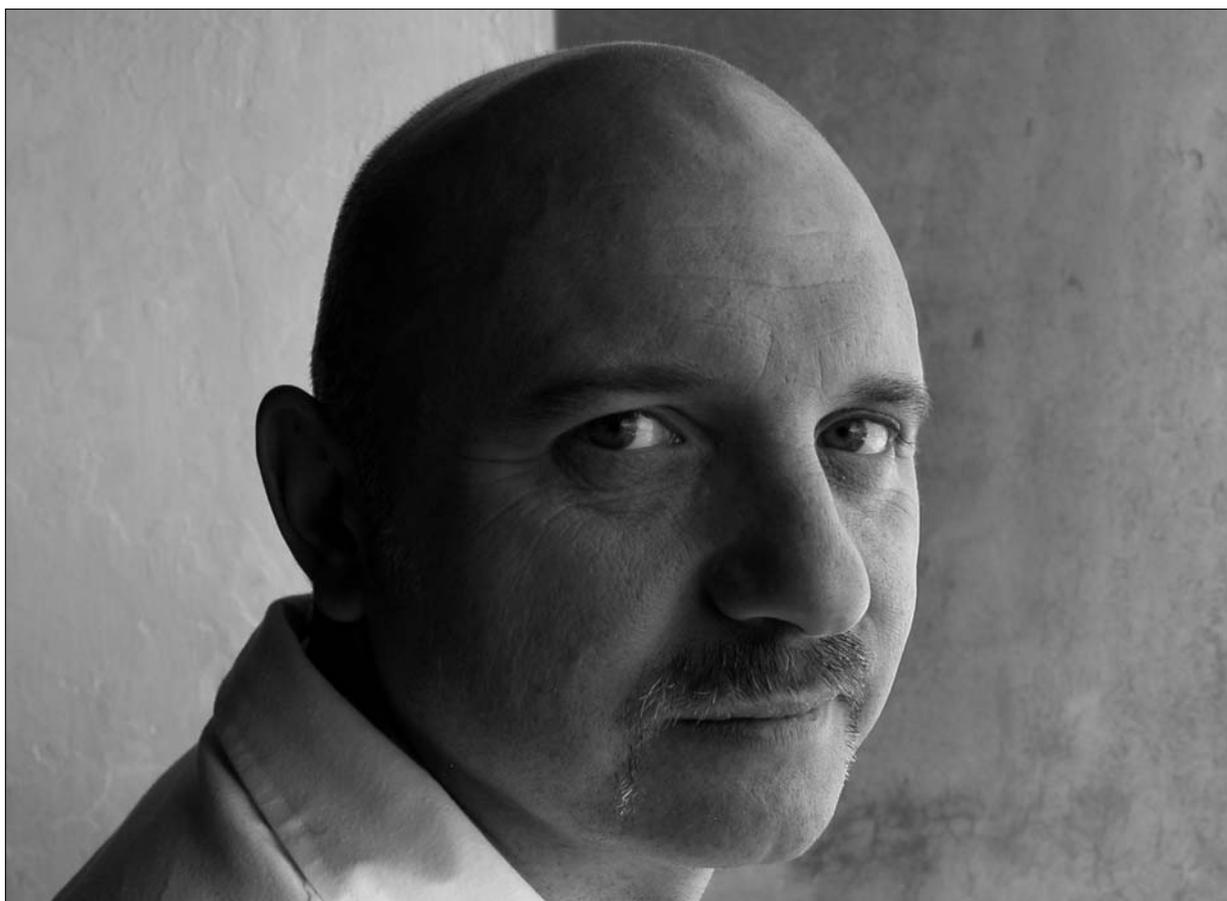
# LE PAROLE PARLANTI

Tiziano Scarpa, *L'espresso*, 17 luglio 2009

Solitudine, gioia, dolore, follia. E il timore di fallire.

Il vincitore del premio Strega parla della fatica dello scrivere.

Attraverso un dialogo immaginario con le parole



**S**ono un po' in apprensione. Ho un appuntamento importante e temo di non essere all'altezza. Non è una diva del cinema, né un uomo politico. Devo fare un'intervista sulla fatica di scrivere. Ci ho pensato molto, e ho capito che non c'è nessun altro che mi può rispondere. Non è una persona, per la verità. Ho chiesto alle parole di farsi intervistare. Sì, fare un'intervista alle parole. Ho contattato il loro agente, ho preso accordi. Sono giorni che aspetto una chiamata, per sapere il posto e l'ora. Finalmente squilla il telefono. Qualcuno mi sussurra un indirizzo. Come? Non ci credo. O forse non ho capito io. Me lo faccio ripetere. Mi avvio. È una strada che conosco molto bene, ci arrivo quasi a occhi chiusi. Tiro fuori le

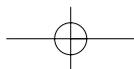
chiavi. Apro la porta. Entro. Le parole mi stanno aspettando a casa mia, accovacciate sul tavolo di cucina. Sono fatte di una sostanza che non avevo mai visto prima: una pasta elastica, luminosa, sembrano vetro allo stato magmatico, la crosta frantumata è sinuosa, manda bagliori catarifrangenti, come occhi di gatto disseminati a decine. Un organismo che si dimena, sciogliendosi e affondando in sé stesso.

Buon... buongiorno.

Ciao. Perché ci guardi così, a bocca aperta?

Be', vi conoscevo nere su fondo bianco. Di solito preferite spegnere le superfici chiare, gli schermi, le pagine. Le annerite a poco a poco.

Non ci chiedi niente?



Mi avete preso alla sprovvista.

Vuoi che rompiano il ghiaccio?

Magari, grazie.

Guarda, se vuoi ci mettiamo in fila una dopo l'altra in una frase che comincia facendo finta di niente e improvvisamente si ritrova nel mezzo dell'oceano, dove c'è un'isola infestata da tartarughe feroci, che producono un enzima risolutivo per la cura della psoriasi.

Che cosa state dicendo?

Oh, niente, inventavamo una cosa qualsiasi. Per mostrarti quello che sappiamo fare. E tenerti compagnia.

Perché mi avete convocato proprio qui?

Alla fine è questo il posto dove ti trovi meglio a scrivere, no? Sul tavolo di cucina.

Eh, sulla scrivania succede solo la scrittura. Su questo tavolo invece ci ho mangiato, tagliato le verdure, ho dato dei baci, e una volta una mia amica ha cambiato il pannolino a suo figlio.

Ah, sì, la retorica della scrittura sparpagliata in mezzo alla vita... La verità è che nell'altra stanza, sulla scrivania, ti senti a disagio col brusio dei classici allineati sugli scaffali, che crepitano come le cicale in un bosco, d'estate.

Non è solo quello. È che sulla scrivania c'è il computer connesso alla rete, e allora non riesco a stare da solo con voi. Troppe interferenze. State diventando sempre più difficili da incontrare.

Noi? Ma se siamo dappertutto! Assomigliamo pericolosamente a Dio. Pervadiamo, brulichiamo. Come lo spirito del Signore che vaga sopra le acque della creazione. Ma anche se ti chini sotto il tavolo, e guardi rasente il pavimento, ecco che vedi una briciola di pane, e subito pensi: "Briciola". Siamo anche lì, ci siamo sempre.

Non generalizzate. Io volevo dire che la prima difficoltà dello scrivere, più che sgomberare i rumori e le immagini, è zittire le altre parole intorno a voi, quelle che arrivano da tutte le parti. Dal telefono, a voce e per messaggio, e quelle sullo schermo, la rete, la posta elettronica. Ho la tentazione continua di sfuggirvi, per ridiventare lettore. Leggere, al posto di scrivere. Percorrere una strada già segnata, confortante, invece di tracciarla da me. Perché scrivere è duro, è fare esperienza di una solitudine assoluta.

Quanto sei pomposo!

È la verità. No?

No. E dovresti saperlo anche tu. Non ti ricordi quella sera, lo scorso aprile, alla Fondazione Buziol a Venezia?

Alla commemorazione di Betto?

Sì. C'era tutta quella gente ad ascoltare le pagine di Filippo Betto, l'autore di *Certi giorni sono migliori di altri giorni*, morto poche settimane prima. Leggevate i suoi inediti, tu e i tuoi amici, Bugaro, Di Renzo, Ferrucci, Garlini, Mancassola, Villalta. In prima fila, il padre di Betto si contorceva nel dolore. E tu lì hai sentito qualcosa. Non rinnegarlo, adesso. Non rinnegarci.

Vedevo quegli scrittori che davano voce alle parole di un altro scrittore morto da poco, mi è sembrato di sprofondare con un'intensità fortissima nella situazione di un uomo solo dentro il linguaggio, che scrive immerso in un paesaggio immenso, il paesaggio delle parole. Immaginavo Filippo Betto, che non ho mai conosciuto di persona, come un guerriero solitario, lo vedevo combattere e trovare il suo varco dentro un vortice di parole che vengono da lontanissimo, dai millenni passati, e che dureranno per chissà quante generazioni, ancora.

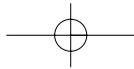
Vedi che non esiste la solitudine assoluta, quando scrivi. Non lagnarti. Sei sempre insieme a qualcuno: gli antichi, gli antenati, i vivi, quelli che non sono nati ancora, le loro parole, noi.

Però, la storia che sto inventando, con quella sì che rimango da solo.

Niccolò Ammaniti le sue storie le collauda raccontandole agli amici: una volta, a Venezia, avete perso la fermata del vaporetto, non vi siete accorti che eravate arrivati perché lui vi aveva ipnotizzati con la trama del suo prossimo libro.

Io invece le mie storie non le anticipo mai a nessuno, mentre le sto scrivendo. Mi chiudo dentro la crisalide, senza sapere che cosa ne uscirà. Una farfalla, oppure una falena. Sarebbe già un ottimo risultato, una falena! Scrivere un romanzo per me significa stare da soli con una storia almeno un anno o due, con un'ansia di sottofondo. Magari la trama è insensata ed è completamente folle dedicarci due anni di vita.

Be', ma è proprio questo il bello!



## Rassegna stampa, luglio 2009

Che cosa?

Non sapere che cosa verrà fuori. Scrivere è un'esperienza, non il resoconto di qualcosa già accaduto altrove, nella mente. Non si trascrive quel che si è immaginato in precedenza. Si immagina durante la scrittura. Si sogna a occhi aperti, a parole aperte, per così dire. Ti vediamo, quando sbaracchi infervorato le dita sulla tastiera. Anche se hai in testa una qualche idea preventiva della scena che stai per scrivere, non puoi prevedere nei dettagli che cosa scriverai, e così dalle tue parole all'improvviso sprizza un personaggio che dice una battuta inaspettata, una trovata che ti fa scoppiare a ridere.

Sì, rido spesso mentre scrivo, davanti allo schermo del computer, come un imbecille, da solo.

Non da solo, non da solo! In nostra compagnia, semmai.

Non è così per tutti. Mesi fa, nella stessa settimana mi è capitato che ben tre scrittori sui trent'anni mi proponessero di leggere le prime pagine dei libri che avevano appena cominciato a scrivere, per avere un parere. Ma come?, ho risposto, come si fa ad aprire una botola e far entrare dentro la crisalide qualcun altro mentre il brodo biochimico è ancora in fermentazione? Uno di loro mi ha ribattuto che è una cosa piuttosto diffusa, oggi, far leggere un libro mentre lo si scrive, soprattutto al proprio editor.

Per ideare un romanzo in linea con le aspettative dell'editoria?

Per non sentirsi soli con voi, credo.

Ti pesa tenerti dentro un segreto? È questo che vuoi dire?

Ho sempre invidiato un po' quegli artisti che ti invitano nel loro atelier, e ti dicono: ecco, questo è il quadro che sto dipingendo. Questo è il video che ho girato, devo ancora finire il montaggio, guarda. Una condivisione che io non riesco ad avere, non voglio avere finché l'opera non è finita.

Scusa, ma non ci sembra molto faticoso da sopportare. Stai facendo il sofferente, è solo una posa. Ammettilo: è dolce fancasticare una storia clandestina, portare in giro per mesi dentro di sé una visione che nessuno conosce.

Sì, ma non basta fantasticarle, le storie. Bisogna mettersi faccia a faccia con voi.

Sorvegliare le frasi che escono dalla punta delle dita e prendono forma sullo schermo. Reimpastare continuamente. Riformulare la base, sempre, decine di volte. Tornare a rileggere, delusi per il risultato. Incerti. Insicuri sul valore di quello che si sta facendo.

E ogni tanto cliccare sull'icona del conta caratteri di word!

Come?!

Non fare finta di niente. Lo fai continuamente. Io?

Per rassicurarti da solo. Come se si trattasse di accumulare un buon punteggio alla Playstation.

Non fatemi confessare queste debolezze. A proposito, a quanto siamo? Ottomilacentoundici caratteri.

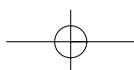
A quanto dobbiamo arrivare?

Novemila, più o meno. Potremmo parlare proprio di questo. La lunghezza. Quante sono le cose da dire rispetto ai formati di mercato. Il romanzo come mattoncino di carta compatto, che finché non è grosso abbastanza non può essere considerato finito. Lo scrittore come manovale, artigiano metodico, indefesso, che si guadagna la reputazione di buon lavoratore.

A noi tutto questo fa ridere. È una falsificazione. Pura esteriorità. La scrittura è una cosa gratuita. La letteratura è gratuita. È il suo scandalo. Qualcuno ha da dire la sua su quello che vuole: ecco che cos'è la letteratura. Un atto di superbia di un singolo, che parla alla comunità senza avere i titoli per farlo. È inutile giustificarla con il mestiere, la laboriosità, la sapienza costruttiva, la fatica del lavoro. La letteratura è fondamentale perché è infondata.

Però ci sono anche quegli aneddoti molto belli su Anthony Trollope, il romanziere vittoriano che scriveva dalle sei alle otto del mattino, prima di lavorare in un ufficio postale. Quando terminava un romanzo alle sette e dodici, metteva la parola fine, non festeggiava, non si riposava, andava a capo e alle sette e tredici scriveva il titolo del romanzo successivo, capitolo primo, e via di seguito fino alle otto in punto, tutti i giorni.

Facciamo così anche noi, allora. Mettiamo la parola fine, e ricominciamo immediatamente.



# L'EDITING E LA MIA ESPERIENZA

Vincenzo Latronico, *Il primo amore*, 17 luglio 2009

**C**ara Carla Benedetti, ho letto con interesse quello che negli ultimi giorni si è scritto, su *Il primo amore*, a proposito di editing. Appartengo al gruppo degli scrittori “editati” – seppur, come dirò, in modo molto diverso da quanto ha fatto, ad esempio, Lish – e confermo la tua accusa: di editing si parla poco, almeno da parte degli scrittori (per quanto io sappia), e quando lo si fa è spesso per opporre un rifiuto molto netto o, viceversa, per cantare le lodi della forma di irresponsabilità garantita dalla consapevolezza di avere qualcuno che ci penserà al posto mio. L’esperienza di editing che ho avuto con il mio primo romanzo non è rispecchiata da nessuna di queste posizioni. Il rifiuto di ogni intervento diverso da quello dell’autore è, in genere, motivato con un appello all’autorità (appunto), che nega legittimità ad ogni intervento altrui, per dir così, a priori. Penso, ad esempio, all’appassionata (e nel complesso molto coerente) invettiva contro l’editing che fa Massimiliano Parente a un certo punto di *Contronatura*. Questa posizione non mi ha mai conquistato del tutto, perché personalmente, da scrittore alle seconde armi, non

credo di essere in grado di tracciare una linea molto precisa fra l’intervento altrui e la mia decisione (influenzata da qualcosa che ho letto, o da un commento, o da un brandello di conversazione sentito al bar) di ripensare a qualcosa che ho scritto.

Un esempio: ho letto alcune pagine di quello che sto scrivendo ad un amico. Al termine della lettura, si è complimentato con me per la scelta di citare, nella descrizione di un certo personaggio femminile, quella che Roberto Bolaño fa di Liz Norton sotto la pioggia all’inizio di *2666*. Non mi ero reso conto di aver citato quel passaggio (che pure conosco), e tuttavia, appena me lo ha fatto notare, mi sono accorto che l’influenza era molto evidente, e ho deciso di riscrivere quel pezzo. Ovviamente si trattava di pagine che avevo appena scritto, e probabilmente (o forse no?) rileggendole me ne sarei accorto (fra l’altro, questi plagi inconsapevoli mi capitano spessissimo) e sarei intervenuto. Ma questo, mi sembra, si può qualificare come una forma, molto blanda e sì, “maieutica”, di editing. Per quanto mi riguarda, l’intervento mi è stato gradito: e mi sembra che tanto basti a desiderare argomenti contro l’editing invasivo che non costringano a delegittimare interventi come questo. Deve essere possibile distinguere.

Si potrebbe, volendo, considerare il rifiuto radicale di ingerenze nel testo come prodotto di una certa metafora della scrittura: la metafora del creatore, che a proprio indiscutibile arbitrio dispone delle sorti delle sue creature. In questo caso, la posizione di chi vede nell’editing una comoda deresponsabilizzazione e una facilitazione del lavoro dello scrittore sembrano – come nel caso di Buttafuoco da te citato – riflettere una metafora della scrittura come fase di una filiera di produzione industriale. Un mio compagno di università ha lavorato, per alcuni mesi, al controllo qualità di una ditta di servizi. Dopo i primi giorni di lavoro, a cena, gli ho chiesto se non temesse di trovarsi in un rapporto conflittuale con i colleghi (suoi pari grado) che era suo compito “bacchettare”. Al contrario, mi ha spiegato, questi erano molto lieti della sua presenza: li toglieva dall’imbarazzo di ricevere un reclamo dai clienti, e dava loro la possibilità di migliorare

le proprie competenze lavorative. In questo senso, posizioni come quella di Buttafuoco mi sembrano vedere nell'editor una specie di addetto al controllo qualità. Non è un caso, mi pare, se l'argomento principale della cantilena in difesa degli editor "forti" si impenna proprio sull'aspetto industriale dell'editoria: il rapporto col grande pubblico, la derisione di un autore "asserragliato sulla sua torre d'avorio", spesso un caricaturale uomo di paglia in cui nessuno scrittore si potrà mai rivedere pienamente e la cui demonizzazione è del tutto funzionale alla produzione di un certo tipo di narrativa. Lo scrittore, in questo caso, è visto come una sorta di fornitore di contenuti, la cui forma andrà tuttavia dettata da una voce in contatto con i misteriosi "gusti del grande pubblico" e al riparo dall'influenza di pericolose mistificazioni intellettuali. Al di là della fuorviante categorizzazione forma/contenuto, questa impostazione mi sembra tradire completamente quella che è, o dovrebbe essere, la natura dell'attività dello scrittore.

Ma non solo. Ho sentito di autori che si consultano con gli editor (o gli agenti) addirittura sulla trama di ciò che scrivono, così abdicando persino al ruolo, già mesto e ridotto di suo, di fornitori di idee da scrivere in uno stile altrui. In questo caso la metafora industriale trova il suo compimento perfetto: è in atto una divisione del lavoro in cui i ruoli sono interscambiabili, e il cui prodotto finale è a tutti gli effetti frutto di una collaborazione quasi paritetica. Non conosco le prassi di editing di Sergio Claudio Perroni (che come traduttore, però, mi è sempre parso molto rispettoso ed attento): la sua aspirazione a partecipare del successo di certi romanzi a cui ha lavorato sembra, tuttavia, riflettere un'impostazione editoriale di questo tipo. Che, per fortuna, non è quella che ho incontrato io.

Il mio editing è stato una versione più completa e strutturale dell'osservazione casuale mossami dal mio amico. È consistito in una serie di incontri con una persona che aveva letto con molta attenzione il dattiloscritto che avevo mandato alla casa editrice. Il mio editor non ha mai lavorato direttamente sul testo. Quando ci vedevamo, nel corso di varie ore mi parlava dei dubbi che, "da lettore", aveva incontrato leggendo quello che

aveva scritto. Se decidevo di modificare o di riscrivere qualcosa, glielo mandavo prima dell'incontro successivo. Altrimenti, no. Quando decidevo di mantenere inalterato un passo del romanzo mi chiedeva se avevo pensato alle sue osservazioni, e mi invitava a rispondermi. Ciò, tuttavia, non era indispensabile. Concluso l'editing, ho avuto un paio di mesi per apportare al testo le modifiche che preferivo, quindi è andato in stampa senza che egli neppure lo rivedesse. Per certi versi, anche un operato così blando può essere visto come ingerente. Si potrebbe dire che ogni volta che ho accolto una sua osservazione (ce ne sono state) ho dato una piccola prova di essere uno scrittore imperfetto. È vero, lo sono. Mi sono convinto della bontà di molte delle critiche che mi sono state mosse. Non si è mai trattato, però, di critiche "costruttive", che indicassero cosa scrivere. Si è sempre trattato di critiche negative legate, immancabilmente, a specifici passi testuali, che era comunque mia facoltà serbare intatti. Posso dirmi certo che il mio romanzo ne sia uscito migliore – più vicino a quello che io stesso avrei voluto che fosse. Ripensando agli interventi che ho fatto in seguito alle considerazioni del mio editor, non ne "rimangerei" neppure uno.

Devo confessare di aver imparato, sì, dal mio editing. Quello che ho imparato è forse qualcosa di ovvio, di implicito nella stessa decisione di scrivere qualcosa, e che era mia colpa non avere già ben solido dentro di me prima di iniziare a scrivere: ho imparato che ogni virgola, ogni aggettivo, ogni personaggio deve essere difeso, e in quanto tale deve avere, per me, una ragion d'essere. Ho imparato ad essere meno pigro. Ricordo un saggio (possibile che fosse in appendice a un vecchio Sellerio?) intitolato *Il chiodo e l'impiccato*, in cui si teorizzava che se in una pagina di un romanzo veniva descritto un dettaglio di una stanza come un chiodo era necessario che, prima dell'epilogo, qualcuno vi si impiccasse. Non è questo il tipo di ragion d'essere a cui mi riferisco. Esiste, però – o almeno, esiste in me, e forse è una dimostrazione di immaturità artistica o di inadeguatezza – una pigrizia che scopro di avere quando scrivo, una tendenza a rinunciare, alle volte, a riscrivere ancora una volta una pagina di cui sono scontento, ad

abbandonarmi a certi artifici in fondo facili facili – e che magari so essere d'effetto – quando non so come cavarmela con l'immaginazione e la forza del linguaggio. Sono queste pigrizie e queste tendenze che ha scovato il mio editor – non tutte (anzi, rileggendo oggi il mio romanzo, uscito appena due anni fa, vorrei proprio cantarne quattro allo scalagnato ventitreenne che l'ha scritto), ma alcune. Invitandomi a rifletterci non mi ha in alcun modo deresponsabilizzato a loro riguardo, poiché potevo mantenerle intatte. Ha semplicemente sostituito la sua voce alla mia quando quest'ultima ha omesso di ripetere, ancora una volta, “Sei proprio soddisfatto di come ti è venuta questa pagina?”. La mia esperienza è, più o meno, questa. Una questione, certo, resta intatta: cosa distingue un editing di questo genere, ammesso che si tratti di un genere “sostenibile”, da quell'intervento sul lavoro autoriale che è contiguo con la riscrittura, o addirittura la commissione di un testo? La facoltà di chi scrive di rifiutare un certo intervento? Ma l'esistenza di agenzie di editing a pagamento dimostra, se non altro, che molti autori sono ben contenti di sottoporvisi. Come mai?

Quale idea di letteratura sembra diffondersi, se è questo il modello proposto? Si risolve tutto nella tensione economica, nell'aspirazione alle classifiche? Cosa spinge un autore ad accettare (o rifiutare) di sottoporsi a un certo tipo di editing? La sua segreta virtù? L'offerta economica come contropartita, la consistenza del conto in banca prima di firmare? Basta o basterebbe la presenza di una certa editoria di qualità per diminuire la frequenza di queste rese incondizionate e di questi crolli? E se no, cosa?

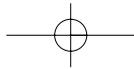
**«Ho sentito di autori che si consultano con gli editor (o gli agenti) addirittura sulla trama di ciò che scrivono, così abdicando persino al ruolo, già mesto e ridotto di suo, di fornitori di idee da scrivere in uno stile altrui»**

## «EDITING» È UN FALSO NOME

Carla Benedetti, *Il primo amore*, 17 luglio 2009

Caro Vincenzo Latronico, le tue osservazioni mi invitano a tornare sull'argomento e a cercare di sbrogliare un equivoco terminologico. Noi abbiamo solo tre termini per indicare la terra in rapporto all'altitudine: pianura, collina, montagna. Ma in Perù, dove le terre abitate si innalzano fino ai 5.000 metri, ce ne sono molti di più. Ecco quelli che mi ricordo: “puna”, “quechua”, “junka”, “suni”, “chala”, “ripa ripa”, “omalga”... scendendo dalla terra più alta alla più bassa. Ognuna ha clima e coltivazioni differenti.

Da un po' di tempo è invalso l'uso di chiamare “editing” TUTTE le possibili pratiche di revisione del testo, con tutte le loro diversità di ambito, competenza, gradazione, tradizione e natura. Una sola parola, per tante cose diverse, che pure un tempo venivano distinte. Ed è una parola di importazione, che ci torna indietro da oltreoceano, ma che è stata prima nostra (“editare”) e di tutte le lingue neolatine (dal latino “editio”) e che racchiude un'idea di cura del testo che da sempre esiste nella letteratura, antica e moderna, e da cui sono anche nate la filologia e l'ecdotica, con il loro corpus di regole e una lunga, gloriosa, tradizione.



Ma la cosa buffa è che mentre noi abbiamo ormai due parole distinte, la nostra e quella importata, per indicare o l'odierna o l'antica pratica dell'*editio*, in inglese la parola resta una. "Editing" continua ad avere laggiù tutte queste valenze: si usa sia per indicare il lavoro che si fa su un manoscritto antico, sia il lavoro editoriale odierno.

Questa nostra doppia denominazione però non aumenta la nostra capacità di distinguere. Al contrario aumenta la confusione. Ha prodotto l'idea (falsa) che l'"editing" sia una cosa del tutto nuova, e molto specializzata, quella che appunto fanno quelli che si chiamano "editor", altro termine inglese che a sua volta rafforza l'idea di una nuova figura – che invece, come funzione, esiste da sempre; quello che è cambiato è solo il fatto che si è separata, costituendosi in figura professionale a sé stante dentro all'industria editoriale.

Ma ciò che mi preme dire è che la parola inglese "editing" viene oggi usata da noi per indicare cose diversissime. E questo crea un imbroglione nominale, che a volte viene coltivato a arte.

"Deve essere possibile distinguere" – tu scrivi. Sì, incominciamo a distinguere.

Credo che occorra fare almeno una distinzione netta tra due pratiche di revisione dei testi che non si possono assolutamente confondere, nonostante si tenda oggi a metterle alla rinfusa dentro a questa nuova categoria-ombrello. Due prassi molto difformi, per natura e per storia.

1. La prima è quella che tu racconti nella lettera, della cui utilità hai fatto esperienza diretta. Provo a chiamarla "secondo occhio". Qualcuno di cui ti fidi rilegge con attenzione ciò che hai scritto, scova i punti deboli, le eventuali ripetizioni, i cliché, gli automatismi, gli errori. Questa figura è sempre esistita, non solo tra amici e sodali ma anche nella buona editoria, oggi un po' più rara, ma ancora ce n'è. È sempre esistita nelle case editrici una figura come questa, che legge con attenzione, ti dice cosa ha notato, non solo gli errori ma anche i punti traballanti, e tu puoi rifletterci e accettare o meno il suo consiglio. Per quanto conti la mia esperienza di saggista, posso dire anch'io di non aver mai pubblicato un libro

senza averlo fatto prima leggere a qualcuno di cui mi fidavo, e ascoltato i suoi consigli o dubbi, che spesso mi sono stati utilissimi. In certi casi quel secondo occhio lo puoi trovare nell'editore stesso, o in un bravo redattore, o in chi per lui.

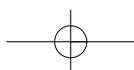
Questo tipo di revisione è definita da tre requisiti:

- Il rapporto di fiducia, elettivo, tra autore e revisore;
- I suggerimenti restano tali, e le modifiche vengono apportate dall'autore di sua spontanea volontà;
- Il fine del revisore è aiutare l'autore a portare il testo il più vicino possibile alla sua particolare perfezione, a ciò che si intuisce essere la sua forma sostanziale, una sorta di "entelechia" dell'opera.

2. C'è poi la figura a cui mi riferivo nell'articolo *Diavolo di un editor*, che è tutt'altra cosa. La chiamerei "professionista della scrittura a fecondazione assistita". È quella che, tra l'altro, è incredibilmente cresciuta negli ultimi tempi, e che ha fatto sì che se ne cominciasse a discutere. La sua emergenza ha provocato – direbbe Foucault – la "problematizzazione" di una nozione ovvia, che esiste da sempre: una funzione che è sempre esistita ed è sempre stata considerata naturale e scontata, incomincia di colpo a far "problema", viene cioè tematizzata, esaltata o attaccata, in ogni caso problematizzata.

Si tratta di una figura quasi sempre esterna alla casa editrice, a volte legata a un'agenzia, che spesso fornisce revisione a pagamento, oppure a una scuola di scrittura, ed è rivolta soprattutto al giovane scrittore principiante (questa è in effetti la sua "passion dominante..."). Ecco un piccolo esempio preso a caso dal bando di un concorso per esordienti. Nel regolamento si legge: "La giuria si riserva il diritto di abbinare gli editor agli autori secondo il suo insindacabile giudizio".

La mia intenzione, nell'articolo a cui ti riferisci, era di sollevare un problema di cui pochi parlano nonostante le tante discussioni che questa figura ha scatenato. Perché di editor oggi ce ne sono così tanti? Da dove viene tanta offerta e



tanta domanda? Questo è un fenomeno nuovo su cui è lecito interrogarsi.

La mia risposta è questa: la loro “utilità” è determinata dalla sovrapproduzione libraria. L’industria del libro pubblica oggi una quantità eccessiva di libri: eccessiva dal punto di vista dei lettori, necessaria dal punto di vista del fatturato. L’industria del libro, come ogni industria, deve per forza sfornare una quantità “industriale” di libri, molti dei quali inutili, ripetitivi, per occupare posto nelle librerie... per raggiungere certi parametri di profitto. E allora attinge da tante parti, anche da ciò che è inerte (Nota bene, non “imperfetto” ma inerte, che è altra cosa), e che gli editor del secondo tipo davvero migliorano, infondendo loro un minimo di leggibilità, di fluidità ecc. I professionisti della scrittura a fecondazione assistita servono molto, certo, ma a migliorare questo genere di libri. Lavorano in questa zona, che è la zona morta, o resa morta, della letteratura. Il loro aumento è proporzionale all’allargamento di questa produzione affogata o senza vita autonoma.

Per forza di cose questa figura non può avere di mira l’entelechia dell’opera (cosa ci guadagnerebbe un’agenzia di editing odierna a perfezionare una nuova *Terra desolata*? Potrebbe mai lavorare come Pound?). Quel che ha di mira è semmai l’entelechia del successo di mercato, o altri parametri, comunque esterni all’opera. Il suo occhio sarà attento innanzitutto a ciò che si immagina possa piacere all’editore a cui presenterà il libro, a ciò che ha maggiore probabilità di attirare l’attenzione dei media, entrando in risonanza con i temi caldi del tempo, con ciò di cui si parla ORA.

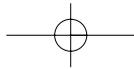
C’è poi da dire che in questi casi è difficile che il rapporto tra il revisore e il revisionato possa essere di fiducia (l’agenzia di editing, quasi sempre a pagamento, lavora per chiunque gli porti un po’ di materia interessante, da cui estrarre un libro che possa piacere), rapporto che invece era ed è ancora possibile con l’editore, che ha una maggiore individualità, o linea editoriale.

È evidente allora che chiamare la prima figura con la stessa parola con cui si indica la seconda è una bestemmia. Genera solo confusione, che,

come dicevo, a volte viene cavalcata ad arte per nobilitare un fenomeno di tutt’altra natura, che deve la sua ragione solo a un’industrializzazione spinta della scrittura e del mercato librario. In un articolo uscito sulla *Stampa* del 14 luglio 2009, Mario Baudino, facendo la solita confusione tra le due figure, mi chiama in causa come “nemica dell’editing”. Però dell’editing egli dà questa definizione: “procedura per cui, consegnato un manoscritto, qualcuno comincia a fare le pulci all’autore: segnala le lungaggini, i punti morti, quelli dove si è invece tirato via. E poi le trasandatezze stilistiche, le ripetizioni, gli eventuali errori di grammatica o sintassi”. Ma questo che lui descrive è appunto il secondo occhio. Per parte mia, non ho mai espresso “un rifiuto radicale” di ogni possibile “ingerenza nel testo”, tanto da escludere l’utilità del “secondo occhio”. Mi riferivo invece – è ovvio – alla seconda figura, quella dei “professionisti della parola a fecondazione assistita”, che molti fanno finta di non vedere. Elogiano la funzione dell’editing giocando sulla confusione tra le due pratiche di revisione, e così nascondendo alla vista l’evidenza di questo nuovo fenomeno, che ha provocato l’emergere di questa nuova figura professionalizzata, e di tante agenzie di editing a pagamento spuntate come funghi.

3. C’è poi un altro punto della tua lettera che vorrei riprendere e a cui vorrei provare a rispondere. Tu scrivi: “Il rifiuto di ogni intervento diverso da quello dell’autore è, in genere, motivato con un appello all’autorità (appunto), che nega legittimità ad ogni intervento altrui, per dir così, a priori. Penso, ad esempio, all’appassionata (e nel complesso molto coerente) invettiva contro l’editing che fa Massimiliano Parente a un certo punto di *Contronatura*”.

Le critiche all’editing, è vero, vengono a volte da chi si richiama al mito di un’autorialità forte che si costituirebbe a unico giudice del proprio operato. Ma questa è più la posizione di Parente, che non la mia. Su questo punto sono in disaccordo con lui. Io credo, al contrario, che l’autore non sia mai il “giudice del proprio operato”. (E ancor meno lo è l’editor).



Rassegna stampa, luglio 2009

Ciò che secondo me la scrittura a fecondazione assistita mina e rischia di uccidere non è tanto l'“autorità” dell'autore. È invece il rispetto per ciò che è venuto al mondo, e su cui a volte nemmeno lo scrittore ha un totale dominio. Quello che ci dovrebbe fermare dall'intervenire troppo su un testo è un rispetto simile a quello che si ha per ogni forma vivente. È del resto proprio questa forma di riguardo o di riserbo che ci permette di restare in contatto con l'impensato, e di lasciare aperta la possibilità che qualcosa di inaspettato esca fuori, quasi prendendo in contropiede l'esistente.

Questo rispetto coincide con una posizione di umiltà, non di autorità. È l'umiltà che si ha di fronte a ciò che non si capisce del tutto. C'è una bella immagine di Gregory Bateson che si può usare in questo caso: “Dove gli angeli esitano” (è il titolo del suo ultimo libro, che non riuscì a finire). Ci sono zone della vita dove persino gli angeli si perirebbero... Invece, là dove gli angeli esitano, gli agenti della fecondazione assistita si precipitano. Editor che fanno nascere solo ciò che ritengono adatto, solo ciò che, a loro giudizio, o secondo il loro calcolo, può superare la selezione dell'ambiente... ( un atteggiamento che, se ci pensi, non è molto dissimile dall'eugenetica).

Nel mio articolo citavo un passo di Simone Weil, che mi pareva illuminante, tratto dal saggio *La persona e il sacro*. La Weil rovescia la posizione corrente secondo cui sacra sarebbe la persona. Al contrario – lei dice – sacro è ciò che c'è di impersonale in ogni individuo. E parla della

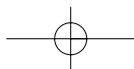
bellezza e della perfezione come di cose impersonali. Se un bambino sbaglia un calcolo di aritmetica, in quell'errore c'è tutta la sua persona. Ma se lo compie alla perfezione, in quel gesto non c'è solo la sua persona, ma anche qualcosa che la trascende. Così anche nella scrittura.

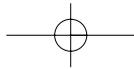
La perfezione appartiene alle cose che sono impersonali. E lo scrittore nel cercare di raggiungerla non difende la propria tracotante “autorità”, ma l'impersonale in cui è incappato. Non è lui a dire “io”. A dirlo semmai è l'editor di secondo tipo, quello che taglia, modifica, entra nella scatola nera in nome di ciò che ha calcolato possa essere oggi “popolare”, credendo di sapere esattamente quello che il pubblico vuole, in questa particolare stagione, in questa piccolissima frazione della storia dell'umanità. È un “io” arrogante (questo sì un “appello all'autorità”), un “io” che tra l'altro nasconde un “noi”: il soggetto più repressivo e più pericoloso di tutti, perché sottomesso all'esistente.

Cosa c'è quindi di più umano e di più “umanistico” del sottoporre un'opera alla revisione intelligente di un secondo occhio, che ne scova gli errori (se ci sono), le ripetizioni, i cliché, e che aiuta il testo a raggiungere la sua particolare perfezione?

Ma cosa è invece quell'altra nuova cosa che si aggira per l'Europa, l'America e per tutti i paesi dall'industria libraria forte, e che è ancora non ha nome, o meglio si nasconde sotto falso nome (editing), così da diminuire le nostre difese contro di essa?

«Perché di editor oggi ce ne sono così tanti?  
Da dove viene tanta offerta e tanta domanda?  
Questo è un fenomeno nuovo su cui è lecito interrogarsi.  
La mia risposta è questa: la loro “utilità” è determinata  
dalla sovrapproduzione libraria»





# Editing e scrittura

Dario Voltolini, *Il primo amore*, 18 luglio 2009

La figura recentemente salita alla ribalta, per qualche giorno, dell'editor merita non molte riflessioni, ma un sacco di precisazioni. Io vorrei farne qualcuna, di precisazione.

L'editing del testo letterario è importante. Serve a evitare che il testo scritto dallo scrittore abbia delle imperfezioni marchiane che lo minerebbero o almeno lo deturperebbero. In un certo senso il testo letterario è come un vetro soffiato: una piccola bolla d'aria indebolisce il tutto, lo rende fragile e prima o poi si rompe.

L'editing del testo letterario è importante. Serve a evitare che la nonna morta nel capitolo uno ricompaia gagliarda nel penultimo capitolo a dire qualcosa di decisivo.

L'editing del testo letterario è importante. Serve a evitare che la protagonista riempia il bagno di vomito la prima sera che va a cena dal fidanzato medico e che dopo un'ellissi narrativa che salta molti anni lui, ormai da tempo sposato con lei, si renda conto che lei ha disturbi alimentari per via delle sue strane mestruazioni.

L'editing del testo letterario è importante. Serve a evitare che lo scrittore dalla prosa alata e virtuosistica si lasci scappare un qualunque "evuarono" nel momento tipico del terremoto.

Quando una persona consiglia lo scrittore e gli dice che la protagonista non deve morire di stenti, ma al contrario vivere felice e fare sette figli con un magnifico uomo, non si chiama editing.

Quando una persona consiglia lo scrittore e gli dice "devi cambiare stile" oppure "i tuoi personaggi femminili sono troppo deboli", non si chiama editing.

Quando una persona consiglia lo scrittore di non scrivere racconti bensì romanzi e quindi con-

siglia di fondere insieme tutti i racconti fin li scritti in un romanzo, non si chiama editing. Quando una persona può costringere uno scrittore a: 1) aggiungere o togliere personaggi, 2) modificare la disposizione dei capitoli, 3) cambiare l'inizio, 4) cambiare la fine, 5) cambiare la lingua, 6) cambiare la persona, 7) cambiare il tempo dei verbi, 8) cambiare il luogo dell'azione, 9) cambiare il tempo dell'azione, non si chiama editing.

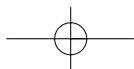
Quando una persona può riscrivere quello che lo scrittore ha scritto, buttando via quello che gli pare, e aggiungendo le sue proprie stronzate, non si chiama editing.

Io non so come si chiamino queste cose che le persone fanno sulle pagine scritte da altre persone, per ognuno dei casi va trovato un termine adeguato.

Ma per l'ultimo caso, che è quello del povero Carver e del disgraziato Gordon Lish, la parola è facile facile: stupro.

Due considerazioni marginali. La prima: Gordon Lish, ahimè, opera il suo stupro su Carver non tanto e non solo come editor, ma purtroppo come scrittore. Valga questo come monito agli scrittori che si inventano editor sui testi di altri scrittori. Il pericolo (la tentazione) è quello di stuprare l'altro. Di inoculare nel suo testo il proprio codice genetico. Fate, facciamo, facciamo attenzione.

La seconda: si dice che senza Lish non ci sarebbe stata la fortunata e importante corrente del minimalismo narrativo, in questo caso precisamente inaugurato dal Carver rivisto da Lish. Ma la risposta è banale: tanto peggio per il minimalismo.



# DISPUTA SUGLI EDITOR

## Tagliare i romanzi è contro natura

Massimiliano Parente, *Libero*, 19 luglio 2009

Sulla rivista *Il primo amore* lo scrittore Latronico e la critica Benedetti concordano: gli autori non possono giudicare da soli i propri libri. Così si castrano le opere

Mentre in città si suda dal caldo ma quest'anno, siccome c'è Obama, è sparito il *global warming* e fa solo caldo, sul sito *Il primo amore* ([www.ilprimoamore.com](http://www.ilprimoamore.com)) si scambiano opinioni di mezza estate lo scrittore Vincenzo Latronico e la critica militante Carla Benedetti, con la quale organizzai anni fa due interventi congiunti contro lo strapotere degli editor. Le posizioni, anche se la fanno lunga, sono elementari: Latronico dice evviva gli editor, la Benedetti lo contraddice, almeno in apparenza. Latronico mi tira perfino in ballo sul ballatoio epistolare: «Il rifiuto di ogni intervento diverso da quello dell'autore è, in genere, motivato da un appello all'autorità (appunto) che nega legittimità a ogni intervento altrui, per così dire, a priori. Penso, ad esempio, all'appassionata (e nel complesso molto coerente) invettiva contro l'editing che fa Massimiliano Parente a un certo punto di *Contronatura*».

La Benedetti, dopo aver elencato tutti i modi in cui in Perù si distinguono le altitudini (mentre noi stupidi occidentali usiamo solo "pianura", "collina" e "montagna", peccato però non

domandi agli indigeni peruviani come definiscono la materia oscura e i buchi neri, la seconda legge della termodinamica e la relatività, un'infezione batterica e il relativo antibiotico, il Dna o la mappatura del genoma umano), risponde: «Questa è più la posizione di Parente che non la mia. Su questo punto sono in disaccordo con lui. Io credo, al contrario, che l'autore non sia mai il "giudice del proprio operato"»). Come sarebbe a dire che «non è mai il giudice»? E al posto dell'opera c'è un «operato»? Dove siamo a scuola, in un sindacato o in una sala operatoria? A nessuno dei due viene in mente che l'autorità non è l'autorialità, poiché se ogni romanzo ha un autore non tutti gli autori sono autorevoli, e perfino Gide era meno autorevole di Proust. L'autorità dell'autore non è «a priori», come sostiene Latronico, casomai a posteriori dell'opera, quando c'è l'opera. Se l'opera è un prodotto d'intrattenimento narrativo vengano pure i correttori degli orizzonti d'attesa. Va benissimo editare l'«operato» di Scurati o la Agus o Pulsatilla o Faletti, mentre gli scrittori di opere d'arte hanno sempre saputo cosa facevano, provate a vedere cosa ne pensavano Kafka, o Joyce, o Gombrowicz, o Beckett, o Céline, o Nietzsche, o Gadda o D'Arrigo di qualsiasi intervento esterno o "secondo occhio" quando non richiesto, ve li avrebbero accecati entrambi. Provate a vedere quanto avessero torto i secondi occhi che castrarono *Madame Bovary*, o quelli che trovavano l'inizio e altre parti della *Recherche* troppo lunghi e prolissi.

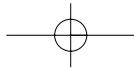
Se a Latronico posso riconoscere che nel complesso anche lui è molto coerente, avendo scritto in nota al suo romanzo *Ginnastica e rivoluzione*

che senza gli editor il libro non sarebbe esistito, è divertente che lo svuotamento della consapevolezza artistica dell'autore venga dalla critica più vicina a Antonio Moresco (fondatore del *Primo amore*), un grande scrittore che, correzione di refusi a parte, non si è mai fatto modificare un testo da nessuno, e lo ha sempre dichiarato (adesso pubblicando le mille pagine di *Canti del caos* per Mondadori, e non a caso il direttore editoriale Antonio Franchini pensa che «sulle grandi opere sono contrario a ogni interventismo», e com'è possibile? I direttori editoriali sono più rivoluzionari della critica rivoluzionaria?). Così come è divertente pensare che la Benedetti abbia scritto un libro denunciando la morte dell'autore (*L'ombra lunga dell'autore*) e tutte le teorie letterarie che lo hanno delegittimato, e sia incapace di gerarchizzare l'arte e di distinguere le autorevolezze, addirittura sostenendo che lo scrittore non può mai giudicarsi. Forse però i tempi stanno cambiando e si arriverà all'elogio delle giurie, considerando che Tiziano Scarpa, da sempre accusatore, insieme alla Benedetti, delle lobby culturali e delle terribili "macchine" editoriali e politiche di vario tipo, e anche lui membro del *Primo amore*, non solo ha vinto lo Strega ma non si è peritato di rivolgere i complimenti al secondo arrivato Antonio Scurati, segno che viviamo nel migliore dei mondi possibili, basta ci diano un giro di giostra e ci si scola pure la bottiglia dell'omonimo liquore.

Ancora più divertente è che il sottoscritto Parente, sopravvissuto all'attacco di decine di editor Bompiani, tempo fa mandò alla Benedetti un testo (un intervento contro Massimo Onofri) che doveva uscire sul *Primo amore* e fu anticipato da *Liberio* e se lo vide rispedito proprio dalla suddetta emendato e corretto dall'inizio alla fine, sotto forma di consigli non richiesti e per paradosso su un testo già pubblicato. Alla mia protesta allibita («una rivista online, gestita da dieci persone, è più censoria di un quotidiano nazionale?») la critica militante rispose come avrebbe risposto Letizia Moratti a Carmelo Bene: «Massimiliano, ma che bisogno c'è di dire ai critici "perché non vi togliete dai coglioni"? Non puoi scrivere "toglietevi di mezzo"? Che bisogno c'è di scrivere "coglioni"?» e per non farmeli tagliare, e essere più affettuoso di quanto sarebbe stato Céline, fui costretto a risponderle gentilmente di non rompermeli.

Carla, per ripicca, si sta trasformando nella propria antitesi, come succede nel film *L'invasione degli ultracorpi*. Tuttavia lei, in quanto autrice de *Il tradimento dei critici*, potrà mai essere giudice di sé stessa? Non vorremo esentare l'operato dei critici dal secondo occhio? E il secondo potrà mai giudicarsi senza un terzo e così via? E se il primo amore non si scorda mai, cosa succede se perde la memoria e va far festa a Villa Giulia, signora mia?

«...l'autorità non è l'autorialità,  
poiché se ogni romanzo  
ha un autore non tutti gli autori  
sono autorevoli...»



# Libri, le grandi manovre

## Così crescono i gruppi editoriali

Giuliano Galletta, *Il Secolo XIX*, 18 luglio 2009

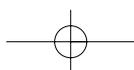
«La nuova logica imprenditoriale influisce non solo sul metodo di lavoro delle case editrici, sempre alla ricerca – a volte in modo casuale – del “colpo”, ma anche sul lettore che vede ridotte le sue possibilità di scelta e rischia di dover optare fra libri che si assomigliano tutti»

**N**el mercato fondato sul bestseller aumentano le concentrazioni editoriali e si impongono le librerie-supermarket. Agli editori indipendenti, che tendono a soccombere ai ferrei meccanismi della distribuzione, non resta che Internet, più qualche fiera e ai veri librai nicchie di specializzazione e nel complesso una vita sempre più dura. Sono le leggi del capitalismo a cui non c'è motivo debbano sfuggire i libri, merce fra le merci, anzi, semmai arriva in ritardo su questo fronte. Un unico dato basta a illustrare la situazione: il business del libro vale 2,7 miliardi di euro (443 milioni arrivano dal settore scolastico), il 57,8 per cento del quale è appannaggio di cinque gruppi editoriali: Mondadori, che fa la parte del leone, con circa il 40 per cento, e a seguire Rcs, Gruppo Mauri-Spagnol (Gems), Giunti e Feltrinelli.

Ciascuno di questi gruppi riunisce marchi diversi, dai più gloriosi – è il caso di Einaudi per Mondadori, controllata dalla famiglia Berlusconi e proprietaria anche di Electa, Piemme, Sperling & Kupfer, Bruno Mondadori – ai più recenti e innovativi. I leader del mercato praticano tutti la

stessa politica di espansione, con l'obiettivo di occupare ogni spazio disponibile, non solo acquistando, fondendosi o alleandosi con altre case editrici ma cercando di controllare anche le catene di librerie e i nuovi canali, in primo luogo, Internet.

Fra le aziende più attive negli ultimi tempi c'è proprio Gems, nelle scorse settimane al centro dell'attenzione per aver acquisito lo storico marchio Bollati Boringhieri. Gems è controllata al 73 per cento da Messaggerie Italiane, la più importante società di distribuzione del Paese – che possiede anche il 23 per cento di Laterza – e di recente si è accordata con Giunti per gestire insieme le rispettive reti di librerie. Bollati Boringhieri porta in dote al gruppo Mauri Spagnol un catalogo di grande valore, in cui brillano le opere dei due padri della psicanalisi, Freud e Jung, e quelle di Einstein, ma anche dei grandi dell'antropologia e di autori come Giorgio Agamben o Serge Latouche. Con questa acquisizione Gems ha consolidato il suo ruolo di terzo polo dell'editoria italiana; il gruppo detiene infatti marchi importanti quali Longanesi, Garzanti,



Guanda, Salani (che pubblica il super-bestseller *Harry Potter*), Nord, Corbaccio, Tea, Vallardi e la nuova nata Chiarelettere, di cui il gruppo controlla il 49 per cento e attraverso la quale Mauri Spagnol potrebbe anche debuttare nel settore dei giornali, grazie al progetto de *Il Fatto*, il nuovo quotidiano di Antonio Padellaro che dovrebbe uscire a settembre.

La bulimia dei grandi gruppi tende a far scomparire la pluralità editoriale limitando fortemente l'autonomia e la propensione al rischio tipica dei medi-piccoli. Dall'altra parte il numero delle case editrici cresce in continuazione – l'Italia può vantare un record mondiale con 9.600 editori e ogni anno ne nascono più di 800 – e tutti questi libri, molto spesso di notevole valore culturale, non troveranno mai né la strada di una libreria né tantomeno quella di una recensione.

Il caso più emblematico delle difficoltà legate ai supergruppi è senz'altro quello di Einaudi che recentemente è stata oggetto di una polemica per aver deciso di non pubblicare un libro del Nobel José Saramago e un saggio di Marco Belpoliti perché criticavano duramente Berlusconi. In questo caso la questione è a più politica che culturale ma è certo che, in generale, le logiche puramente manageriali applicate ai libri tendono a una omogeneizzazione verso il basso. Dal canto suo Stefano Mauri, amministratore delegato di Gems, ha voluto assicurare che «Bollati Boringhieri vedrà rafforzata la sua autonomia, così come è stato per le altre case editrici del gruppo».

«Siamo di fronte a una radicalizzazione del mercato» spiega Giuliano Vignini, docente di Sociologia dell'editoria all'università Cattolica e direttore della Editrice Bibliografica «che avviene sì sul fronte delle aziende, che vogliono conquistare le posizioni migliori nella produzione e nella commercializzazione, ma anche per quel che riguarda la clientela. I consumi infatti tendono a loro volta a concentrarsi su un numero molto limitato di titoli, grosso modo quelli in classifica, una decina, che sono pubblicizzati e restano di più in libreria. Tutti gli altri volumi rimangono esposti al massimo per 40-50 giorni e poi imboccano il viale del tramonto: i remain-

ders, un mercato che vale 74 milioni di euro, o il macero. Questo anche perché l'Italia ha una minore capacità di assorbimento rispetto ad altri Paesi e ogni anno escono dal mercato 40mila titoli. Il pubblico compra quindi quello che vede e della maggior parte dei 180 libri che escono ogni giorno non ha neppure notizia». Per gli editori che non riescono ad arrivare o a rimanere in libreria la nuova frontiera è ovviamente Internet, dove è possibile far conoscere la propria produzione a un numero teoricamente illimitato di potenziali lettori. Un settore che cresce del 30 per cento all'anno – a fronte dell'uno per cento delle librerie – ma che nel 2008 non è riuscito comunque a fatturare neppure cento milioni di euro.

Esiste poi una concentrazione di tipo geografico, incentrata su Milano – che vale da sola il 30 per cento del mercato – e Roma. «Facendo un'analisi dei bestseller pubblicati dal 2000 al 2008» prosegue Vignini «e prendendo in considerazione i primi dieci titoli, quindi 90, si verifica che 80 sono stati pubblicati a Milano e solo 10 nel resto d'Italia, nove da Sellerio e uno da Fazi».

La nuova logica imprenditoriale influisce non solo sul metodo di lavoro delle case editrici, sempre alla ricerca – a volte in modo casuale – del “colpo”, ma anche sul lettore che vede ridotte le sue possibilità di scelta e rischia di dover optare fra libri che si assomigliano tutti. «Alla fine con trecento titoli si fa il grosso del fatturato delle librerie e l'80 per cento degli incassi deriva dalla vendita del 12 per cento dei libri disponibili sugli scaffali» conclude Vignini. «I grandi gruppi con 160 librerie realizzano più della metà del loro giro d'affari». Si può dire quindi che, in un certo senso, anche nel settore dei libri esiste una “biodiversità” messa in grave pericolo dalla politica del bestseller – che di per sé può produrre buoni libri a un buon prezzo – ma che trascina con sé un'ideologia che tende a inaridire la cultura e il senso critico del lettore. Quando quindi trovate sulla vostra strada una piccola libreria che propone titoli di editori indipendenti che non avete trovato in classifica e di cui non avete sentito parlare in televisione, sceglietela. È un presidio dell'intelligenza.

# «NON HO SCRITTO UN SEQUEL. MA HOLDEN È ANCHE MIO»

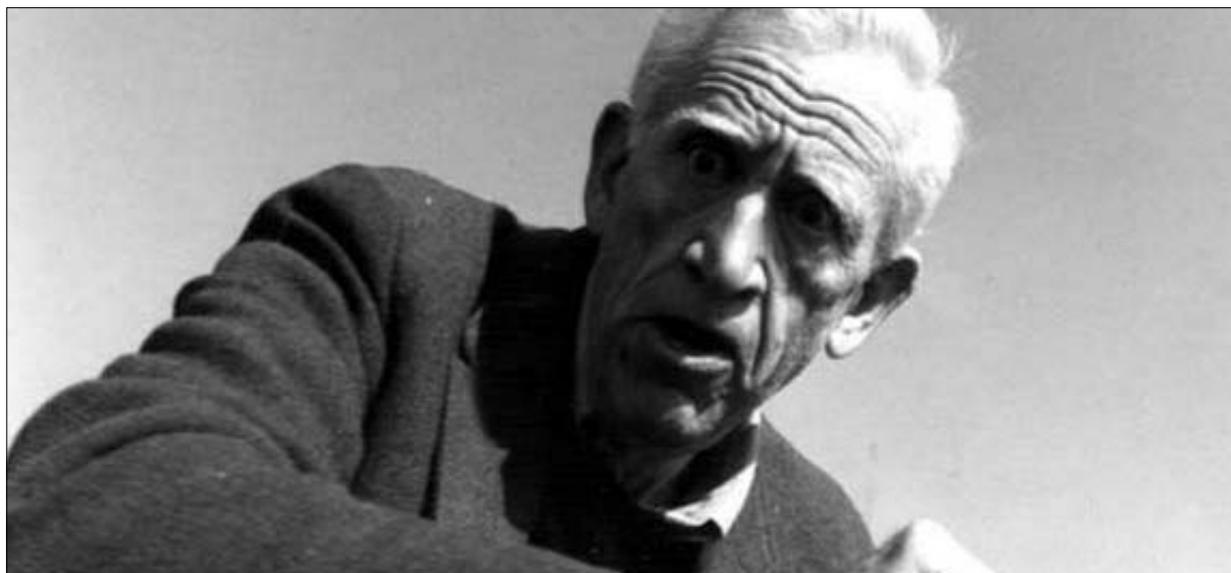
Antonello Guerrera, *il Riformista*, 19 luglio 2009

Parla Fredrik Colting, lo svedese portato in tribunale da Salinger per il suo *Sessant'anni dopo*, che ritrae un vecchio Holden in ospizio.

«Una mossa folle. L'arte deve essere di tutti».

Non è stata una furbata commerciale? «Falso, la mia storia è unica».

E una sorpresa: «A Salinger preferisco sempre Moravia»



**S**e voleva provocare un putiferio mediatico, John David California, pseudonimo yankee dello scrittore umoristico svedese Fredrik Colting, ci è riuscito benissimo. Il suo *60 Years Later – Coming Through the Rye*, sequel più che annunciato del *Giovane Holden* di Jerome David Salinger, ha risvegliato dal torpore l'anziano scrittore americano. Che, nonostante viva da decenni in reclusione totale nella sua casetta di Cornish – un paesucolo di mille abitanti dello stato del New Hampshire – ha fatto sentire la sua profonda voce, portando Colting in tribunale. Perché lo svedese avrebbe usato per il suo libro i protagonisti di *The Catcher in the Rye* (intraducibile titolo originale del capolavoro di formazione di Salinger), pur non detenendone alcun diritto.

Per adesso Salinger ha vinto. Due giorni fa la Corte distrettuale di New York ha bloccato temporaneamente la pubblicazione dell'opera di Colting, prevista negli Stati Uniti per settembre,

per verificare se il caso rientra nel vituperato principio del “fair use”, del “giusto utilizzo”. *60 Years Later*, infatti, presenta un Holden Caulfield ultrasettantenne e incartapecorito. Che, invece di scappare dal collegio – come narrava Salinger –, va via dall'ospizio. Incipit che, come il resto del libro, non è stato molto gradito dallo scrittore americano.

Ma cosa ne pensa di tutto questo Fredrik Colting alias California? *Il Riformista* ha raggiunto l'uomo, ad oggi, probabilmente più odiato da Salinger.

*Mr Colting, prima di tutto, perché il soprannome John David California? Le piace così tanto l'America?*

No, il mio nickname non c'entra nulla con l'America e Salinger. Semplicemente, mi piace come suona, non c'è alcun significato nascosto in esso. Utilizzo due nomi perché, oltre ad essere

scrittore, sono anche un editore, tendo sempre a differenziare le mie professioni.

*Quando ha letto Il giovane Holden per la prima volta? E come è nata l'idea di farne un sequel?*

L'ho letto a scuola, avevo quindici anni se non ricordo male. Ma, e qui devo sfatare un mito oramai mondiale, il mio libro non è un sequel.

*Però, scusi, dal titolo il suo libro sembra proprio un sequel...*

Sì, è vero, ma la sua trama, seppur utilizzi personaggi del *Giovane Holden*, non costituisce un vero e proprio seguito, perché la storia non si concentra su Caulfield diventato anziano. Il mio *60 Years Later* è composto da ben 25 personaggi, quasi totalmente inventati da me. Tra questi, ci sono anche Holden, la sorella Phoebe, il fratellino Allie (già morto nel romanzo dell'americano, ndr) e Salinger stesso.

*Salinger stesso?*

Sì. Nel mio libro Salinger morirà presto e lotta con i suoi personaggi, invecchiati con lui – uno scenario che, tuttavia, avrei potuto descrivere con qualsiasi altro scrittore. Si parla di cosa hanno fatto dagli anni del romanzo ai nostri tempi, con lo scrittore e Holden su tutti. In *60 Years Later* Salinger vuole uccidere i suoi personaggi, perché sono diventati troppo famosi per i suoi gusti, come lui. Perciò, vuole farli fuori tutti per portarseli con sé nella tomba.

*Mentre lei, Mr Colting, vuole portarla in tribunale...*

Non capisco perché Salinger abbia intentato una causa simile. Secondo me *60 Years Later* non l'ha letto neanche. Il suo giovane agente deve aver spulciato qualcosa del mio libro, mentre era in vendita in Inghilterra (dove lo è stato per una settimana e poi è stato ritirato dal mercato per le beghe legali, ndr), e deve averlo convinto a fare questa mossa folle. Del resto come ha mai potuto comprarlo se se ne sta sempre chiuso in casa? Ad ogni modo, sono ottimista. Tra due settimane dovremmo ripubblicare il libro nel Regno Unito, mentre anche per gli Usa, credo che in autunno non ci saranno problemi. In Italia c'è già qualche

editore che vuole tradurlo, ma il mio agente non mi ha detto quali.

*E che risponde a coloro che sostengono che la sua è stata solo una mossa commerciale?*

Che si sbagliano. Il mio libro è totalmente diverso da quello di Salinger, è una storia unica. Io dico di leggerlo prima, ma il 99 per cento di quelli che mi criticano non l'ha neanche letto il libro. Ovvio che sono stato ispirato da Salinger, ma qui giace il significato dell'arte. Gli artisti possono prendere spunto l'uno dall'altro se non copiano spudoratamente. Le storie di detective e noir, in questo caso, sono emblematiche. Perché in questi casi non si dice nulla? Eppure la bellezza dell'arte è proprio questa.

*Che ne pensa delle attuali leggi sul copyright? Tra l'altro il suo paese, la Svezia, è la patria del caso Pirate Bay e anche del primo parlamentare "pirata" Ue.*

Le attuali leggi non sono adeguate ai tempi che corrono. Il mondo e i suoi prodotti, veri o realistici, appartengono a tutti, non si può avere un copyright su ogni cosa. Certo un compenso minimo per gli artisti è necessario, altrimenti noi scrittori non potremmo vivere del nostro lavoro. Ma d'altra parte tutti dovrebbero avere accesso all'arte come informazione libera, senza restrizioni di sorta. Ma è un equilibrio difficilissimo da trovare, l'unico ago della bilancia dovrebbe essere il *common sense*, il senso comune, di addetti ai lavori e fruitori.

*A proposito di addetti ai lavori, quali sono i suoi colleghi scrittori preferiti? Immagino che Salinger occupi un posto di riguardo nelle sue classifiche personali...*

Ma vede, mica tanto! Voglio dire, Salinger mi piace moltissimo, ma non è in cima alla lista dei miei favoriti. Preferisco altri, in particolar modo Haruki Murakami e Alberto Moravia.

*Ma lei che è svedese, che ne pensa del fenomeno Larsson e del filone noir nordico che impazza in tutto il mondo?*

Ah, non penso nulla. A me il suo genere non piace. E non ho mai letto niente di simile.

# Le inutili denunce dei nostri scrittori

Vitaliano Trevisan, *la Repubblica*, 21 luglio 2009

Dobbiamo guardarci dal ridurre la scrittura, come sempre più spesso accade, a semplice arte della didascalìa. La letteratura, come la vita, o è ricerca o non è

**L**a mia esperienza personale, privata, esistenziale, come scriveva PPP: l'autore non ha da offrire niente più di questo. Tenendo presente che con PPP ho poco a che fare. Niente estetica della mia vita please, né nella vita, né nell'opera. Questo non significa che vita e opera siano due cose distinte, al contrario; a tal punto al contrario che pensarle separatamente non mi è possibile. A dire il vero non ci ho mai nemmeno provato, non mi viene naturale, è uno di quei problemi che il mio cervello semplicemente rifiuta, non riconosce, non decodifica, gli manca l'interfaccia adeguata. Una questione di piattaforma io credo. Suonerà strano, ma il fatto è che ho sempre ben presente il suolo che calpesto, anche e soprattutto quando scrivo. Una sorta di atteggiamento – non saprei come altro chiamarlo – che mi porta ad aver sempre coscienza della mia gravità e del suolo che mi sostiene. Tutta la mia attività si fonda su questo. Tutta la mia vita si fonda su questo. Che bisogno c'è di scriverlo due volte? Schopenhauer dice: *La vita è un lavoro da sbrigare; in questo senso defunctus è una bella parola*. A patto di non suicidarsi, cosa che avrebbe un effetto positivo sull'opera, ma certo assai meno sull'autore, trovo che *defunctus* sia davvero una gran bella parola. Non c'è fretta. Ci arriveremo, come tutti, quando sarà il momento.



Per tornare a noi, malgrado la complessità del mondo, la cosa è relativamente semplice: *forma/funzione/contenuto*: nelle questioni di scrittura, è a questa triade che sempre ci atteniamo. Per quanto datata, e ormai anche smentita, e fatta a pezzi, triturata, letteralmente fagocitata, e infine evacuata da quello stesso organismo che l'aveva partorita, malgrado non sia ormai che l'ennesima deiezione oramai disidratata nell'immenso scarico della storia, lo stesso noi ci teniamo alla forma, alla funzione, al contenuto, e alla dinamica che si sviluppa dalla compresenza, in ogni momento, ovvero in ogni frase riga parola segno di punteggiatura e spazio nella pagina, di questi tre elementi (il packaging, fisico o intellettuale che sia, non ci riguarda). Compito non facile, ma paradossalmente la letteratura sembra resistere meglio di altre discipline, tanto artistiche che scientifiche, nell'attuale delirio d'interpretazione, conseguenza – sintomo, di quella crisi profonda e generale che riguarda oggi l'insieme delle rappresentazioni del mondo. A patto di non trasformarsi in uno di quei professionisti della realtà che infestano il globo, e di cui l'Italia è ormai satura, che volteggiano leggeri sulle *periferie diffuse* in cerca di cadaveri. Il tempo di spolarli e di cagare la relativa *narrazione*, e via di nuovo in volo, in cerca di un terremoto, di una

guerra, di un assassino, di una vittima, di una qualsiasi sfiga, purché di mercato. E se la *denuncia*, civile o meno, è diventata un mercato, e basta entrare in una libreria, o scorrere il programma di un teatro, o andare al cinema, o accendere la televisione, o la radio, o sfogliare un giornale, per rendersi conto che si tratta di un mercato ormai consolidato, significa che, al tempo presente, denunciare una qualsiasi iniquità è molto vicino all'inutile inutile. Sia dunque il nostro un altro scopo.

Ora, avendo in certo qual modo definito il *contenuto* – il rapporto tra l'autore e la terra che lo sostiene, e dando per scontato che la *funzione* di un qualsivoglia scritto sia di essere leggibile, nel senso migliore della parola, non resterà che occuparsi della *forma*. Certo essa, la forma, non è tutto, ma è molto, moltissimo, qualcosa di indispensabile: senza una forma, nessuna triangolazione sarebbe possibile e ci ritroveremmo a correre avanti e indietro per una strada che non porta da nessuna parte, o meglio, visti i tempi, ci ritroveremmo a girare in tondo come trottole nell'orbita di una gigantesca rotatoria il cui unico sbocco ci riporterebbe sulla strada da cui siamo venuti. Perché un'azione letteraria possa *aver luogo*, l'autore deve sapersi orientare nel suo ambiente, deve cioè costruirsi un'immagine spaziale. Questo non significa che le immagini siano al primo posto; dobbiamo guardarci dal ridurre la scrittura, come sempre più spesso accade, a semplice arte della didascalia, o meglio del sottotitolo, visto che è ormai implicito che l'immagine a cui si fa riferimento sia da considerarsi in movimento. Velocità, ritmo, sincronizzazione, in una parola: *Tempo*. Se non considerassimo questo fattore, nessuna forma risulterebbe adeguata. Dunque mi correggo: l'immagine dovrà essere spazio-temporale. Ma in un mondo in cui la pianificazione del tempo, pubblico e privato, è determinante, tutto ciò che non è *a tempo*, è *fuori* dal tempo, e si trasforma automaticamente in un potenziale intoppo a quella libera circolazione delle merci, e delle persone, che non potrebbe certo essere così "libera", se non fosse accompagnata da una stretta, strettissima, ormai totalizzante, e asfissiante, regolamentazione del

tempo, e dunque dello spazio, e dunque, come logico e inevitabile, delle persone.

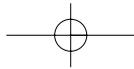
*E tuttavia, anche se ce ne rendiamo conto solo in modo effimero e intuitivo, vi sono, nel mondo che ci circonda e in ciascuno di noi, zone di resistenza all'evidenza. Lo scopo del viaggio, lo scopo della ricerca letteraria, dovrebbe essere, ed è talvolta, l'esplorazione di queste zone di resistenza* (Marc Augé, *Le Temps en ruines*).

Personalmente, l'autore ritiene che la letteratura, così come la vita, o è ricerca o non è. Così, lo scopo della nostra azione letteraria *non potrà che essere* l'esplorazione/ricognizione di quelle zone di resistenza all'evidenza di cui parla l'inventore del non-luogo, con la sostanziale differenza che della loro esistenza, fuori e dentro di noi, abbiamo coscienza, da sempre, come di qualcosa di affatto concreto, per niente effimero, assolutamente reale. Spostarsi da una all'altra di queste zone è una questione complicata e pericolosa. La frammentazione, la parcellizzazione, l'atomizzazione del territorio, esterno e interno, è tale che finire spiacciati, o formattati, è questione di un momento. Destrezza, senso del tempo e fortuna ci hanno evitato, finora, una simile fine, consentendoci così di scoprire che, oltre a zone, esistono anche *percorsi che resistono all'evidenza*.

Zone e percorsi letterariamente praticabili, a patto, ancora una volta, di non perder tempo a correre dietro alle immagini, riducendo di nuovo tutto a una questione di sottotitoli. Si tratterà piuttosto, individuato di volta in volta il terreno/percorso adatto, di *abitarlo* col giusto atteggiamento, così che le immagini vi germoglino spontaneamente, con quella forza sorprendente e addirittura, per l'autore, commovente, che hanno alcune piante quando bucano l'asfalto, o mettono radici in una crepa sul muro, o nell'incavo di una grondaia trascurata, e crescono, si sviluppano, in una parola vivono, senza rendersi conto che non è lì che dovrebbero essere, e di quanto precaria sia la loro situazione.

Come motto, e come bussola, portiamo sempre in noi, senza alcuna autorità, una frase del Talmud: *Colui che non ha terra sotto i piedi non è un uomo*.

Defunctus!



## Il ciclone Bolaño. E il successo degli scrittori postumi

Maurizio Bono, *la Repubblica*, 23 luglio 2009

Intorno all'autore cileno scomparso nel 2003 è cresciuto l'interesse. I suoi libri inediti sono un'eredità letteraria che ha mobilitato l'editoria mondiale. Ma sono tanti i casi dei narratori che dopo la loro morte diventano un brand, un marchio per catturare il lettore

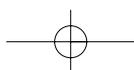


«**A**desso muoio, ma ho ancora molte cose da dire. Ero in pace con me stesso. Muto e in pace. Ma d'improvviso sono emerse le cose». Roberto Bolaño, l'autore postumo oggi più amato e riverito dell'editoria mondiale, nel 2000 lo faceva dire al prete cileno, membro dell'Opus Dei e potente critico letterario Sebastian Urrutia Lacroix, nel suo *Notturmo cileno*, uscito da Sellerio in italiano sei anni fa. Riletta adesso, però, la frase sembra parlare di lui.

Bolaño, che se n'è andato a cinquant'anni il 15 luglio 2003 mentre aspettava un trapianto di fegato in un ospedale di Barcellona, è tra i protagonisti più vivi delle ultime stagioni letterarie e di quelle che verranno: qualche anno dopo la prima edizione in Spagna, nel 2007 e 2008 è uscito in italiano da Adelphi e in America e Inghilterra il suo 2666, decretato libro dell'anno

dal *Time* e insignito di premi prestigiosissimi fino al National Book Critics Circle Award quattro mesi fa. Ora Sellerio ristampa da noi *I detective selvaggi*, importante quanto e più di 2666 per stabilirne la fortuna critica e il riconoscimento del genio (a sua volta vinse nel 1998 e '99 i due più grandi premi di letteratura in lingua spagnola). Ma soprattutto l'"eredità Bolaño", cioè un fittissimo archivio di carte, abbozzi, manoscritti, è al centro di un'alacre attività editoriale che sembra destinata a sfornare inediti per un lustro.

Passata l'anno scorso la gestione dei diritti dell'opera dalla regina degli agenti spagnoli Carmen Balcells al determinatissimo Andrew Wylei, per il gennaio 2010 è annunciato fin dalla scorsa Fiera di Francoforte il "nuovo" Bolaño (anche se in realtà scritto prima di 2666) *Il Terzo*



*Reich*, romanzo su uno scrittore mancato ma abilissimo giocatore di videogame (il titolo allude a un gioco elettronico di ruolo) coinvolto in Costa Brava nella sparizione di un tedesco incontrato in albergo. E già si preparano (a marzo è stato uno scoop del quotidiano *La Vanguardia*) le redazioni di due racconti (*Diorama* e *Assassini di Sonora*) e di un romanzo incompiuto che potrebbe essere la sesta parte di 2666: molto più di un'appendice, se come si dice svela un retroscena fondamentale dell'intricato affresco a più plot dell'opera.

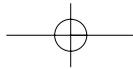
Almeno un Bolaño postumo all'anno di qui al 2014? Al di là dell'ironia del ritmo imposto dalla macchina editoriale a un autore che fino a dopo i quarant'anni non pubblicò una riga di prosa (si considerava un poeta irregolare e senza mercato un po' come i suoi irriverenti e anarchici *Detective selvaggi*, versificatori "realvisceralisti" nemici dell'establishment culturale incarnato dal "nemico" Octavio Paz e si decise alla narrativa solo per mantenere moglie e figli), in America c'è chi ha cominciato a sollevare solide obiezioni morali e letterarie in proposito.

Sul numero estivo del *Quarterly Conversation*, una rivista letteraria online molto letta e considerata dalla critica anche accademica, apre il fuoco l'editoriale intitolato "Sulla proliferazione delle pubblicazioni postume". Un andazzo, vi si legge, che andrebbe regolato da due norme: la prima permissiva, "Tutto ciò che non è bruciato va pubblicato". La seconda, però, restrittiva: "Ma va pubblicato esattamente come è stato lasciato". E il sospetto evidente è che gli scrupoli filologici non siano di casa presso agenti, editori e curatori, quando c'è in ballo un potenziale bestseller.

Gli editori del *Quarterly Conversation*, tuttavia, non si limitano a bacchettare la disinvoltura editoriale. E la seconda bordata è nel merito: Bolaño, come Vladimir Nabokov e David Foster Wallace (gli autori di altri due clamorosi "ultimi libri" inediti e incompiuti annunciati rispettivamente in uscita il 17 novembre, *The Original of Laura*, e nel 2010, *The Pale King*), in questo modo smettono di essere i grandi scrittori che i lettori dei loro libri conoscono, per "diventare un brand".

L'unica medicina prescritta contro il rischio dello svilimento dell'autore famoso in una moda è peraltro scontata: continuare a leggerlo (o iniziare a farlo, perché più uno scrittore è celebrato e più si tende a parlarne per sentito dire) nei libri certi e licenziati in tempi non sospetti, possibilmente da vivo e senza interposti interessi di bottega. In questo senso, per Roberto Bolaño cade a perfetto proposito la riedizione Sellerio di *I detective selvaggi*, che da anni era introvabile in libreria. E che letta o riletta dopo 2066 non solo non perde nulla, ma completa e precisa retrospettivamente il suo percorso: è un'altra età e con una disperata allegria che cinque anni dopo avrebbe assunto i toni cupi e minacciosi degli omicidi seriali a Santa Teresa-Ciudad Juarez e della ricerca donchisciottesca del misterioso Benno von Arcimboldi, l'indagine dei giovani poeti visceralrealisti Arturo Belano e Ulises Lima sul destino della poetessa mai pubblicata Cesarea Tinjero ne è la premessa, una prova generale da applauso e insieme un'anticipazione profetica.

Perché se anche Nabokov e forse Wallace hanno seminato in vita quanto basta a difendersi da soli dal diventare caricature di sé stessi da postumi, Bolaño ha un'arma in più, la preveggenza imparata da Borges sul destino delle storie: in 2666 un personaggio minore, in un monologo (quello stesso che ha talmente incantato anche Jonathan Lethem da farglielo citare l'anno scorso per esteso nella sua recensione del libro per il *New York Times*) riflette sulla durata delle stelle: una quindicina quelle dello sport, cinquant'anni se va bene quelle di Hollywood, invece una di quelle nel cielo visto dal deserto «poteva essere morta da milioni di anni e il viaggiatore che la contemplava non ne aveva il minimo sospetto... la questione era priva di importanza perché le stelle che uno vede di notte vivono nel regno dell'apparenza. Sono apparenza nello stesso modo in cui sono apparenza i sogni». E naturalmente nello stesso modo della letteratura: come dire che la storia davvero romanzesca di uno scrittore morto che dall'aldilà sforna libri sempre "nuovi" capaci di rinnovare la propria leggenda è una di quelle che proprio Bolaño avrebbe potuto inventare.



## «Nelle umane ferite, per mano al dottor Céline»

Mirella Serri, *Tuttolibri della Stampa*, 25 luglio 2009

I dinosauri della scrittrice favorita per il Campiello con *Venuto al mondo*: oltre al Grand Maudit, Hillman, anche lui inviato nella notte della psiche

«**G**li scrittori di denuncia, quelli cosiddetti “impegnati”, li detesto insieme a quelli della domenica, di puro intrattenimento o svago; preferisco gli outsider, quelli che dirazzano, che non sono nel solco». A chi il posto d'onore nello studio romano profumato di gelsomini di Margaret Mazzantini?

All'Irregolare per eccellenza, a Louis Ferdinand Céline, gran medico insonne che in effigie sorveglia la scrittrice-attrice nata a Dublino. E lo fa con quel suo sguardo perennemente tormentato e infagottato in un curioso giaccone di pelo, tipo pastore sardo («una via di mezzo tra il barbone e l'eremita: anche fisicamente finisce per esprimere lo struggimento, la capacità di addentrarsi nelle ferite umane...»).

Insieme all'autore di *Viaggio al termine della notte*, un altro guru ideale della narratrice è James Hillman, l'analista junghiano che investiga pure lui nel buio e nella notte della psiche, scandagliata a colpi di archetipi e miti. Anche Margaret, in questi giorni, è impegnata in un personale vagabondaggio. È entrata nella cinquina del Campiello. Ed è in pole position anche per il Supercampiello con il suo ultimo romanzo, *Venuto al mondo* (Mondadori), amatissimo dal gran pubblico (oltre 400mila copie): in meeting e tavole rotonde, quasi tutte nel Nordest, farà conoscere i dettagli del pellegrinaggio della sua protagonista, Gemma, a Sarajevo, là dove guerra, desiderio di maternità, orrore, morte e nascita segnano la strada per la rinascita finale. Con il corpo filiforme da ragazza, scarpe con zeppa e quattro figli, vive e scrive (la scrittura «mi arriva addosso come se fossi un gladiatore, anche per questo ultimo romanzo dopo una gestazione di sette anni, ho trascorso 12 mesi in apnea per gettar giù il testo») in un viavai di gente (arriva l'attore Sergio Castellitto, suo marito, entra baby-sitter, esce baby-

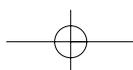
sitter, telefona insegnante, amica, sorella, organizza i campi estivi per i bambini).

*A quando il suo primo incontro con le notturne fatiche letterarie di Céline?*

«Céline o Dostoevskij, oppure *I miserabili* – il romanzo d'appendice, con prostitute, usurai, omicidi, mi ha sempre intrigato – sono stati, insieme a tanti altri narratori, la mia principale compagnia. Ci si può sentire veramente soli abitando in campagna. Ho trascorso la mia adolescenza vicino a Tivoli. Mio padre lavorava all'Enciclopedia Treccani, se ne andava a Roma con la nostra unica macchina. Io, le altre tre sorelle e mia madre, fragile, eterea ma anche concreta irlandese, sapevamo far di tutto, dal pulire i polli alla cura dell'orto. Però poi alle 4 di pomeriggio d'inverno calava il buio. Ci mettevamo vicino alla stufa e papà, personaggio estroso e assolutamente singolare, ci leggeva Eliot, Saffo, Dylan Thomas e anche Céline. Di *Viaggio al termine della notte* prediligeva il registro linguistico giocato su vari piani e la follia estrema».

*Solitario e «irregolare» anche Carlo, padre-scrittore di Margaret, autore di A cercar la bella morte, racconto della sua adesione a 17 anni alla Repubblica di Salò.*

«Era un vero eretico, un originale che ti costringeva continuamente al confronto intellettuale. Accompagnato tutta la vita dalla memoria di Salò e dei terribili momenti dell'arresto da parte dei partigiani. Leggeva ad alta voce in maniera straordinaria, un vero istrione. Lo stesso avveniva quando pronunciava discorsi pubblici, magari in occasione di feste, matrimoni, compleanni, in quelle circostanze in cui si dà solennità alla vita di tutti i giorni. Comunque tutto questo arriverà più



tardi. Da bambina ad attirare la mia attenzione, più dei libri, era la zampata del gatto al serpente, il passaggio di una volpe, i colori del bosco».

*E allora?*

«Ero una piccola selvaggia, una monella, non riuscivo a star ferma. Cosa potevo preferire se non l'avventura? Ecco *L'isola del tesoro*, *Il mago di Oz* e poi *Zanna Bianca* e *Martin Eden* di Jack London, dove la sfida è per affermarsi come scrittore. Refrattaria come ero, e sono, a qualsiasi obbligo, anche a quello dell'essere inchiodata al banco di scuola, mi cimentavo con *Jane Eyre* di Charlotte Brontë. Mi identificavo con questa antieroina né bella né ricca che alla fine risulta vincente grazie alla sua determinazione. Ma prim'ancora, quando scorrevo le pagine di *Pippi Calzelunghe*, mi sentivo io stessa Pippi, la prima vera rivoluzionaria, capace con le sue calze sdrucite di organizzare una spedizione nei mari del Sud per liberare suo padre, il capitano di mare Efraim, prigioniero dei pirati sull'isola di Taka Tuka».

*Successivamente?*

«Sono sul pullman che mi sta portando a Roma e *Il processo* di Franz Kafka che riesco a compulsare a spizzichi e bocconi mi commuove e mi fa piangere. Poi è arrivato tutto il resto: Marguerite Duras, così derelitta, alcolizzata, e l'altra Marguerite, la Yourcenar, anche lei con la sua vita complicata, piena di segreti e misteri, Beckett di cui conservo una foto con quei suoi occhi di ghiaccio, Ingeborg Bachmann, con *Il trentesimo anno* e *Malina*, morbosa storia di un triangolo amoroso, William Faulkner con *Palme selvagge*, vicenda di due amanti che, nel tentativo d'interrompere una gravidanza, finiscono con l'autodistruggersi. E poi Carlo Emilio Gadda e Heinrich Böll e altri ancora. I libri di cui erano protagonisti i bambini: Usepe, il piccolo della *Storia* di Elsa Morante, Oskar, al centro del *Tamburo di latta* di Gunther Grass».

*Galeotto fu per lei il teatro, da tanti punti di vista, anche da quello sentimentale: conquista le scene e pure Castellitto, suo futuro marito. Le sue prime apparizioni non sono quelle underground degli scantinati, unide retrovie dello spettacolo, ma il corpo a corpo con i tragici classici.*

«*Ifigenia in Tauride* di Goethe all'Olimpico di Vicenza e *Antiperformances*».

*Spaventata dal debutto?*

«Per niente. Non sapevo cosa mi aspettava. Piuttosto temevo che arrivasse mio padre, un uomo possente, un Agamennone gigante, e mi dicesse scendi, ti porto via. Avevo solo 20 anni. Con Sergio ci siamo incontrati recitando ne *Le tre sorelle* di Cechov. Andavamo in trasferta insieme sulla sua A112, dividevamo le spese e poi... lui stesso è un personaggio cecoviano, contemplativo, silenzioso, un po' viandante, come lo zio Vania. All'inizio ero diffidente, pensavo che gli attori cambiassero compagna con la stessa facilità con cui cambiano compagna».

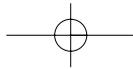
*Tanto successo sulle scene, qualche incidente di percorso?*

«Nella *Signorina Julie*, storia della contessina Julie che, reduce da un fidanzamento fallito, si unisce al ballo della servitù nella notte di San Giovanni e cerca di irretire Jean, un affascinante ma equivoco cameriere. Jean fa ubriacare Julie e io bevo acqua e amarena a go-go. Mi va di traverso e scopro Sergio nei panni di Jean che, tenero e preoccupato, mi chiede in scena "nun è che te strozzi?"».

*Mille pagine il dattiloscritto originario di Venuto al mondo, tanta pazienza per rifilarlo e per tagliarlo, in più passeggini, obblighi vari, bambini. Ce la fa a scorrere qualche pagina?*

«Leggere è la mia droga quotidiana, un'iniezione di vitalità. Con Sergio, appena ci siamo conosciuti, dopo lo spettacolo, in albergo, ci addormentavamo dopo aver letto ad alta voce Shakespeare o Dostoevskij, *I demoni*, García Lorca, *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler, Cervantes, Marina Cvetaeva».

Castellitto ci raggiunge e conferma: «Un tempo a esibirmi ad alta voce ero solo io. Avevo l'isteria recitativa», dice ridendo. «Adesso mi sono stancato». «Io per niente. Sono io che leggo per lui», sostiene lei. «Dalla cronaca del quotidiano ai romanzi». L'intervista non è più per voce sola ma a due. Lettore e Lettrice di calviniana memoria.



## Un memento mori tra i gialli di Simenon

Filippo La Porta, *Il Riformista*, 26 luglio 2009

### *Le campane di Bicêtre.*

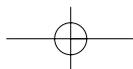
René Maugras e la sua claustrofobica fuga dall'ipocrisia sociale verso la Verità. Conflitti morali che non toccano l'Italia



Leggevo all'aperto, di fronte al mare sardo dai colori cangianti, un libro bellissimo e claustrofobico come *Le campane di Bicêtre* di Georges Simenon (Adelphi). E avevo l'impressione di trovarmi davanti al romanzo mancato della nostra classe dirigente; e poi alla differenza tra la nostra cultura – cattolica e meridionale, autoindulgente, incline al perdono – e la cultura del Nord-Europa – impastata comunque di radicalismo morale e di severità protestante. Simenon era stato educato in un collegio di gesuiti e poi si era allontanato dalla Chiesa cattolica, tanto che quando François Mauriac, scrittore ipercattolico e antiborghese, definì proprio *Le campane di Bicêtre*, uscito nel 1963, uno splendido *memento mori* in puro stile religioso, si dichiarò stupito... Ma perché ho fatto riferimento alla classe dirigente?

René Maugras, protagonista del romanzo, cinquantatreenne, è direttore del più importante quotidiano parigino (non appartiene all'altra famiglia di personaggi simenoniani: irregolari, anarchici, criminali braccati...), e ogni primo martedì del mese si ritrova nell'esclusivo ristorante Grand Vefour con amici importanti – avvoca-

ti, accademici, politici, letterati – tutti esponenti della classe al potere. In quella atmosfera ovattata «era tutto un congratularsi reciproco accompagnato da abbracci e pacche sulle spalle». E proprio nel bagno del ristorante, finita la cena, quando di là passano i liquori, Maugras ha un ictus (un'emiplegia), viene ricoverato in ospedale senza la parola e con i pensieri confusi. Resta in una specie di coma per qualche giorno. Il romanzo non ha un vero intreccio (in ciò è la negazione del “giallo”, genere pur congeniale all'autore) e consiste nel lento uscire di René dalla penombra della semioscienza, nell'immaginare il proprio funerale sentendo le campane di una chiesa vicino, nel tornare alle immagini dell'infanzia e nel suo fare un bilancio impietoso della propria vita (delle tre donne per lui fondamentali, della carriera, che ha sempre anteposto a tutto); e anche nell'esperienza dell'ospedale stesso, accudito dalle infermiere Blanche e Josefa (una per il giorno e l'altra per la notte, che risvegliano il suo immaginario erotico), mentre intraprende una faticosa terapia e controlli a volte invasivi (la scrittura del romanzo costò molto impegno e fatica a



Simenon, che andò varie volte a visitare l'ospedale di Bicêtre). E soprattutto in questo autoesame aspira a «una sincerità totale», ci si propone – al modo stesso del suo autore – come un «uomo nudo».

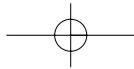
Al suo capezzale sfilano gli amici e i colleghi. Prima il professore, il luminare della medicina Besson, che nelle cene è un parigino disincantato, un inesauribile conversatore e raffinato buongustaio, e ora mentre gli illustra la diagnosi sembra riveleragli: «Un famoso barone pieno di medaglie» che è solo «un personaggio grottesco». Poi Colère, il caporedattore, suo coetaneo, la persona che lo conosce meglio: eppure in quel momento scopre che non è il pacioccone un po' trasandato che pensava e anzi «sotto un'apparente sottomissione nasconde la sua invidia e il suo odio». Poi la moglie Lina, clinicamente depressa e con l'alito che sa di whisky. E tanti altri, ritratti con la precisione e la crudeltà di un entomologo, con il pessimismo di chi forse non crede in Dio, ma certo crede nel peccato originale, e cioè nell'inclinazione umana a deviare, a fare il male, per proprio tornaconto o gratuitamente. Simenon è un nipotino di Dostoevskij, anche se è assai più scettico sulla redenzione, come si vede dal *Primogenito dei Ferchaux* (pubblicato nel 1943), dove il giovane e intraprendente segretario del ricco commerciante lo uccide senza pentirsi affatto!

Forse le pagine più straordinarie e toccanti del romanzo sono quelle dedicate a Jupin, un ragazzo alto e scheletrico, dal pallore terreo, che era stato poeta dadaista e surrealista e si era unito al loro gruppo di amici. Tutti pensano che sia un artista bohémien e disordinato ma quando si ammala di tumore scoprono che è sposato da vent'anni con una donna molto comune, che lo ama e che ogni mattina va a fare la spesa nel quartiere. Attraverso i due coniugi, e attraverso l'altro personaggio del padre di Maugras, umile impiegato al porto, che non invidiava nessuno e non aspirava a salire nella scala sociale, Simenon esprime la sua nostalgia straziante per la semplicità dimessa, per la normalità piccolo-borghese, incolore e al tempo stesso solidissima e misteriosamente vicina all'utopia. Maugras sente di aver la parte sinistra del corpo paralizzata. Eppure

non ci tiene a guarire, ne ha paura. Così come ha avuto paura nelle uniche due volte in cui si è sentito «in perfetta armonia con la natura»: sulle rive della Loira, in un dolcissimo scenario, accanto a un uomo che pescava con la lenza, e poi in un Mediterraneo «limpido e luminoso, da cartolina». Forse non si sentiva adeguato a quella armonia. Mentre ora ha paura di tornare in una vita fatta di autoinganno e di irrealtà.

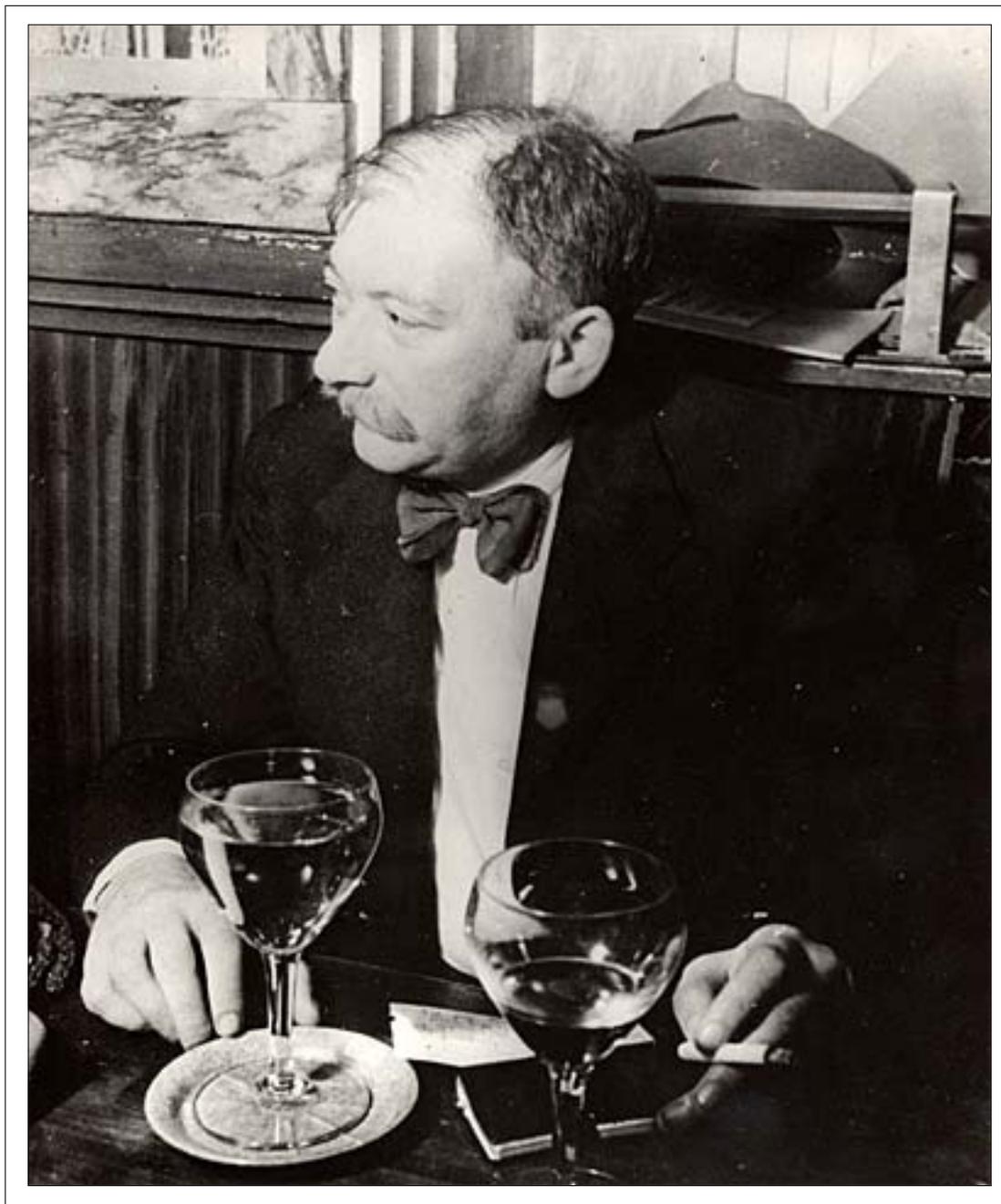
Verso la fine i suoi amici riuniti di nuovo al ristorante Grand Vefour, per spronarlo a guarire in fretta, gli mandano il menu raffinatissimo del pranzo su carta pregiata. Lui se ne vergogna, dentro quell'ospedale, dove ha fraternizzato con malati e vecchi e gente anonima, e lo strappa in mille pezzi. René ora si appresta, dopo un mese, a lasciare l'ospedale. Tornerà a vivere come tutti gli altri? Nella stanza d'ospedale, in quel periodo che resta il più importante della sua vita, si è posto delle domande fino ad allora censurate. A un certo punto dice a sé stesso: «Farà come prima, vivrà in modo frenetico per non pensarci». Ma noi sappiamo che non è più possibile. E così René, costretto all'immobilità e all'impotenza, riscopre un sentimento di amore verso la moglie alcolizzata, si riconosce nella sofferenza di lei: non ci si può votare al bene dell'intera umanità però si può «amare un solo essere e renderlo felice». E poi: in quelle riunioni conviviali al Grand Vefour «non si affrontano mai i problemi veri» e gli amici/colleghi non fanno altro che spiarsi reciprocamente dietro le maschere dell'ipocrisia. I problemi veri infatti affiorano esattamente dove finiscono il ruolo sociale, il decisionismo degli uomini di potere – convinti di controllare la realtà –, i riti sempre uguali della razza padrona.

Il protagonista a un certo punto, osservando i «vecchietti» ricoverati – poveri barboni che vivono per la strada, ricoperti di piaghe – «non si sente la coscienza a posto, gli viene da chiedere perdono a qualcuno». Ora, sarebbe abusivo sovrapporre a René la figura di qualche autorevole direttore di quotidiano o uomo di potere dell'Italia attuale, però questo romanzo dà voce a un tormento, a un conflitto morale, che proprio non appartengono alla nostra cultura e meno che mai alla nostra classe dirigente.

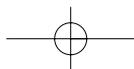


# Joseph Roth: un bevitore poco santo

Stenio Solinas, *il Giornale*, 26 luglio 2009



È stato il cantore del crollo degli imperi centrali e ha previsto, ubriacandosi nei bar di Parigi, l'orrore del nazismo. Ora la capitale francese dedica una mostra ai suoi ultimi anni, mentre in Italia esce *Al bistrot dopo mezzanotte*



Nel manifesto che al Museo d'arte e storia dell'Ebraismo tiene a battesimo la mostra «Joseph Roth. L'exile à Paris 1933-1939» (fino al 4 ottobre), lo scrittore è ritratto seduto al tavolino di un bistrot, una sigaretta fra le dita grassocce, due calici colmi di vino rosso sul tavolo. La foto è dei primi anni Trenta, quando Roth ne aveva meno di quaranta (era nato nel 1894), ed è l'immagine di un vecchio, il volto gonfio, i pochi capelli spettinati, l'eleganza frusta di chi conosce il decoro, ma fatica a non lasciarsi andare. Era già alcolizzato Roth, uno scrittore alcolizzato fuggito dalla Germania e approdato nella capitale francese come un naufrago alla terra ferma. Eppure, se si va ben a vedere, si era trattato di un naufragio particolare, nel senso che Roth si era buttato in mare molto prima che la barca andasse a fondo, come se lo sapesse e/o lo desiderasse. Aveva cominciato a nuotare all'inizio degli anni Venti, quando l'impero asburgico non esisteva più e la Germania era una repubblica senza repubblicani, in attesa di qualcuno che avesse l'ardire di rovesciare il tavolo delle istituzioni e prendere il potere. Ventenne allo scoppio della Prima guerra mondiale, apparteneva a una generazione che aveva vissuto «il terremoto dopo aver fatto affidamento, fin dalla nascita, sulla assoluta stabilità della terra. Abbiamo saputo tutto prima ancora di sperimentare alcunché. Eravamo preparati alla vita, e già ci ha salutato la morte».

«Monarchico austriaco», «conservatore», si era ritrovato di colpo doppiamente esule: da una patria che non esisteva più e in una nuova che razzialmente lo condannava alla dannazione, lui che ebreo impara a esserlo quando esserlo diveniva vietato. Così aveva deciso per Parigi, ovvero per la Francia, illudendosi di fare una scelta più che fuggire una minaccia. Si era definito «un francese d'Oriente». «Chi non è stato a Parigi è solo un mezzo uomo» aveva rincarato. Man mano che il nazismo diveniva un tutt'uno con la Germania e inghiottiva dolcemente l'Austria, la vita del «francese» Roth si fece sempre più accidentata. Corrispondente della *Frankfurter Zeitung* e poi sua firma di punta, negli anni Venti Roth era stato uno dei giornalisti più famosi e meglio pagati della Germania. Amava vivere bene, non si era

mai posto il problema di dover risparmiare: Parigi si era rivelata perfetta per ambedue le cose. Adesso però chiudevano i giornali per i quali scriveva, i suoi editori tedeschi passavano la mano, il suo stesso nome finiva all'indice, le collaborazioni si riducevano alle riviste dell'esilio, ai quotidiani degli esuli... Da *La cripta dei cappuccini* a *La milleduesima notte*, da *Tarabas* a *La leggenda del santo bevitore*, Roth scrive in quegli anni molte delle sue cose più belle, ma non è uno scrittore francese, non si è mai considerato tale, e la Germania hitleriana non lo considerò più uno scrittore tedesco. Pubblica presso editori in esilio in Olanda, guadagna poco, vive con ancor meno. Chi all'epoca lo intervista, ne traccia l'immagine di un ufficiale a riposo, ancora dritto nella postura, l'abito che sembra una divisa, ora silenzioso ora torrenziale, perso dietro ai sogni malinconici di un impero scomparso e tuttavia lucidissimo nel suo pessimismo di fronte al nuovo che avanza. Scriverà nel 1933 all'amico Stefan Zweig: «Non scommetterei un soldo sulle nostre vite. La barbarie è arrivata al potere. Non fatevi illusioni: l'inferno regna». E ancora, in un articolo: «Molti fra noi hanno servito in guerra, molti sono caduti. Abbiamo scritto per la Germania, siamo morti per la Germania. Abbiamo dato il nostro sangue per la Germania; doppiamente: il sangue che fa la nostra vita fisica e quello con il quale scriviamo. Abbiamo cantato la Germania, la vera! È per questo che oggi siamo messi al rogo dalla Germania!».

I suoi ultimi anni sono quelli che in un articolo del 1938 definirà come il tempo di *Al bistrot dopo mezzanotte*. Ha difficoltà a camminare, gli basta un pernod per sprofondare nella torpida ubriachezza di chi sa di non avere un futuro, ma teme anche che il tempo gli giochi lo scherzo di tenerlo ancora in vita quel tanto che basta per pentirsene. Se ne sta seduto al Café Tournon, davanti al Palais du Luxembourg e a due passi dall'Hôtel de la Poste che ha eretto a proprio domicilio. I suoi amici sono il postino, l'autista di piazza, il poliziotto, la gente di teatro, un'umanità minuta che ancora gode di quello che sempre più gli sembra l'essenza della condizione umana: la libertà individuale, il non dover esibire passaporti e permessi, il non essere giudicati in base al

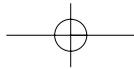
colore della pelle, al tipo di religione... Fa in tempo a morire un anno prima che la Germania di Hitler entri a Parigi, la catastrofe tanto temuta e prevista dalla quale morendo riesce a sottrarsi. Gli amici vorrebbero seppellirlo al cimitero di Montmartre, lì dove c'è la tomba di Heinrich Heine, la memoria di un'altra Germania. Ma nemmeno loro hanno soldi e si devono accontentare del più modesto camposanto di Thiais, a sud-est di Parigi.

*Al bistrot dopo mezzanotte* è anche il titolo del libro che raccoglie adesso gli articoli che Roth scrisse in terra di Francia (Adelphi, pagg. 301, euro 19). È una raccolta ineguale, pezzi d'occasione, pezzi alimentari e prose d'arte, recensioni e reportage. C'è una bellissima stroncatura del Bernanos antisemita di *La grande paura dei benpensanti*, così come del Paul Morand cosmopolita e un po' superficiale di *Buddha vivente*, stroncature nate dal fatto che, più lucidamente dei suoi confratelli francesi, Roth si rendeva conto di come lo spirito anti-borghese, la critica alla democrazia, il richiamo alla sanità della razza

da semplici parole si sarebbero trasformate in proiettili e poi in plotoni d'esecuzione... C'è la piccola-grande apologia di Alphonse Daudet, il creatore di Tartarino, ovvero l'ironia al posto del sarcasmo, la risata al posto dell'insulto. Ci sono i pellegrinaggi sui «campi di carne» della Grande guerra, lì dove «tra quarantamila morti ignoti si diventa pacifisti» e il vagabondare fra le reti nere di cozze gocciolanti nel porto di Marsiglia, il bel mondo della costa Azzurra carico di vecchie signore cariche di gioielli, la bella stagione a Deauville dove i ricchi dilapidano fortune ai tavoli da gioco del Casino, ma non fanno mai mancare la mancia a garçons e chauffeurs...

Non tutto, lo abbiamo detto, è di prima scelta, non tutto è felice, ma si capisce come in quegli anni Roth faccia un pieno di vita, assapori tutto ciò che in patria non può più fare, edifichi, mattone dopo mattone, un monumento alla modesta dignità dell'individuo, quella che non chiede altro che d'essere lasciato in pace, intento a ritagliarsi un impercettibile spazio di felicità a petto di una vita che non fa mai credito.





# Povere biblioteche d'I-taglia

Roberto Coaloa, *Il Sole 24 Ore*, 26 luglio 2009

Penuria di soldi, personale ridotto e abulico,  
orari rigidi, lunghi tempi d'attesa.  
Viaggio nelle miserie del patrimonio librario italiano.  
Le eccezioni: Pistoia, Reggio Emilia, Napoli

**P**rovate a entrare in una biblioteca pubblica italiana, ad esempio la Sormani di Milano; si ha la sensazione che il bibliotecario consideri il lettore un nemico, un antipatico *flâneur*, un fanullone. Si rimane sconcertati dai tempi di attesa per avere un libro in consultazione e spesso le sale sono troppo rumorose per dedicarsi alla lettura. E sorprende ancora di più non trovare opere di autori viventi, ma già classici, come Alberto Arbasino.

Nelle biblioteche italiane l'orario è assurdo: quasi impossibile per chi lavora durante il giorno trovarle aperte di sera (come succede in tutta Europa, dove sono accessibili fino a mezzanotte e anche di domenica). Aggiungiamo che il prestito è scoraggiato. Per lo studioso, l'unica chance di avere un libro in consultazione in tempi ragionevoli è affidata alla conoscenza personale del bibliotecario.

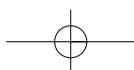
Spesso le biblioteche civiche di provincia, che contengono fondi appartenuti a studiosi insigni o conservano biblioteche di famiglie aristocratiche, sono "dirette" da segretari comunali (non esperti bibliotecari dal curriculum *comme il faut*), che trasformano la biblioteca in stanze di ricevimento per amici.

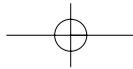
Negli ultimi 25 anni, molte biblioteche pubbliche si sono "modernizzate" cercando di attirare nuovi utenti, adottando degli spazi più simili a quelli di librerie o di negozi. In qualche comune si pensa anche di realizzare una piscina per l'estate, assumendo dei bagnini per la distribuzione di libri. Il miraggio è quello di alcune biblioteche americane o europee, come la Openbare Bibliotheek di Amsterdam, dove il settore tecnologico è al top, dove l'accesso a internet è libero e i lettori possono bere e mangiare, passeggiando tra comodi scaffali aperti nelle sale.

In Italia, l'esistenza di biblioteche di conservazione rende difficile l'idea di una biblioteca più *à la page*. Alcune hanno però saputo trasformarsi, diventando un luogo gradito allo studioso: a Pistoia si trova una delle biblioteche più moderne e frequentate della Toscana; in Emilia Romagna primeggiano la Panizzi di Reggio Emilia, la Delfini di Modena e soprattutto la Ariosteia di Ferrara, luogo di forti emozioni per la storia che vi hanno illustrato personaggi come Ariosto e Paracelso. Accanto alle sale severe, in un andito buio si scopre l'altare profano dedicato al culto di Vincenzo Monti (è conservato il suo cuore in un'ampolla), ci sono giardini interni dove gli studenti possono mangiare e bere conversando con gli studiosi che cercano un momento di tregua dalle sudate carte.

Lo studioso avvezzo a peregrinazioni e ricerche conosce altri spazi di eccellenza. A Milano si trovano vere isole di cultura, come la Braidense o la Trivulziana. Quest'anno ricorre il quarto centenario dell'apertura al pubblico (1609) della Biblioteca Ambrosiana. Il responsabile, Monsignor Buzzi, annuncia che per festeggiare la ricorrenza dal 10 settembre e per sei anni consecutivi sarà esposto il Codice Atlantico di Leonardo. Nel 1816, Lord Byron andò in estasi per la collezione di manoscritti della Biblioteca Ambrosiana creata dal cardinale Federico Borromeo. Non solo: rubò anche una ciocca di capelli di Lucrezia Borgia. Oggi, assicura Buzzi, un furto del genere sarebbe impossibile. Quel che resta della ciocca di Lucrezia Borgia è ora visibile nelle sale della Pinacoteca.

Il direttore della Biblioteca Nazionale di Napoli, Mauro Giancaspro, commenta sconsolato i magri o addirittura assenti fondi destinati





## Rassegna stampa, luglio 2009

al funzionamento delle biblioteche pubbliche italiane: «I tagli presenti nel Bilancio dello Stato sono un errore: la biblioteca ha un ruolo sociale di rilievo, inoltre non è solo un luogo per raccogliere informazioni, è anche un luogo di emozioni».

A Napoli, infatti, la Biblioteca Nazionale conserva i capolavori dei Farnese, degli Aragonesi, dei Borbone (al direttore Giancaspro è capitata la sorte d'avere come ufficio la stanza dove è nato Vittorio Emanuele...). Lo studioso che si avventura negli spazi della Nazionale (l'entrata è gratuita) può godere di un'ebbrezza anamnestic, in cui tempi e luoghi lontani irrompono nell'attimo e nella contemplazione d'antiche pietre. Giancaspro è orgoglioso della "sua" biblioteca: «Le porte della Nazionale sono aperte a tutti, soprattutto ai napoletani, che quando varcano per la prima volta la soglia esprimono il loro stupore: "E chi andava all'idea?" (chi poteva immaginarlo?)».

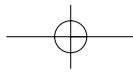
Il personale attuale della Biblioteca è di 280 unità. Si deve occupare di 20mila metri quadrati, con due milioni di libri. L'eccellenza della Nazionale, osserva Giancaspro, è frutto anche di «situazioni acrobatiche»: con grandi sacrifici e turni di lavoro, l'apertura della biblioteca è garantita anche ad agosto dalle 8.30 alle 19.30.

A Torino, l'Accademia delle Scienze riceve dal ministero un contributo che è diminuito negli anni da 92mila (2002) a 69.320 euro (2008). Nella

capitale sabauda, la Biblioteca Nazionale Universitaria vive una situazione drammatica: i magri fondi del ministero per i Beni e le Attività culturali non permettono più di aggiornare la cospicua e originale raccolta sul diritto, l'arte e il cinema. Le materie scientifiche sono le più penalizzate. Nel 2005 i fondi ministeriali per l'acquisto di libri erano stati di 390mila euro, scesi nel 2008 a 216mila euro. Nel 2009, il fondo annunciato è di 159mila euro. Negli anni Novanta nella biblioteca lavoravano 140 persone. Adesso sono rimasti in ottanta. L'ultimo concorso da bibliotecario risale al 1999 e ha fatto arrivare un solo nuovo addetto.

Questo il quadro. I tagli del ministero per i Beni e le Attività culturali pesano su molte delle biblioteche più importanti del Paese. E penalizzano il ricercatore, costretto a costruirsi un proprio fondo a casa (il filosofo, ad esempio, può trovare prime edizioni di Hobbes ma non studi recenti sul pensatore inglese). Per questo motivo l'abitazione di uno studioso italiano diventa un magazzino ingombro di libri che invadono spesso anche la cucina e il bagno. Come ha osservato in varie occasioni Tullio De Mauro, un professore americano o francese ha pochi libri in casa, per la semplice ragione che, a differenza dei colleghi italiani, può contare su ottime biblioteche nella città in cui vive.

La Openbare Bibliotheek di Amsterdam



# ADDIO ALLA SCRITTURA

## Perché i ragazzi non sanno più scrivere

Maria Novella De Luca, *la Repubblica*, 28 luglio 2009

**A**ppena possono abbandonano penne e quaderni a favore di notebook e diari elettronici. Ragazzi-stampatello che del corsivo si sbarazzano presto, nei temi prediligono pensieri brevi e ridotti all'osso, il 50 per cento di questi tra i 14 e i 19 anni possiede una pessima grafia, un'ortografia discutibile, un italiano sempre più povero, a favore però di un apparato di nozioni "trasversali" impensabili ai loro coetanei di qualche anno e generazione fa. Una rivoluzione del sapere e dell'apprendere che preoccupa studiosi e insegnanti di buona parte del mondo occidentale: i giovani nati a metà degli anni Ottanta, e tutti i loro fratelli minori, usano infatti la penna sempre più a fatica, stanno smettendo di scrivere a mano, e soprattutto hanno gettato alle ortiche l'uso del corsivo. Quel modo di scrivere, cioè, dove le lettere sono unite dal tratto l'una all'altra e il pensiero, dicono gli esperti, «riesce a fluire con armonia dalla mente al foglio».

Una tecnica ormai tanto negletta che il settimanale *Time* ha deciso di dedicare al tema un accorato reportage, proprio sulla fine della scrittura a mano, con un titolo che parla di "lutto per la morte del corsivo", citando quella generazione Y per la quale un componimento «è un insieme di sms cuciti tra di loro...». Nostalgia di adulti diffidenti di fronte al nuovo o vera emergenza culturale? I governi di molti paesi europei sembrano orientati alla seconda ipotesi. In Inghilterra due anni fa diverse scuole hanno reintegrato l'uso della penna stilografica, per costringere gli studenti a re-imparare la bella grafia, mentre in Francia gli istituti superiori sono tornati al dettato, visto che anno dopo anno gli studenti avevano deciso arbitrariamente di decapitare dei loro accenti migliaia di parole. In Italia le cose non vanno meglio, i bambini già a metà della scuola elementare iniziano a scrivere con il computer, se utilizzano la penna è per comporre

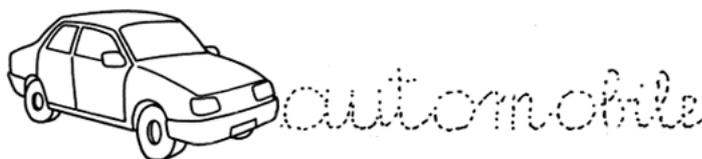
parole in stampatello, ma gli effetti sui loro meccanismi di apprendimento, dice Federico Bianchi di Castelbianco, psicoterapeuta dell'età evolutiva, «sono disastrosi». «È incredibile quanto l'uso del corsivo al posto dello stampatello, e ancor più del computer, possa influenzare la mente di un bimbo. È vero, il mondo adulto non è ancora pronto a recepire le nuove intelligenze di questi ragazzini cresciuti con la tecnologia. Ma la perdita del corsivo è alla base di molti disturbi dell'apprendimento segnalati dagli insegnanti elementari e che rendono difficile tutto il percorso scolastico». «Scrivere in corsivo» chiarisce Bianchi di Castelbianco «vuol dire tradurre il pensiero in parole, in unità semantiche, scrivere in stampatello vuol dire invece sezionarlo in lettere, spezzettarlo, negare il tempo e il respiro della frase». Perché la preparazione all'apprendimento è fatta sulla scrittura, «e il corsivo così come lega le lettere lega i pensieri, ma troppo spesso insegnanti e professori si accontentano di temi scritti in stampatello, e non hanno più né tempo né pazienza di insegnare la bella grafia».

Un esercizio dunque non fine a sé stesso, ma carico di significati. È quanto ritiene Monica Dengo che proprio del corsivo e della calligrafia ha fatto una specializzazione. E in un libro dal titolo *Penne in pugno*, appena tradotto anche in Francia e edito dalla cooperativa Giannino Stoppani (un vero manuale di calligrafia per bambini), Dengo mostra quanto la "bella scrittura" sia una forma d'arte «dove le linee hanno ritmo e musicalità». «Mi capita sempre più spesso di far "ritrovare" il corsivo agli adulti e di doverlo insegnare dall'inizio ai più piccoli. Ormai in molti paesi, la Francia ad esempio, si è capito che non si può prescindere da questa tecnica, ma il problema è anche che i maestri non la conoscono più. Il vero corsivo, ad esempio, consiste nello scrivere una parola con un'unica linea, ma in pochi ormai sanno come si fa. Ai bambini va

insegnato alle elementari, altrimenti diventa troppo tardi...».

I sistemi devono convivere infatti ma la calligrafia è un linguaggio dell'anima, diversifica, rende unici. Ed è invece proprio di questo che i giovani sembrano avere paura. «Preferendo nascondersi dietro l'omologazione dello stampatello». È la tesi dell'insegnante e pedagogista clinica Giuliana Ammannati, che per dieci anni ha analizzato la scrittura dei suoi allievi adolescenti fra i 14 e i 19 anni, e ha raccolto i dati in una ricerca presentata tre anni fa, che cerca di scavare dentro la motivazioni psicologiche che hanno portato all'abbandono del corsivo. Perché oltre a segnalare che quasi il 50 per cento dei teenager non sa più utilizzarlo, Ammannati ha spiegato di aver incontrato «grandissime resistenze a far uscire i ragazzi dal loro reiterato uso dello stampatello». «Spesso» aveva affermato Giuliana Ammannati «dopo aver scritto in corsivo non riescono a rileggere le proprie parole. Così per evitare la confusione utilizzano lo stampatello...».

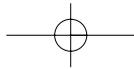
I guasti però si vedono dopo. Non soltanto al liceo ma all'università, come sottolinea Franco Frabboni, ordinario di Pedagogia all'ateneo di Bologna, e presidente della Società italiana di scrittura. «La grafia, il corsivo sono veicoli e fonti di emozioni. Tradiscono la personalità, lo stato d'animo... L'abbandono della scrittura a mano porta a una scarnificazione del messaggio, lo vedo spesso nelle tesi dei miei studenti, povere, troppo brevi, dove la sintesi non è un pregio ma una incapacità di sviluppare il pensiero. Quasi sempre nelle mie lezioni faccio fare esercizi di scrittura, invito gli studenti a scrivere di sé, a raccontarsi, a confrontarsi con la propria biografia. E noto difficoltà crescenti». «Tornare all'insegnamento della calligrafia è una battaglia fon-



damentale, ormai condivisa dagli studiosi di tutto il mondo. Anche perché» aggiunge Franco Frabboni «l'altra faccia di questa metamorfosi è la perdita della lettura. Sono due vasi comunicanti. Se non si impara il corsivo, i suoi tempi, le sua musicalità, come si farà a concentrarsi sulle parole di un libro? È chiaro che il computer è oggi una nostra appendice, un pezzo del nostro pensiero. Ma è un pensiero binario mentre la scrittura a mano è ricca, diversa, individuale, ci rende uno differente dall'altro. Bisognerebbe educare i bambini fin dall'infanzia ad annotare i propri pensieri, a capire che la scrittura è una voce di dentro, un esercizio irrinunciabile».

Eppure i ragazzi della generazione stampatello scrivono e scrivono, mai tante parole sono circolate tra gli adolescenti dell'era digitale, attraverso sms, mms, mail, blog, Facebook, intrecciando vite, storie d'amore, felicità, delusioni, tristezze. In stampatello okay, piene di acronimi e di sigle, spaventosamente abbreviate... Parole, però. «A volte credo che gli adulti cerchino di nascondere la paura di non essere all'altezza dei loro figli attraverso battaglie di retroguardia» dice con pacatezza Irene Bagnati, che insegna lettere alle scuole medie «e anche questo lamento sul "corsivo perduto" in qualche modo mi fa sorridere. Esiste certo un problema legato alla scrittura, e soprattutto all'ortografia. Ma ho allievi brillantissimi che hanno una pessima grafia e non per questo il loro percorso scolastico ne risente. Utilizzano il corsivo per prendere appunti, su fogli che poi soltanto loro sanno rileggere. Ma sanno studiare, questo è ciò che conta. Ciò che a me interessa è che apprendano, e che scrivano in un buon italiano. Se poi al posto della penna utilizzano la tastiera pazienza, questo è il loro tempo...».

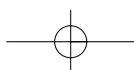




# Strout: la vera America e il mio orgoglio bianco

«Sono figlia del Maine povero e puritano, come Stephen King»

Alessandra Farkas, *Corriere della Sera*, 29 luglio 2009



È emigrata a New York dal Maine negli anni Ottanta, perché, spiega, «mi piaceva l'anonimato che solo New York ti concede». Vent'anni più tardi, Elizabeth Strout si scopre, suo malgrado, una celebrità grazie al Pulitzer. La giuria che dal 1901 ogni anno, assegna il riconoscimento, uno dei più ambiti per la letteratura mondiale, ha premiato la 53enne scrittrice e docente universitaria per il suo terzo libro, *Olive Kitteridge* (Fazi editore).

Si tratta di un romanzo patchwork di tredici episodi, sconnessi ma tutti collegati fra loro, nel quale la protagonista Olive è al centro di una serie di vicende sullo sfondo di Crosby, cittadina sulla costa atlantica del Maine, nel cuore dell'America Wasp (bianca, anglosassone e protestante). Testimone non indulgente, ma sempre empatica, è lei che regge i fili delle vite dei suoi concittadini, specchio di un mondo di ben più ampio respiro.

«La letteratura è un luogo», spiega l'autrice dal salotto del suo appartamento al 26° piano di un grattacielo dell'Upper East Side, pieno di luce e rose colorate come un grande giardino di campagna. «*Guerra e Pace*», aggiunge, «non avrebbe potuto essere scritto in nessun altro posto al mondo se non in Russia». Così come la protagonista, il romanzo è figlio del Maine, al pari dell'autrice: «Sono nata in Maine da una famiglia emigrata in America dalla Scozia nel 1603. Le nostre radici non potrebbero essere più profonde. Nelle zone rurali l'identità è intrinsecamente conaturata alla terra».

Qualcuno ha parlato di ritorno del premio Pulitzer alla letteratura Wasp, dopo anni di predominio dei cosiddetti «autori etnici». «Dev'essere vero», nota la Strout, «visto che già nel 2005 Marilynne Robinson vinse per *Gilead*, la storia di un pastore protestante in Iowa. Però è bene dire che vi sono moltissime gradazioni di Wasp ed è un errore generalizzare, pensando che il termine sia sinonimo solo di ricchezza e privilegio».

Certo, l'insegnante di mezza età eroina del suo libro, Olive, è al cento per cento americana. «È come una conchiglia attaccata a uno scoglio. Se la si portasse fuori del suo ambiente, soffrirebbe da morire. I francesi probabilmente la manderebbero in tilt, mentre l'Italia, terra sensuale e

carnascialesca, la spaventerebbe a morte, ma forse la incuriosirebbe più dell'Inghilterra».

In un certo senso Olive è il suo alter ego: «Anche se sono tecnicamente una Wasp, non sono certo nata ricca. Il Maine è uno Stato in parte molto povero. Ciò spiega il suo lato oscuro e nascosto, che Stephen King, un vero figlio del Maine, è riuscito a incarnare più di tutti». Non parlatele invece del clan Bush: «Il fatto di avere una residenza estiva», osserva, «non li rende parte della cultura o della tradizione locale. Sono visti con sospetto, quasi come intrusi, anche dai repubblicani». Il suo Maine, come quello di King, è lontano anni luce da Kennebunkport: «Il nostro background è una filosofia frugale e schiva, fatta di duro lavoro e puritanesimo, dove non esiste il culto del denaro».

«Nei miei libri esploro l'attaccamento atavico della mia gente – *yeoman*, cioè gli yankees del New England – alla terra dove arrivarono per primi. L'orgoglio americano da queste parti è fortissimo anche per chi, come mia madre, è stato in fila per ore ai seggi per votare Obama». È la stessa fierezza che si respira in certi libri di John Cheever e John Updike, di cui la Strout si considera l'erede spirituale: «Sento una grande affinità soprattutto con Cheever. Abbiamo un'estraneità culturale molto simile, salvo che lui si dava un sacco d'arie e aveva problemi con l'alcol, mentre la mia è una famiglia di astemi».

La madre, che oggi ha 81 anni, è stata la sua musa: «Quando verso i quattro anni cominciai a scrivere, mamma, che avrebbe voluto essere una scrittrice ma era un'insegnante di inglese, mi comprò un quadernino e mi disse di annotarvi i miei pensieri, cosa che facevo puntualmente ogni giorno. Da allora non ho più smesso».

Più tardi, fu sempre lei a insegnarle la regola d'oro di ogni scrittore. «Quando lessi *Piume di piccione* di Updike rimasi colpita dal tono molto critico nei confronti di sua madre. "La mamma di Updike si sentirà in imbarazzo a leggere queste cose", dissi a mia madre, che senza batter ciglio mi rispose: "No! Lei sa benissimo che suo figlio è uno scrittore e certe cose non le può evitare". Mi spiegò che la paura di esporsi impedisce alle persone di lasciarsi andare, anche nella fiction. Quelle parole m'insegnarono una lezione preziosissima».

La sua passione per Philip Roth nasce proprio dall'onestà senza pudori dell'autore di *Pastorale americana*. «Le sue opere sono così ricche di forza e di energia, il frutto di un'esperienza di minoranza ebraica americana che imprime velocità e consistenza ai suoi personaggi. I miei invece rispecchiano le caratteristiche del New England puritano e tendono ad essere più introversi. Non provano la stessa gioia nel condividere cibo, humour e sventure».

Ma sugli scaffali della sua libreria Roth fa a gara con Alice Munro, William Trevor, Virginia Woolf e D.H. Lawrence. «Gli scrittori russi e in particolare Tolstoj occupano un posto speciale nel mio cuore. Mi interessa anche come si è evoluta la voce degli americani: Theodore Dreiser e Sherwood Anderson che hanno introdotto lo stile giornalistico e aperto la strada ad Ernest Hemingway. Ammiro anche John Steinbeck, F.S. Fitzgerald e, tra i più recenti, Raymond Carver, Norman Mailer, Joan Didion e Joyce Carol Oates».

Tra i contemporanei ama Oscar Hijuelos, Junot Diaz, Michael Chabon («soprattutto *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay*»), Andre Dubus III e Joshua Ferris, pur confessando una passione smodata per la poesia.

«Penso che il verso di una poesia abbia il potere di salvare una vita. Abbiamo bisogno di poesia che dia dignità ai nostri sentimenti più profondi ed è fantastico che poeti come Billy Collins siano letti anche da chi non è appassionato di poesia».

Oltre a comporre versi da quand'era bambina, la Strout scrive ancora a mano. «Se passassi al computer mi mancherebbe questa fisicità: il pc va

troppo veloce e a me piace il caos creativo». Per questo ha deciso di laurearsi in legge come Turov, Dershowitz, Wolfe, che però giudica «molto più commerciali» di lei. «Come scrittrice tendo a essere irrazionale ed emotiva, quindi mi è servito esercitarmi a pensare in modo più logico: già all'università notai che persone assolutamente intelligenti ragionavano sulla base delle emozioni, e per questo erano irrazionali e impulsive. Non volevo fare la stessa fine».

Ma invece di fare l'avvocato, ha cominciato a spedire i suoi racconti al *New Yorker*, che, a sorpresa, li ha pubblicati. «È ancora un'ottima palestra, che continua a lanciare talenti nuovi, come del resto altre riviste letterarie quali *Ploughshares*, *Granta*, *The Paris Review*, *Kenyon Review*». Ma anche il settimanale diretto da David Remnick non è privo di lei. «Qualche anno fa Francine Prose ha scritto un pezzo su *Harper's* dove sosteneva che su circa 52 storie del *New Yorker*, quelle scritte da donne erano pochissime. La riprova che le pari opportunità tra scrittori maschi e femmine, soprattutto nel genere fiction, non esiste».

Nonostante il divario, lei ce l'ha fatta e il suo prossimo romanzo – la storia di tre fratelli tra il Maine e New York – è già uno dei libri più attesi. Il suo unico rimpianto è la notorietà. «Essere uno scrittore implica una ricerca solitaria e meditativa. Richiede un voto di solitudine e molta concentrazione, quasi uno stato di trance. Al contrario, tutti gli autori escono allo scoperto e si presentano al pubblico, si esibiscono come istrioni. Io vorrei continuare a essere una scrittrice».

«Nei miei libri esploro l'attaccamento atavico della mia gente – **yeoman**, cioè gli yankees del New England – alla terra dove arrivarono per primi. L'orgoglio americano da queste parti è fortissimo anche per chi, come mia madre, è stato in fila per ore ai seggi per votare Obama»