La rassegna stampa di Oblique

dal primo al 31 maggio 2010

«Legavamo la qualità del romanzo alla sua illeggibilità».

Angelo Guglielmi a proposito del Gruppo 63

- Ernesto Ferrero, «L'antisemitismo di Céline, genio contro tutti»
  il Riformista, primo maggio 2010 3
- Stefano Bartezzaghi, «I libri della vita. Perché abbiamo ancora bisogno di un canone»
  la Repubblica, 3 maggio 2010 5
- Alfonso Berardinelli, «La critica libera è quella inutile»
  Corriere della Sera, 4 maggio 2010 6
- Antonio Gnoli, «Angelo Guglielmi: "L'errore del Gruppo 63? Elogiare solo i libri illeggibili"»
  la Repubblica, 5 maggio 2010 8
- Laura Piccinini, «Chiamiamoli libri professionisti»
  D della *Repubblica*, 8 maggio 2010 10
- Maria Antonietta Saracino, «Yates, vivere dunque fallire»
  Alias del *manifesto*, 8 maggio 2010 13
- Anna Masera, «La prima grande guerra degli ebook»
  La Stampa, 12 maggio 2010 16
- Paolo Di Stefano, «"Il mio Einaudi, manager lassista"»
  Corriere della Sera, 13 maggio 2010 17
- Luca Ricci, «Il successo è tascabile»
  il manifesto, 14 maggio 2010 18
- Paolo Bianchi, «"Sono diventato grande grazie a Ellis"»
  Libero, 15 maggio 2010 20
- Federico Monga, «E sulle intercettazioni Marina non tradisce papà»
  La Stampa, 16 maggio 2010 21

– Federico Monga, «Cavallero: "Vogliono sottrarci gli scrittori di maggior successo"»
La Stampa, 17 maggio 2010 22

– Paolo Di Stefano, «Javier Marías: "Ho preso in prestito la vita di mio padre"»
Corriere della Sera, 17 maggio 2010 24

– Stefano Mauri, «Non è marketing, noi difendiamo la libertà di stampa»
Corriere della Sera, 18 maggio 2010 26

– Gilda Policastro, «Romanzi al mercato»
il manifesto, 18 maggio 2010 27

– Ernesto Franco, «Einaudi: "Difendiamo la libertà di stampa"»
la Repubblica, 19 maggio 2010 30

– Paolo Mauri, «Edoardo Sanguineti, il poeta della neoavanguardia che giocava col mondo»
la Repubblica, 19 maggio 2010 31

– Marisa Fumagalli, «Quanto costava Stiegg Larson»
Corriere della Sera, 10 maggio 2010 33

– Dino Messina, «L'imbarazzo degli autori Einaudi: "Quell'appello andava firmato"»
Corriere della Sera, 20 maggio 2010 36

– Antonella Guerrera, «Paul Hardings. Il Pulitzer che l'America non voleva pubblicare»
il Riformista, 21 maggio 2010 37

– Renato Gaita, «Il romanziere con la matita»
Il Messaggero, 22 maggio 2010 39

– Alessandra Iadicicco, «Edmund White: "Erano più liberi i gay dell'800"»
La Stampa, 23 maggio 2010 41

– Abraham B. Yehoshua (traduzione di Alessandra Shomroni), «Yehoshua e il cane»
L'espresso, 27 maggio 2010 43

– Stenio Solinas, «Il vecchio e il fare»
il Giornale, 31 maggio 2010 46

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani e periodici nazionali tra il primo e il 31 maggio 2010.
Impaginazione a cura di Oblique Studio.

L'ANTISEMITISMO DI CÉLINE, GENIO CONTRO TUTTI

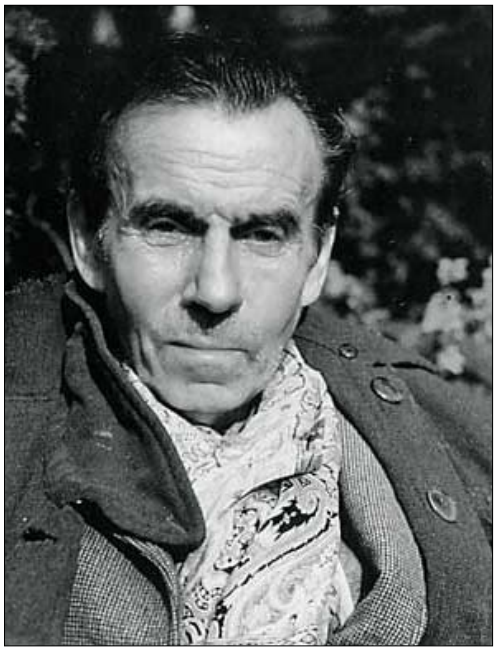
Ernesto Ferrero, *il Riformista*, primo maggio 2010

Riletture. Il caso spinoso e complesso di uno scrittore diventato bersaglio ideale dei fascisti e dei comunisti perché irriducibile bastian contrario. Dal *Voyage* a *Bagatelles*, ce l'aveva con molti: gli ebrei, ma anche i francesi, la Chiesa, i nazisti. Perché le tinte livide che sono state rimproverate a "Ferdinando il furioso" non sono altro che l'amarezza di un amore deluso nei confronti del genere umano

Ma che cosa è stato esattamente il tanto discusso antisemitismo di Céline, la colpa irredimibile per molti dei suoi giudici più intransigenti? Torniamo ogni volta a interrogarci sulle scissioni che possono mettere l'uomo contro lo scrittore. Si sa: le qualità di un artista non producono per ciò stesso una corretta lettura della realtà e della Storia, e men che mai della politica. Pound docet. Ma qui il caso si presenta particolarmente spinoso e complesso, e di recente ha cercato di dare nuove spiegazioni la francesista fiorentina Marina Alberghini in quella che è la prima biografia tutta italiana, una appassionata arringa difensiva (*Céline gusto randagio*, Mursia 2008).

Bastian contrario sempre controcorrente e controtempo, nel dopoguerra Céline era diventato il bersaglio ideale: per quanti s'erano compromessi con Vichy (lo stesso Sartre, il più virulento degli accusatori, durante l'occupazione era legato a una rivista collaborazionista) e per i molti che avevano aderito acriticamente al comunismo sovietico, contro cui Céline, che era stato in Russia nel 1936, aveva scagliato una feroce requisitoria, *Mea culpa*. Ha scritto all'amica Karen Jensen: «Tutta quella roba è abietta, spaventevole, incredibilmente fetida. Vedere per credere. Un orrore. Sporco, povero – ripugnante. Una prigione di larve. Tutta polizia, burocrazia e caos fetido. Tutto bluff e tirannia. È polizia, burocrazia e caos infetto». Tutto bluff e tirannia...». Il «socialismo reale» diventa per lui un'ennesima metafora dell'eterna difettività dell'uomo. «Quelli di sinistra sono così certi delle loro verità rivoluzionarie, che non gli si può insegnare niente».

E dire che quando il *Voyage* esce alla chetichella nell'autunno del 1932 in cinquemila copie, sembra un libro di sinistra. Solo gli anarchici, gli antimilitaristi e gli anticolonialisti sentono che Céline è uno dei loro: un «refrattario», lo definiscono. I comunisti sono divisi tra apprezzamento e rimprovero, quello che sono



tenuti a muovere per una desolazione senza sbocco, una filosofia nichilista (così Gor'kij), il non saper vedere nel proletariato la forza nuova che raccogliera dalle mani della borghesia corrotta la fiaccola della civiltà. No, Céline non idealizza i poveri (li conosce troppo bene), ma va bene lo stesso, dice Trockij. Il suo pessimismo contiene in sé il proprio antidoto. La vera rivoluzione di Céline è di tipo espressivo, perché rivitalizza la ricchezza e la complessità di una grande cultura quale è quella francese. Sulla rivista degli studenti socialisti, un giovane professore di filosofia, Claude Lévi-Strauss, il futuro grande etnologo, dice che se anche Céline non fosse dei loro, c'è da essere lieti che un libro del genere sia nato accanto a loro: per il suo valere profondo, e per la formula deliberatamente estremista e aggressiva che le conferisce un andamento di manifesto, e di manifesto liberatorio. Sono d'accordo anche i cattolici, che colgono benissimo il nocciolo etico del lavoro di Céline, il suo

grido di dolore per l'uomo. Per Renè Schwob nel romanzo c'è Dio sotto forma di un'aspirazione inconfessata all'amore per il prossimo.

È davvero così. Le tinte livide che sono state rimproverate a Céline nascono dall'amarezza di un amore deluso per l'uomo. Griderà: «Sono del partito della vita, io!». Come in Gadda, gli uomini non sono quello che Céline vorrebbe: generosi, disinteressati, pacifici, creativi. Sono anzi delle scimmie dotate di uno spaventevole istinto distruttivo. Sullo spettacolo delle bassezze umane Céline costruisce una comicità potente fatta di riso liberatorio, di satira, di grottesco, di humour nero. Se grida, se carica le tinte è per sollecitare il coinvolgimento nella difesa dell'umano. Ma nel romanzo ci sono momenti di tenerezza struggente, soprattutto per le donne, i bambini e gli animali. Dirà del *Voyage*: «Il mio libro non è letteratura, e la vita com'è. La miseria umana mi sconvolge, sia essa fisica o morale. L'uomo è nudo, spogliato di tutto, perfino della fede in sé stesso. Questo è il mio libro».

Strano antisemita, Céline. Con amici e fidanzate ebree, difeso ancora nel 1944 dal mensile del Movimento Nazionale Ebraico: «Il suo individualismo, la sua solitudine intellettuale lo fanno fratello degli ebrei». Nei tre libri «maledetti» ne ha per tutti, non solo per gli ebrei (o per meglio dire per quelle lobby ebraiche che a suo parere soffiano sul fuoco della guerra imminente). Ha sarcasmi non meno taglienti per i comunisti, gli ariani, gli stessi francesi debosciati, i giornali, gli odiatissimi capitalisti («Crepino i padroni! E subito! Questi putridi rifiuti!»), la Chiesa, la borghesia crapulona, i colleghi imbolsiti, la cultura di massa che presto sommergerà il mondo sotto una coltre di banalità. Chiama Petain «Bedain», cioè trippa, e Hitler «Dudule», famoso clown dell'epoca. Si proclama «il meno tedescofilo dei francesi», ripete che le «fesserie di Hitler, con il suo satanismo wagneriano», gli sono sempre sembrate futili.

Finché si sente l'unico a denunciare le cospirazioni degli ebrei guerrafondai, si sfrena in un delirio accusatorio che finisce per risultare comico-grottesco, la caricatura di sé stesso: «Essenzialmente metaforico e violentemente iperbolico», come ha giustamente scritto Raboni, per cui il lettore si ritrova scisso tra consenso estetico e dissenso etico. Al processo parigino del 1950, quando in aula vengono letti alcuni brani delle *Bagatelle*, il pubblico si mette a ridere. Lo stesso titolo di *Bagatelle per un massacro* non rimanda allo sterminio degli ebrei, che Céline non ha mai nemmeno immaginato, ma a quello dei francesi tutti, se non si fossero accorti per tempo del forte vento bellicista che soffiava sulle loro teste, alimentato da lobby capitaliste che estendevano le loro trame da New York a Mosca. Si potrebbe dire delle *Bagatelle* (da intendersi come composizione musicale scherzosa, di poche pretese) quel che ha scritto Gianni Celati a proposito di *Guignol's Band*, rilevando come in quel romanzo d'ambiente londinese il *Macbeth* shakespeariano sia tanto citato: «Teatro di sangue e di colpa, ambivalenza continua delle ossessioni, confusione allucinatoria tra il corpo proprio e il fantasma che lo insidia».

Spiega Céline allo studente americano (ebreo) Milton Hindus, che nel 1947 voleva restituirlo alla comunità letteraria e insieme redimerlo dal suo antisemitismo: «Chi non ha imprecato contro gli ebrei! Essi sono i padri della nostra civiltà – si maledice sempre il proprio padre a un certo punto». E all'amico Albert Paraz: «Ero fatto per intendermi con i semiti. Solo loro sono curiosi, mistici, messianici come me».

Ma quando i tedeschi arrivano a Parigi e la persecuzione diventa una pratica effettiva, Céline si tiene in disparte, rifiuta le offerte di collaborazioni giornalistiche e radiofoniche, non entra in associazioni filotedesche. Ha sempre corso da solo, e detesta imbrancarsi, ove che sia. Il grande anarchico si ritira sull'Aventino di Montmartre aspettando il peggio che s'è costruito con le sue mani. Al piano di sotto si riuniscono degli esponenti della Resistenza, ma lui non denuncia, anzi. Quando ascoltano Radio Londra, li prega di aumentare il volume, perché lui da sopra non sente bene. Amava così poco i «fritzi» che quando scoppia la guerra a cinquant'anni l'invalido si arruola volontario.

In Germania il *Voyage* era stato bollato come arte degenerata, e l'autore come un personaggio imbarazzante. Lui ricambiava, profetando sin dal 1933 che là si stavano preparando «immonde intraprese sadiche e mostruose», e che l'Europa intera sarebbe stata fascista per parecchio. L'invasato sapeva anche veder bene. Al giovane Arbasino che va a trovarlo nel 1959 predice che gli stati comunisti si sarebbero aperti prima o poi al capitalismo. Aveva ragione Gide quando spiegava che non è la realta che Céline dipinge, ma l'allucinazione che la realtà gli provoca. Chi lo frequentò ricorda che non guardava negli occhi l'interlocutore, come obbedisse soltanto alle visioni oltranziste che tanto lo agitavano. I suoi sono sempre stati monologhi, non dialoghi. Il «Ferdinand furieux» ha vissuto tutta la vita murato nella solitudine disperata del suo amore deluso per gli uomini.

Stefano Bartezzaghi, *la Repubblica*, 3 maggio 2010

I LIBRI DELLA VITA PERCHÉ ABBIAMO ANCORA BISOGNO DI UN CANONE

— Borges o Gadda, Salgari o Conrad: critici, scrittori e riviste rilanciano con saggi e sondaggi la vocazione a scegliere le opere necessarie per costruire biblioteche ideali —

Pochi nuovi testi in catalogo, poche ristampe dei classici e quando, infine, si arriva in libreria, la lussureggiante varietà di scaffali su lingua, linguistica e critica letteraria che si fronteggiava ancora un paio di decenni fa, oggi è mortificata in succinti palchetti bassi o nascosti dietro a colonne, dove i libri di teoria e di critica sono mescolati con biografie e manuali di fai da te editoriale. La critica letteraria ha insomma cessato di essere un settore di impegno continuativo per una grande parte della produzione e distribuzione editoriale. Quando avremo bene imparato tutti a scrivere e a pubblicare, forse ci renderemo conto che avremo omesso di imparare a leggere.

Una soluzione classica è l'indicazione di un canone. Dal *Canone occidentale* di Harold Bloom ai *Libri da leggere a vent'anni* di cui si sono occupati Giulio Vannucci e Nicola Villa (tema poi ripreso anche da Goffredo Fofi) i tentativi di trovare fili d'Arianna per la Babele delle nostre biblioteche sono incessanti. I libri più importanti, i libri migliori, i libri che non possono mancare, i libri da isola deserta, i libri che hanno influenzato la vita di questo o quel lettore: l'espediente della lista, già messo a frutto da Nick Hornby, si adatta oltretutto benissimo al formato dei blog (e se ne è occupato recentemente il *New York Times*).

Poi c'è un'altra soluzione: più narrativa, avvolgente, meditata. Uno scrittore che è anche uno storico della letteratura, Michele Mari, anni fa ha pubblicato il racconto *Otto scrittori*: «C'erano una volta otto scrittori che erano lo stesso scrittore». Joseph Conrad, Daniel Defoe, Jack London, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Emilio Salgari, Robert Louis Stevenson, Giulio Verne compongono la squadra del cuore per un ragazzo-lettore che, con il tempo, incomincia a distinguere tra i loro rispettivi valori, sino a far giocare una sorta di girone finale a tre di essi, Conrad, Melville, Stevenson (forse qui è il caso di ripetere che il cognome dell'autore del racconto è «Mari»).

Proprio dalla ricezione nella cultura italiana di uno di loro, Stevenson, e da questo, splendido, «racconto di critica vissuta» si dipana la successione di studi che Domenico Scarpa ha ora raccolto sotto il titolo *Storie avventurose di libri necessari* (Gaffi editore, pagg. 490, euro 16). La forza emblematica della scelta inaugurale non potrebbe essere maggiore: gli scrittori sono innanzitutto lettori, si leggono tra loro, si scrivono l'un l'altro, e così fanno anche i loro stessi libri, la cui storia esteriore può essere anche molto più avventurosa di quella che raccontano una volta aperti. È inseguendo tali piste che il critico letterario, naufragato sulla zattera dell'umanismo ma pur sempre vivo, può dunque costruirsi un linguaggio, una pratica e una deontologia almeno relativamente nuovi, mantenendo dei canoni del passato solo pochi strumenti essenziali: la connessione, la detection documentale, l'orecchio.

Al resto – la zavorra composta da paradigmi, astrazioni, rigidità, agonismo di poetiche concorrenti – si può lietamente rinunciare.

Carlo Fruttero e Franco Lucentini sono entrambi giovani, entrambi aspiranti scrittori, talentuosi traduttori, lettori espertissimi; si incontrano propiziando per conto dell'editore Einaudi l'introduzione in Italia delle prime opere di Samuel Beckett e di Jorge Luis Borges. Scarpa prende da una delle loro ultime traduzioni da Beckett la frase che li può definire: «Essi col tempo divennero come uno». Giorgio Manganelli e Primo Levi discutono della chiarezza e dell'oscurità della scrittura da posizioni antitetiche, ma i loro lettori troveranno piu affinità del sospettabile tra i due scrittori nei rispettivi impieghi dell'ossimoro e nei modi in cui le due scritture bordeggiano il silenzio e l'indicibile. Il caso di Luigi Meneghello si inserisce, con la sua propria personalissima tonalità, nel pano-

rs_maggio2010:Layout 1 07/06/2010 17.09 Pagina 6

rama dei romanzi di formazione resistenziale, con Italo Calvino e Beppe Fenoglio. Elio Vittorini fa vincere un premio a Carlo Emilio Gadda, convincendo la giuria che quella di Gadda è «letteratura arteriosa», mentre l'altro concorrente, Vladimir Nabokov, fa «letteratura venosa».

Domenico Scarpa è un ricercatore, documentarista letterario, scansionatore di intere biblioteche, docente, traduttore e critico free-lance. La sua fantasia e la sua acribia critica si incendiano simultaneamente quando, in una rivista letteraria del passato o in una carta appena dissepolta da un archivio, intercetta le prove di un incontro. Le analogie tra i protagonisti della letteratura italiana del Novecento si rilevano nelle predilezioni letterarie; le differenze, nelle reazioni ai momenti storici e culturali: accade così, per esempio, nel parallelo fra il primo Domenico Rea e il primo Italo Calvino. Gli accostamenti possono essere sorprendenti («Goffredo Parise tra Darwin e Montale»), ma non c'è aneddotica che per Scarpa non si rovesci in un'occasione di intelligenza dei testi e, contemporaneamente, di racconto della loro composizione. Se oggi, anche incoraggiati dalle iattanti carenze filologiche degli editori, si legge per frammenti senza avere però la coscienza del frammento – ogni libro è degustato come piatto unico – le avventure dei libri che hanno fatto il nostro passato recente dimostrano come in ognuno di loro la casualità occasionale convive con il movimento tellurico e invisibile della situazione storica e culturale. Per questo Scarpa non mette al centro della sua attenzionene né le opere maggiori né il sentito dire che le accompagna; predilige le testimonianze di ciò che ha preceduto e seguito l'opera. Ai racconti dei suoi capitoli fa così seguire un «thesaurus» che monta i riferimenti bibliografici, ghiotto e prezioso come le scene di *backstage* e di *the snaking of* che arricchiscono l'offerta nei dvd.

In fondo è lì che il suo libro vuole andare a parare. Non trasmette tanto un sapere quanto un leggere, che poi diventa certo un saper leggere ma lo fa nel modo naturale in cui l'esperienza si traduce in sapienza. Scrivere di leggere è una forma dell'ironia, ma contiene anche una commovente pietas verso i nostri vecchi, cortesemente scomodati dalle poltrone in cui potrebbero e forse vorrebbero vegetare, per raccontarcela un'altra volta.

Sarà possibile un libro futuro così sui libri che si stanno scrivendo nei nostri decenni? Ci saranno archivi che conserveranno le email e gli sms con cui ci si consulta febbrilmente su copertine, punti e virgola e orizzonti globali di poetica? Dove sta continuando l'avventura dei libri, ammesso che possano ancora essere detti necessari?

LA CRITICA LIBERA È QUELLA «INUTILE» «BISOGNA POTER DIRE CHE IL BESTSELLER È SPAZZATURA, ANCHE SE NON SERVE»

Alfonso Berardinelli, *Corriere della Sera*, 4 maggio 2010

Questa discussione sui rapporti attuali fra critica e letteratura si è aperta con i nomi di Adorno e Benjamin e con l'idea che chi ne è stato influenzato negli anni Sessanta non sarebbe in grado di capire il presente. Questo può valere per Benjamin (morto nel 1940) e per il suo messianismo rivoluzionario, ma non vale per Adorno (morto nel 1969), che ha conosciuto e analizzato l'*american way of life*, l'industria culturale, il fallimento marxista nel rapporto fra teoria e prassi e le degenerazioni del comunismo. Ma impostata in questi termini la discussione non sta in piedi. Se Benjamin ha tuttora i suoi devoti, che merita più come critico letterario che come filosofo politico, Adorno negli anni Sessanta, salvo eccezioni (Fortini, Cases, Calasso, Bellocchio), è stato pochissimo letto e subito scavalcato: sia a sinistra, dagli intellettuali militanti e d'avanguardia, sia a destra, dagli heideggeriani, dai mistici e dai mitologi. Ma è difficile negare che l'analisi dell'industria culturale compiuta da lui e Horkheimer (magari con la correzione sostanziale di Enzensberger, che la definì «industria della coscienza») è un'analisi non superata: di industria culturale non si parla più non perché sia sparita, ma perché è dovunque, tutti ne sono modellati e si può dire che non c'è altro: l'alta cultura, con Umberto Eco, è diventata bassa.

Eco in quanto scrittore di bestseller enciclopedici non ha avuto veri seguaci in Italia, ma in quanto demiurgo intellettuale può essere considerato il presupposto, il «motore immobile», il dio-padre della nuova cultura letteraria. In un interessante dialogo con Calasso, pubblicato qualche anno fa su *la Repubblica*, Eco disse mirabilmente la cosa vera: riconobbe che non era interessato alla contrapposizione (idealistica, donchisciottesca) tra vero e falso, ma che semplicemente gli piaceva il falso perché falso (e il kitsch perché umiliava e sbaragliava le pretese aristocratiche dell'alta cultura). Si trattava di realismo: e lo scrittore di successo è un realista sociologico, soprattutto quando racconta il tipo di favole che il grande pubblico vuole.

Per quanto mi riguarda, e da più di trent'anni che Benjamin e Adorno non sono la mia stella polare: meglio Karl Kraus, Orwell, Auden e come critici letterari Edmund Wilson ed Erich Auerbach, che del resto ho sempre letto. Alla teoria socio-utopistica e alla teologia della rivoluzione, oggi inservibili, preferisco un diverso empirismo, la satira culturale, l'osservazione dal vero e quella specie di radicalismo anarcoliberale che nei fatti di cultura non sopporta la retorica democratica del «vogliamo tutto» e «siamo tutti creativi».

La critica letteraria deperisce facilmente se non è critica della cultura. Per questo credo che non si possa dimenticare la vecchia massima di Kraus secondo cui: «Esistono due specie di scrittori, quelli che lo sono e quelli che non lo sono»; sta al critico non solo distinguere tra le due specie (critici inclusi), ma anche spiegare nei diversi casi come e perché la distinzione, oltre che possibile, è reale.

Ma oltre che critica della cultura, delle idee, dei linguaggi e delle istituzioni sociali, la critica è un'impresa letteraria individuale. Per essere praticata richiede un certo grado di ispirazione (amore e odio, ammirazione e aggressività) e una serie di carte da giocare (i propri autori preferiti). Vista in questi termini la questione, credo che il crollo della teoria della letteratura sia più un bene che un male. La teoria anni Sessanta-Settanta pretendeva di definire in essenza, in linea di principio che cos'è la letteratura da Omero a Zanzotto e di prescrivere anche che cosa deve fare lo scrittore per essere davvero moderno. Questa soluzione solenne di tutti i problemi sembrava fatta apposta per fare a meno dell'attività critica e per risparmiare le fatiche richieste dall'esame dei casi singoli.

Infine, la critica è impotente, deve esserlo, guai se si illude di cambiare le cose. La sua libertà di giudizio è complementare alla sua inefficacia pratica. Il celebrato bestseller deve restare in vetta alle classifiche, ma sarà bene che qualcuno possa dire che è spazzatura, anche se dirlo è inutile.

Ho l'impressione che oggi in Italia narrativa e poesia non siano più un oggetto interessante per esercitare la critica. Se escono tre romanzi al giorno e quasi altrettanti libri di versi, la partita è persa in partenza. Il recensore che provasse a esaminare sistematicamente una tale materia sarebbe spinto al suicidio. Ogni tanto potrà trovare un libro che lo attira. Ma si tratterà comunque di scelte discutibili, più suggestive che autorevoli. La saggistica mi sembra un genere letterario più interessante. Provare a discutere la qualità di un libro di Calasso e Magris lo trovo più proficuo che misurarsi con Tabucchi o Celati. È significativo che il nostro Novecento si sia chiuso con tre scrittori che hanno portato la narrativa dentro la saggistica: Garboli, La Capria e Piergiorgio Bellocchio con *Dalla parte del torto* e *Al di sotto della mischia*. Chi non ha letto o ha dimenticato i loro libri rischia di non capire quali eredità ci ha lasciato l'ultimo secolo e a che punto siamo. In loro, letteratura e critica sono una cosa sola.

Antonio Gnoli, *la Repubblica*, 5 maggio 2010

ANGELO GUGLIELMI

«L'ERRORE DEL GRUPPO 63? ELOGIARE SOLO I LIBRI ILLEGGIBILI»

Esce una raccolta di scritti della militanza critica dell'ex direttore di Rai Tre: «Liquidammo Tondelli senza coglierne le novità. E oggi farei anche un'altra televisione con meno sbeffeggiamento»

Negli ottant'anni di Angelo Guglielmi si nascondono almeno quattro vite: quella del critico letterario, del direttore della terza rete televisiva, del presidente dell'Istituto Luce e infine dell'assessore alla Cultura per il comune di Bologna. Non male, si potrebbe aggiungere, magari pensando ai destini di certi uomini di potere che in qualche modo cadono sempre in piedi. Ma poi, pensandoci bene, si ha l'impressione che Guglielmi non appartenga a una vera e propria nomenclatura culturale: non ha barattato potere contro servitù. Si ha l'impressione che sessant'anni fa quel signore dalla testa magra, il volto affilato e gli occhiali che incessantemente vanno su e giù tra il naso e la fronte era lo stesso di quello che oggi incontro nella sua casa romana. E sessant'anni sono anche l'arco di tempo nel quale Guglielmi ha dato vita alla sua militanza di critico. Alcuni dei suoi contributi sono stati raccolti nel libro *Il romanzo e la realtà* (esce oggi da Bompiani, pagg. 384, euro 21).

Impegnativo Il romanzo e realtà*, un titolo quasi d'altri tempi.*

«Si tratta di un filo che corre lungo tutto il libro e si basa sulla convinzione che la realtà non è un fatto ma un concetto. Negli anni Cinquanta gli scrittori come Pratolini raccontavano la realtà sociale e politica, negli anni Sessanta Arbasino e Sanguineti sollecitati dal grande Gadda, guardavano alla realtà come invenzione linguistica, negli anni Ottanta, con Tondelli per esempio, si annuncia il ritorno alla realtà dell'esperienza».

Prima che vada avanti che ne è di Moravia? È stato lo scrittore per eccellenza. Ma per lei è come se fosse invisibile.

«Non è vero. Era un uomo al quale non sfuggiva il nuovo ma aveva il torto di adoperare, come diceva Gianfranco Contini, una lingua grigia. Prenda *La noia*, un romanzo molto sopravvalutato. Lì Moravia avverte l'irrompere della crisi delle ideologie, ma le metafore che adopera per raccontarla sono ridicole. È stato lo scrittore più intelligente che io abbia mai conosciuto. Ma non si rendeva conto che l'intelligenza va tradotta in termini di lingua e di struttura».

Però anche voi del Gruppo63 – oltre a lei, Eco, Giuliani, Arbasino, Sanguineti e altri – ve la prendevate con il romanzo tout court, ne dichiaravate un po' troppo affrettatamente la fine.

«Quando ne sostenemmo la scomparsa, intendevamo che era morto il romanzo ottocentesco. E volevamo essere conseguenti, auspicando un romanzo senza trama, che non raccontasse, scritto di parole che non dicono ma fanno».

Diciamo la verità, pretendevate romanzi con pochissimi lettori, il contrario di quello a cui ogni scrittore normale aspira.
«Non nego che sia così. Legavamo la qualità del romanzo alla sua illeggibilità. Pensavamo che essere leggibili voleva dire cedere al facile, al consolatorio».

A forza di guardarvi le spalle da Cassola, vi siete persi Tondelli sul quale non ci siete andati leggeri.
«Apparve improvvisamente, come quei ciclisti che escono dalla curva. A noi interessavano i non romanzi. Tondelli, invece, scrisse un romanzo con una trama. Lo liquidammo senza coglierne le novità».

Che cosa esattamente vi sfuggì?
«Ci chiedevamo come si poteva scrivere un romanzo che avesse un senso. Avevamo accolto con curiosità *Altri libertini*, dove c'era una storia ma sfasciata e con tanti buchi. Poi arrivò *Rimini*, che ci parve il classico romanzo da spiaggia. Solo col tempo ne scoprii le ragioni più nascoste che sono poi quelle formali. *Rimini* oggi mi appare come un romanzo strutturalmente animato da un grande sforzo narrativo».

Fino a dove può spingersi il ripensamento o l'autocritica di un critico?
«Non ci sono limiti. L'errore, la sottovalutazione come pure la sopravvalutazione, fanno parte dell'azione di un critico. Ancora oggi sono convinto che Moravia fosse un grande scrittore ma senza una lingua adeguata».

E Pasolini?
Con lui c'era una forte inimicizia. A mente fredda, posso dire che i suoi romanzi erano scadenti. Salverei solo *Petrolio* per il suo carattere inconcluso. Ma sono certo che se lo avesse portato a termine sarebbe stato brutto come gli altri. Non saprei cos'altro salvare di Pasolini. Anche *Le ceneri di Gramsci* soffrono di larghi margini di retorica. E stato però un grande comunicatore, un moralista estraneo alla tradizione laica dei moralisti francesi, ma appartenente alla schiera, diffusa in Italia, dei predicatori alla Savonarola, i cupi ammonitori».

Un altro cupo ammonitore fu Fortini. Com'erano i vostri rapporti?
«Inesistenti. Mentre con Moravia e Pasolini ci scontravamo, Fortini era un estraneo che ogni tanto ci tirava addosso delle palate di cacca».

Non andavate d'accordo neanche con Citati e Garboli.
«Non ci frequentavamo. Citati ebbe il merito, come noi del resto, di sdoganare Gadda, di farlo uscire dalla banalità che fosse un rondista. Quanto al resto pensavamo che scrivesse aspirando a un'idea di alto, di sublime».

È una semplificazione. E Garboli?
«Ci sembrava che entrasse nel romanzo senza pregiudiziali. E se amava *La storia* della Morante che noi detestavamo, però sapeva leggere i testi, sapeva entrarci dentro. Però se devo dire quale fosse l'immagine che Garboli aveva della letteratura non saprei cosa rispondere».

Era l'immagine di sé stesso.
«Infatti si dice che non fosse un critico ma uno scrittore senza romanzo».

Ha ancora senso la difesa del critico che analizza, squarta, ricuce e poi stila il referto?
«Finché esiste gente che scrive romanzi esisteranno critici pronti a giudicarli. Siamo figure minori, servili, legate alla sorte del romanzo».

Qual è l'ultimo grande romanzo che ha letto?
«Se parliamo di grandi romanzi e non dei brodini con i quali di regola ci nutriamo direi *Fratelli d'Italia*. Con quell'opera Arbasino inventa una lingua stracciata, flessibile e che si conforma al disordine, al non senso che ha invaso i comportamenti e le ideologie. Timbra così la modernità».

Per essere così sofisticato, qualcuno si può sorprendere degli anni che ha trascorso in televisione.
«È un mezzo diverso. Non ho mai rifiutato di fare la televisione. Ma ho avuto l'accortezza, o forse la furbizia, di fare grandi ascolti che non comunicassero sgradevolezza e volgarità. Diciamo che l'ironia fu la mia compagna di banco. Quando nel 1994 la sinistra, convinta di vincerle, perse le elezioni, noi della terza rete fummo accusati, insieme a Mani pulite, di essere gli artefici di quel tonfo. Dovevamo fare una rete riverente?».

Pensa alla odierna televisione?
«Non lo so, ma so che rispetto ad allora oggi farei un'altra televisione. Forse quel tasso di sbeffeggiamento non avrebbe più senso, anche perché non c'è giornalino che non pratichi questo genere. Allora lavoravamo in un periodo in cui stava finendo un certo tipo di mondo: via la guerra fredda, via l'Unione Sovietica, via il centro sinistra. Una grande trasformazione stava cancellando il vecchio».

E voi eravate lì a dare una mano al nuovo?
«Una mano a modo nostro. Non credo che la cultura possa aiutare direttamente la società, come ha immaginato il neorealismo contro cui, a un certo punto, lo stesso Calvino si è ribellato. Lui ebbe la felice idea di scegliere il tema fiabesco, l'inesistente per raccontare l'esistente. E questo ne ha fatto uno scrittore europeo».

Da come parla sembrerebbe che per lei esistono lettori di serie A e di serie B.
«Ci sono diversi gradi di assorbimento di un libro, di un autore. La lettura è anche aiutata da ciò che circola nell'aria. Non esistono i fatti, ci sono le interpretazioni, le atmosfere che vanno captate. Prenda Dante: quante persone crede che l'abbiano veramente letto? Pochissime, però tutti hanno una qualche percezione della sua grandezza».

Quei "tutti" amano scrittori meno sofisticati, meno illeggibili. Lei che rapporto ha con il basso della letteratura?
«Non ho pregiudizi. Dipende dall'offerta. Per esempio Camilleri o Carofiglio sono realmente interessanti, anche se coprono una domanda molto allargata di lettura. Di altri non saprei. Ci vuole un minimo di ragione per leggere un libro. Qualcosa, se pur piccola, deve spostare. Altrimenti non ne vale la pena».

Ma il romanzo, come se lo immagina lei, è morto o no?
«Il romanzo è un genere obiettivamente in crisi. Yehoshua sostiene che il responsabile della crisi del romanzo europeo è la democrazia la quale, con la sua vocazione egualitaria, ha reso impossibile la figura dell'eroe. Quando si uscirà da questa crisi? Quando inventeremo, lo dice Eco, una nuova mitologia, giacché quella della partenza e del ritorno è stata vissuta dall'intera civiltà occidentale ed è ormai definitivamente consumata».

CHIAMIAMOLI LIBRI PROFESSIONISTI

Laura Piccinini, *D* della *Repubblica*, 8 maggio 2010

1. L'EDITOR (SENZA LA -E) È IL PIÙ INTRADUCIBILE, NON PER LA LINGUA MA PERCHÉ, A SECONDA DI DOVE STA, FA COSE DIVERSE, E MAI UNA PER VOLTA: LO SCOUTING, IL CARING, GLI PSICODRAMMI CON L'AUTORE; TALVOLTA SCRIVE.

2. IL TRADUTTORE/TRICE ENTRA NELLA MENTE DEL TRADOTTO PER MESI, E SE LUI HA CASA A BROOKLYN GLIELA PRESTA; SI SVEGLIA IN UN BAGNO DI SUDORE NELLA NOTTE SENZA SAPERE IN CHE LINGUA URLARE PER USCIRE DALL'INCUBO.

3. UFF. STAMPA È CHI SI DIVERTE DA PAZZI (IRONICAMENTE, O NO) AGLI STAND DEL SALONE DEL LIBRO A TORINO (13-17 MAGGIO), O A SCARROZZARE L'AUTORE CHE A 70 ANNI E DOPO 10 ORE DI AEREO NON VUOLE TORNARE IN HOTEL.

4. NON È VERO CHE IL LIBRAIO È MORTO: OGGI FA L'MC, MASTER OF CEREMONIES, ALLA FNAC O ALLA FELTRINELLI GENOVA, DETTA "IL MOMA DELLA CATEGORIA". E POI AGENTI, CORRETTORI, LETTORI (PAGATI PER FARLO, NON VOI)

Per scrivere questo pezzo abbiamo provato a intervistare le tipologie di cui sopra, ricavandone una prima lezione: specialmente in questo campo nessuno si fa mai solo i lavori suoi. Prima o poi mette il naso nelle mansioni degli altri, e non solo nel senso verticale della carriera, da correttore di bozze a direttore editoriale per dire, ma per la tentazione – possibilità, o necessità – di sconfinamento parallelo. Un ufficio stampa legge qualche manoscritto e fa la scheda, se serve, un traduttore sviluppa un'app per leggere il Devoto-Oli sull'iPhone. Si fa perché la casa editrice è piccola, perché non sempre si campa di sole traduzioni, per uscire dalla folla se, in quanto ufficio eventi, si organizzano fiere, saloni del libro. Ma anche per uscire dalla solitudine del computer. Proponiamo quindi un nuovo termine per ridefinire la categoria: "libri professionisti", e ci stanno dentro tutti. Le oltre 500 case editrici in Italia più gli agenti indipendenti e i traduttori freelance, i soliti stagisti, quelli usciti dai Master di Eco e le 1500 librerie catalogate su Facebook: moltiplicate (rimandiamo la parte visuale, dagli illustratori di copertine ai registi di booktrailer, a una prossima puntata).

Cercheranno di scoraggiarvi con un: «peggio che fare il filosofo!», ma lo dicevano anche a loro e non si sono fermati. E poi «non è vero che non si assume, le piccole case editrici si stanno accorgendo che avere personale stabile alla lunga rende», ci ha detto Leonardo Luccone, traduttore-autore-insegnante di tecniche editoriali: e ci crede tanto che ha messo su una struttura che tiene tutte queste cose insieme (vedi box). Seguono casi di editor che ce l'hanno talmente fatta da avere bisogno di assistenti, freelance che cercano soci per mettere su una società di letteratura crossmediale, agenti indipendenti a 36 anni. L'editor di Saviano-Piperno-Giordano è Antonio Franchini della Narrativa Mondadori: viene considerato una star. È quasi rassegnato a esserlo: «Non c'è facolta di Lettere che non abbia un corso di editoria o ipotesi di seminario, io ho perso il conto». E lo invitano. Lavorare con i libri è diventato cool. Pensa che «la colpa o il merito sia dei corsi di scrittura creativa da meta anni '80 (prima delle Holden, i corsi di Pontiggia e Crovi, o la scuola di Radiopopolare che c'è ancora). Poi, per ragioni dietrologiche, i media hanno cominciato a occuparsi di cosa facevano gli editor. La leggenda che dietro i libri ci fosse il «manovratore», e la popolarità saliva. Franchini invita a pensarci bene, prima di volerlo fare da grande: ma poi, quando parla dei giovani con cui lavora, gli si illumina la voce. Tra l'altro, anche lui scrive, ma precisa: «I miei sono saggi-inchiesta e non narrativa pura, cosa che non penserei conciliabile con il mio ruolo». Non si possono giudicare i romanzi degli altri e scrivere i propri: conflitto d'interessi. Uno che invece pensa che «chi meglio di uno che scrive può capire chi vuole fare la stessa cosa» è Mario Desiati, direttore editoriale Fandango libri e a sua volta scrittore (per un'altra casa editrice, però). A 33 anni si sente un vecchio dell'editoria, «in America lo sarei, solo qui si debutta a 30 anni», ma usa una serie di neologismi managerial-letterari: «Il *caring*. O l'editor come sparring partner emotivo che convive e combatte con il demone egocentrico che porta un autore a non voler cambiare nulla di quello che ha scritto. Che lavoro, però, con Lorenzo Pavolini per *Accanto alla tigre*: uno che scopre di avere un nonno che fu tra i più spietati gerarchi fascisti. Seguirlo, rassicurarlo. Incontrarlo nei bar, o in casa editrice: rito che dà stabilità agli scrittori». Certo, «capita di dover seguire un autore che non è il tuo tipo, ma come un avvocato lo fai, turandoti il naso e con la stessa cura». A volte funziona fare l'editor di generi cui non penseresti. C'e chi per farlo ha cambiato casa e città: Martina Donati era ufficio stampa per Fazi a Roma, un giorno telefona alle redazioni e informa che ha mollato tutto e adesso è a Firenze a curare per Giunti le pubblicazioni young adults, tra le più monitorate per gli sviluppi nel multimediale (dvd, videogames).

È diventata direttore editoriale (per minimum fax) anche Martina Testa, ma rimarrà sempre la traduttrice culto del fu David Foster Wallace, e non venderà mai all'asta il biglietto che lui le inviò per la prefazione che lei aveva scritto, e annesso alla traduzione di un suo libro: «C'era l'adesivo di una faccina che ride e un "Grazie, il mio racconto non meritava un'introduzione così... figa"», sintetizza, «e quando mi seppelliscono quel pezzo di carta deve essere nella bara con me. Entri nelle loro teste. In quella di Zadie Smith ci bazzico abbastanza, mentre traducevo il saggio dove stronca il film su un sessantenne che abborda una ragazza, riconoscevo il trauma di Zadie che è stato soffrire pazzescamente l'avere avuto un padre-nonno. Ma nei pertugi della mente di un Cormac McCarthy non mi ci sono fermata, che a tradurlo mi ha messo un'ansia». Come si comincia: «Alla facoltà di Archeologia arrivava il *New Yorker* con i suoi racconti, da lì la voglia di importarli. Poi noi, banda di trentenni, avevamo fondato la nostra rivistina: esperienza che consiglio (guardate le partecipanti a Birra, il festival delle indipendenti: *Catrame Letterario*, *FaM – Frenulo a Mano*, *Eleanor Rigby*).

Invece Elena Dal Pra voleva fare la scrittrice, ma «non avendo la potenza fantastica di immaginare mondi, mi bastava lavorare sulle parole». Su 1400 curriculum inviati mi rispose Lorenzo Enriques di Zanichelli: non romanzi, ma dizionari. Quando ho lavorato a quello dei Sinonimi e Contrari, mia sorella mi usava come sputasinonimi alle cene: lei diceva "cavallo" e io "ronzino, purosangue, palafreno"». Consigli per principianti: «Farsi quadrati per supplire al fatto che non esiste un percorso determinato e quadrato. Precarietà a 25 anni è un'avventura, a 40 un'ansia: se si vuole tradurre buona letteratura, bisogna procurarsi altre fonti di reddito. Poi il *Manuale dell'Angelo custode*, sarà una boiata ma rende». Lei, tra una traduzione e l'altra e quattro anni da editor, sta «anche» mettendo su un progetto per device mobili.

E poi c'è chi «fare l'ufficio stampa è più sexy», Paolo Soraci, che ha fatto il paragiornalista e il correggibozze prima degli anni del convivere «promiscuo» con gli autori. «Per il Saggiatore in auto con Daniel Chavarria ci scoppiano due gomme verso il Festival dell'Unità. In Baldini & Castoldi mi arriva Evtushenko da Tulsa, Oklahoma, a cena dall'editore fa le imitazioni di Majakovsky e Lenin, alla fine io pronto a riportarlo all'hotel e lui "avrei ancora un pochino sete". E guardate che più si passerà agli ebook, più ci sarà bisogno di portare gli scrittori in giro a incontrare i lettori. Fisicità compensativa, come per i concerti da quando si scarica musica». Così Soraci è diventato responsabile coordinamento librerie Feltrinelli: «Il calendario eventi, i librai-animatori». Purché non inghiottano i piccoli: Desiati ci aveva detto che la sua libraia di Martina Franca gli ha insegnato sull'editing cose che non ti dicono ai corsi.

Senza dimenticare il caso (o parabola) dell'ex magazziniere ora responsabile di produzione che suggerisce il nuovo formato di un libro che diventa un bestseller (la saga di *Twilight* di Stephanie Meyer): non saranno le misure, ma aiuta. «Lo standard era 14 per 21 cm, io dico facciamo 15 per 22, quei 6-7 cm che non lo rendono così fuori formato da non rientrare nelle pile delle librerie, ma otticamente più vistoso sì», racconta Francesco Pedicini, "il perfezionista" che ha fatto le prove con 50 libri del formato americano "da aeroporto". Aveva cominciato ragioniere disoccupato a fare il magazziniere per Fanucci, editore di culti horror e di Philip Dick. «Se la casa editrice è piccola, è facile finire a fare la contabilità, la correzione bozze, a guidarti è sempre la cura maniacale per i libri». Anni dopo è da Fazi per l'emergenza Melissa P.: «Il boom richiedeva carta, gli ho procurato tipografie e parco fornitori».

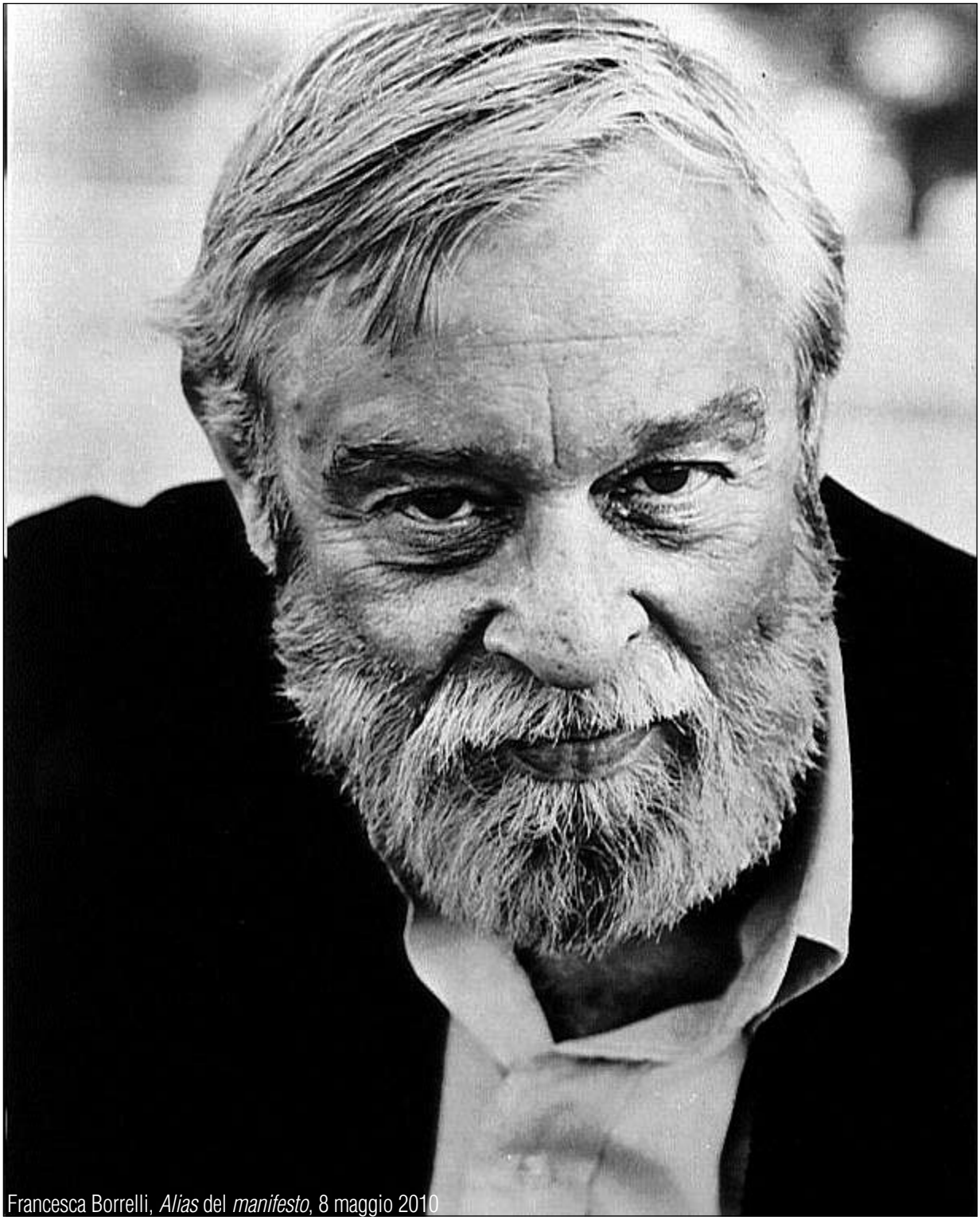
C'è chi fa l'agente a 36 anni, in proprio, come Kylee Doust, che tutti chiamano "kailidà". Ma lei preferisce paragonarsi al collega più temuto del mondo, la "tigre nella giungla dell'editoria" Andrew Wylie. «Mettete un K al posto della W e avrete Kylie, lo ricordo sempre a chi ho davanti prima di ogni trattativa», dice. Australiana ma da anni in Italia, ha cominciato alla storica Ali (Agenzia letteraria internazionale) dove hanno fatto pratica i tre miti di oggi Santachiara-Barnabò-Vigevani. Finché si è aperta la partità Iva e in un colpo solo è diventata l'agente di Ammaniti e Moccia. «Io sono libera di dare consigli al cliente – lo scrittore – senza sottostare a linee editoriali».

Si può perfino aprire una casa editrice, casetta, in gruppo, racconta l'ex ufficio stampa Loretta Santini di Elliot: «Centomila euro di base, l'appoggio di Vivalibri (del marito, ci si innamora pure qui), tre su un pianerottolo con Castelvecchi e Arcana, ho usato la lezione di Sandro Ferri della e/o, dove ho cominciato». Se invece la casa editrice si chiama Add, acronimo di Agnelli (Andrea), Dalai (Michele), DiLeo (Davide "Boosta", della band dei Subsonica) la gente mormora: sai che sforzo. Dalai risponde con una citazione dello scrittore Giuseppe Genna: «Il cognome è un carapace, ci sono tanti modi di portarlo, in questo paese». Comunque, aggiunge, «ci occuperemo di generi diversi da quelli di mio padre in particolare, e dell'editoria italiana in generale. Le interviste-inchiesta, per esempio. Si parte con il confronto incrociato Caselli-Scalfaro (magistrato e senatore, 70 e 90): *Di sana e robusta Costituzione*. Se lo siamo noi, lo diranno i libri contabili e i lettori sul blog».

(Ps: Non abbiamo parlato di: Adelphi, Einaudi [è nel box], Guanda, ecc: solo citare tutti avrebbe occupato metà del pezzo. Ma questo è confortante).

Morale. Fare solo una cosa è difficile. C'è chi scrive e per non rimuginarci su fa le pizze. «Gli editor sono simpatici» dice Cristiano Cavina «quando sono venuti in due della concorrenza a provare a "scipparmi" li ho portati in trattoria: abbiamo riso per ore, poi ho detto no. Torno sempre da Claudia (mia editor di marcos y marcos), una che se mi dice "taglia" io lo faccio, che problema c'è. Lei sa tagliare, io regolare il forno perché la pizza non venga male». Questo mese pure lui ha una fiera nel suo paese. «Dopo la loro (il Salone), gli editor e gli altri vengano da me. Si mangia, saranno tutti stressati».

YATES
VIVERE DUNQUE FALLIRE



Francesca Borrelli, *Alias* del *manifesto*, 8 maggio 2010

rs_maggio2010:Layout 1 07/06/2010 17.09 Pagina 14

Ambientato in un'area suburbana dello stretto di Long Island, anche quest'ultimo romanzo di Richard Yates, del 1986, si nutre di solitudine e orizzonti limitati

Nemmeno violentandoli i romanzi di Richard Yates potrebbero rivelare verità nascoste. Le sue trame non imprigionano indizi di patologie latenti, né desideri mascherati, né autoindulgenti anamorfosi che lo sguardo avvertito di un lettore potrebbe rimettere in squadra; e i caratteri dei personaggi non manifestano sintomi che i grimaldelli interpretativi del critico potrebbero rivelare per altro da ciò che sembrano. Inutile cercare di fare uscire dal loro solco i testi di Yates, pretendere di covare dietro le sua frasi piane il delirio di una loro autenticità più profonda, come se ci fosse altro da scoprire che non si limiti agli echi manifesti di un disagio proiettato dalla biografia dell'autore a quella dei personaggi. Le stesse ricorrenze caratteriali, mentre si spostano di figura in figura, ripropongono la fisionomia psichica di Yates con una insistenza tale da suggerire che egli sia, in fondo, autore di una unica opera, e che i suoi otto romanzi e gli undici racconti non rappresentino se non le variazioni necessarie alla articolazione di un tema principale. Lo si potrebbe chiamare il tema della solitudine, o quello del fallimento esistenziale, entrambi ampiamente sperimentati dall'autore americano, che infatti ha giocato la sua forma sulla possibilità di far coincidere almeno alcuni dei suoi vizi con quelli dei personaggi cui dava vita: il bere, innanzitutto, un rimedio allo sconforto che nei suoi libri non manca mai; l'eccessiva propensione alla verbosità, e una certa angustia di orizzonti, traversata da quella violenza domestica che rientra nelle risposte previste dalla frustrazione, anch'essa un motivo dominate nella narrativa di Yates.

La sua voce, riconoscibile dopo poche battute, ha un che di altalenante tra quanto osserva l'occhio della voce narrante e ciò che i personaggi intravedono di loro stessi: non proprio una cantilena ma certamente una sorta di monotonia accordata al registro della rassegnazione; e però, questo – lungi dal costituire un difetto – finisce con l'essere un pregevole marchio identitario, una sorta di riuscita costruzione difensiva per arginare la desolazione.

Dentro queste gabbie innalzate da Yates i personaggi si muovono quel tanto che consentono le loro proiezioni mentali, le quali dipendono dagli strumenti messi a disposizione dalla loro estrazione sociale di medio-piccolo borghesi, per giunta isolati in sobborghi residenziali dove le possibili evasioni dalla routine si trovano a una distanza scoraggiante.

Ormai in molti, grazie al film di Sam Mendes, si saranno familiarizzati con le atmosfere e le aspirazioni dei Wheeler, la coppia di ventinovenni protagonista di *Revolutionary Road*, dove si consuma l'epopea anni '50 di giovani insoddisfatti e litigiosi in fuga dallo stereotipo che immaginano (non senza ragione) di incarnare, insofferenti dei propri condizionamenti ma incapaci di superarli, avviati alla catastrofe tra pagine che rimangono le migliore di Yates, primo tra tutti a rammaricarsi di questo suo esordio al romanzo divenuto via via più ingombrante; perché nessuna delle sue successive prove narrative è mai più riuscita a restituire le vibrazioni di casa Wheeler.

Ora che l'ultimo dei romanzi portati a compimento da Yates è stato pubblicato per minimum fax con il suo titolo originale, *Cold Spring Harbor* (collana Classics, traduzione di Andreina Lombardi Bom, prefazione di Luca Rastello, pagg. 243, euro 13) anche i lettori italiani potranno apprezzare tutta la parabola narrativa di un autore tardivamente scoperto, e divertirsi a ritracciarne i motivi dominanti. Nel titolo intanto, la prima ricorrenza: *Cold Spring Harbor* è una area suburbana dello stretto di Long Island, dunque rimanda a orizzonti non molto più estesi di ciò che lascia intravedere la siepe del vicino, e al tempo stesso la scelta di abitarvi dice qualcosa sul confronto con la realtà che si è disposti a tollerare. Anche qui il protagonista è un ragazzo di modeste fantasie e ancora più modeste realizzazioni, che dopo un'adolescenza a rischio di prigionie finalmente individua nelle macchine la sua passione, e nella intimità con le loro parti meccaniche un sostituto della mancata dimestichezza con le sue compagne di scuola. Una di

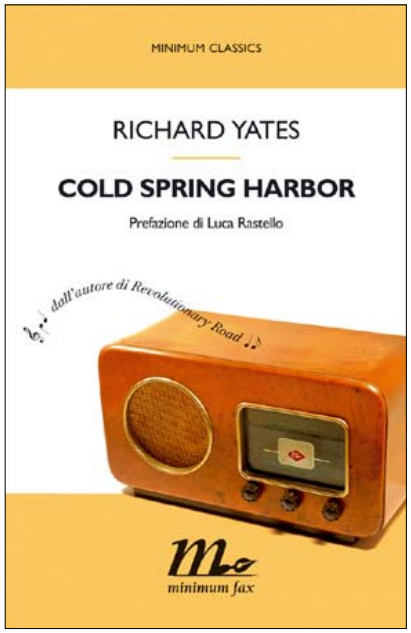
loro, tuttavia, diventerà sua moglie, non prima di essere rimasta incinta e avere con ciò messo la parola fine ai sogni di entrambi. Evan e Mary si avviano dunque a una tanto immatura quanto improbabile convivenza, che naufragherà senza troppi drammi nel giro di pochissimo tempo, lasciando dietro di loro una bambina, pochi ricordi, nessun senso di colpa e una non del tutto consumata passione giovanile. Non a caso, infatti, ormai risposato e nuovamente padre, Evan tornerà a innamorarsi della sua prima moglie rincontrata dopo molti anni, che lo ripagherà esplicitandogli la sua intenzione di frequentarlo, sì, purché i loro incontri non diventino «una abitudine». Potrebbe sembrare lo scongiuro di una routine a pericolosa portata di mano, invece è solo la esplicitazione della misura che la donna è disposta a accordare al proprio coinvolgimento. Non che non circolino passioni, in questo come negli altri romanzi di Yates, ma sono senza costrutto, senza riverberi di imprevedibilità, senza proiezioni capaci di varcare la contingenza. Sullo sfondo della vita di Evan, e talvolta in primo piano, la figura del padre è la sola investita di una qualche positività: Charles occupa non poche pagine del romanzo esibendo una certa dignità alla quale non è estranea la sua identificazione con la passata carriera militare. Alla fine della prima guerra mondiale aveva firmato per rimanere sotto le armi e all'inizio della seconda si era rammaricato di non potere servire l'esercito a causa della sua debole vista.

Ma molto di più gli duole il fatto che il figlio non venga giudicato idoneo all'arruolamento, e bastano poche parole scambiate con lui per evocare le atmosfere di una guerra immaginata come opportunità sfuggita, fonte di identificazione in un ruolo rispettabile: non necessariamente quello dell'eroe ma quello del combattente sì, che la vita di tutti i giorni suggerisce di evitare.

La guerra era stata per Richard Yates il teatro nel quale aveva cercato «in ogni modo – ha scritto lui stesso – di farsi onore»: era stato spedito in Francia, poi trasferito in Germania con le forze di occupazione, e in quel lasso di tempo aveva contratto una lieve forma di tubercolosi che gli sarebbe valsa una piccola pensione dell'esercito, sufficiente però a tornare per due anni in Europa, dove non aveva fatto altro che scrivere. Qui, tra le pagine di *Cold Spring Harbor*, recupera le lusinghe che la guerra offre alla costruzione della personalità di un ragazzo e le consegna a Evan per negargliele subito dopo, tanto perché sia chiaro che anche lui, come tutti i suoi personaggi principali, è un candidato al fallimento. Ma molto più calata nel ruolo è la protagonista femminile del romanzo, Gloria Drake, madre della seconda moglie di Evan e spettro materno di Yates, che la vede attaccare bottone con tutti, soffrire di patologica insicurezza, dare manifestazioni di instabilità mentale incoraggiate dal molto alcol tracannato.

Già la madre delle due sorelle protagoniste di *Easter Parade*, il quarto romanzo dello scrittore americano, aveva impersonato un ruolo simile, anche lei evocando i fantasmi dello scrittore americano, anche lei facendosi detestare per la troppa verbosità, il molto alcol, le strette vedute provinciali e le aspirazioni alla scalata sociale: difetti meritevoli, in fondo, di una certa indulgenza, che infatti Yates non risparmia alle reincarnazioni romanzesche della propria madre.

Cold Spring Harbor si conclude con una frase ambigua, fatta apposta per sollecitare le fantasie del lettore: è la seconda moglie di Evan a pronunciarla, rivolta al loro neonato: «Ah, sei un prodigio, ecco cosa sei. Sei un miracolo. Perché lo sai che cosa diventerai? Diventerai un uomo». Certo, come nota Luca Rastello nella introduzione, questa frase nell'universo di Yates suona come una condanna. Ma l'abilità dello scrittore sta appunto nel non esplicitarla in quanto tale, perché molto più evidente è la consequenzialità dei pensieri della madre, quasi il sillogistico ragionamento di una ragazza non troppo intelligente e non troppo infelice, le cui parole stanno alla giusta distanza tra le sue speranze e i sinistri presagi dell'autore.



LA PRIMA GRANDE GUERRA DEGLI EBOOK FELTRINELLI, RIZZOLI, GEMS E MESSAGGERIE SFIDANO LA CORAZZATA MONDADORI

Anna Masera, *La Stampa*, 12 maggio 2010

Alla vigilia del Salone del Libro 2010, arrivano le nuove piattaforme digitali per la distribuzione di libri in formato ebook. Se fino all'anno scorso l'ebook era solo un tema di dibattito tra futurologi, oggi è diventato una realtà con cui tutti gli editori fanno i conti alla svelta, per non rimanere tagliati fuori.

Così ieri sono state annunciate due nuove piattaforme italiane per la distribuzione degli ebook: «Edigita» (Editoria digitale italiana), promossa dai gruppi editoriali Feltrinelli, Messaggerie Italiane con GeMS e Rcs Libri ma a cui hanno già aderito 40 sigle editoriali, e «Stealth», la piattaforma di E-motion/-Simplicissimus (pioniere sul mercato degli ebook in Italia) a cui hanno aderito già 30 editori piccoli e medi (tra cui Apogeo, De Vecchi, Giunti e il Viaggiatore). Piattaforme che si sono aggiunte a Bookrepublic, partita ad aprile e a cui hanno aderito finora 15 piccoli editori (tra cui Il Saggiatore, minimum fax, Morellini). A ruota non poteva mancare l'annuncio della Mondadori, che ha scelto di correre da sola sul mercato degli ebook, forte della sua posizione dominante sul mercato dei libri.

«Abbiamo un approccio aperto alla nuova frontiera del digitale, per cui non possiamo che valutare in maniere positive la nascita di nuovi operatori sul mercato degli ebook, siano essi un consorzio di editori come Edigita che altre piattaforme indipendenti come Simplicissimus o la neonata Bookrepublic.it» commenta Riccardo Cavallero, direttore generale Libri Trade della Mondadori. «Nell'autunno di quest'anno lanceremo i nuovi ebook di Einaudi, Mondadori, Piemme e Sperling&Kupfer, partendo con un'offerta di 1.400 titoli di cui 400 novità assolute» dichiara Cavallero. «La scelta è per un'architettura aperta sia come strumenti di lettura, rendendo fruibili i nostri ebook su tutti i device, sia come distribuzione, infatti non venderemo direttamente ma attraverso gli operatori e-commerce italiani e stranieri».

Edigita, l'iniziativa di Feltrinelli, Rizzoli e Messaggerie – che si sono avvalsi delle competenze tecnologiche di Cefriel/Politecnico di Milano – è aperta a tutte le case editrici interessate a uno sviluppo digitale parallelo alla distribuzione fisica dei libri. «È una svolta importante perché questo segmento di mercato è ancora piccolo ma promettente, siamo molto soddisfatti» commenta Carlo Feltrinelli. La quota di mercato dell'ebook negli Stati Uniti è stata nel 2009 inferiore al 2 per cento, ma secondo le previsioni crescerà fino al 15-20 per cento entro il 2015. Edigita prevede che il mercato italiano degli ebook possa raggiungere almeno i 60-70 milioni di euro nel 2015 con una quota non inferiore al 4-5 per cento. La parole d'ordine è essere «aperti», per facilitare la distribuzione dei libri digitali in qualsiasi formato e su qualsiasi apparecchio. «La nostra iniziativa nasce della volontà di realizzare un'unica infrastruttura comune per la distribuzione online dei testi digitali e condividere lo sforzo economico» spiega Feltrinelli. I soci fondatori di Edigita prevedono di rendere disponibili dall'autunno di quest'anno più di duemila titoli fra saggistica, narrativa e novità in catalogo. Insomma, chi per Natale vorrà regalarsi o regalare un e-reader potrà finalmente trovare nelle librerie online una gamma di ebook in italiano.

«IL MIO EINAUDI, MANAGER LASSISTA»

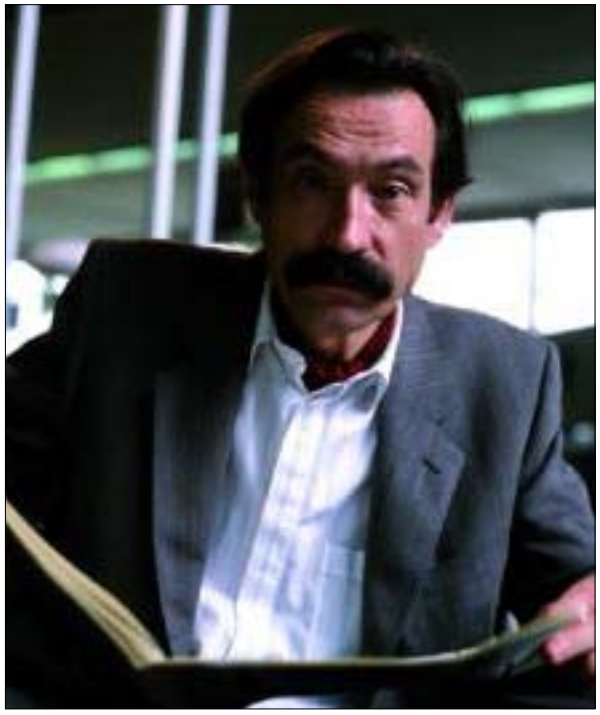
Vassalli racconta i conflitti con il suo editore. E risponde a Ferrari

Paolo Di Stefano, *Corriere della Sera*, 13 maggio 2010

Sono stato un autore invisibile per diciassette anni». Così comincia Sebastiano Vassalli ricordando la sua lunga esperienza in casa Einaudi. Dall'esordio, avvenuto nel 1968 con le prose sperimentali di Narcisso, all'85, Vassalli semplicemente per il suo editore non esisteva. Ora che invece è uno dei decani del catalogo (è appena uscito il suo nuovo romanzo, *Le due chiese*), è giusto che sia testimone del suo rapporto con Giulio nella presentazione (domani al Salone) di un prezioso volume di studi, *Libri e scrittori di via Biancamano*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, (Quaderni del Laboratorio di Editoria della Cattolica di Milano). Dove si ricostruiscono i casi più significativi e le relazioni più importanti in 75 anni di vita einaudiana.

«Le rare volte che lo incrociavo nei corridoi di via Biancamano, passavo assolutamente ignorato: Einaudi non mi vedeva neanche. Nella cultura italiana era allora un personaggio quasi intoccabile e inavvicinabile. Appariva poche volte in pubblico ed era una presenza incorporea, avvolta in un'aura lontana: lo ricordo in una fotografia scattata durante i funerali di Giangiacomo Feltrinelli. Teneva per mano il piccolo Carlo e rappresentava quanto di meglio potesse esprimere la nostra cultura del dopoguerra». Poi le cose cambiarono di colpo nel 1984, con la crisi finanziaria e con il sesto libro di Vassalli: «Mi scoprì quando uscì *La notte della cometa* e quando lui non contava più niente, perché la casa editrice era commissariata. Venne a trovarmi nel postaccio terrificante in cui abitavo, a Pisnengo: lì nacque un rapporto pieno, vero. Del resto, Einaudi non era uomo di mezze misure con nessuno, figurarsi con i suoi autori: o li accettava davvero o non esistevano. Mi accettò e la cosa mi procurò diversi nemici». Per esempio? «Tentò di farmi vincere dei premi, ma entrava senza diplomazia e il suo intervento si rivelò controproducente. Fui estromesso dalla casa editrice commissariata: andai a Torino con il manoscritto dell'*Oro del mondo*, ma fu rifiutato con l'invito a trovarmi un altro editore».

A quel punto, il vecchio Principe decaduto ebbe uno scatto d'orgoglio: «La caduta ne fece un personaggio reale e in quell'occasione dimostrò la sua grandezza. Fece una mattana indimenticabile: in 48 ore mobilitò in mio favore i maggiori autori e consulenti della casa editrice, da Zeri a Manganelli a Natalia Ginzburg. Ricordo che una mattina mi telefonò Natalia e mi disse: "Vassalli, io non la conosco, ma ho appena finito di leggere il suo romanzo, che Giulio mi ha dato ieri sera chiedendomi di farne una scheda, ho subito un atto di forza ma ne sono contenta"». Risultato: nell'87 il romanzo esce nella collana dei Supercoralli, in copertina un Sironi giovanile scelto dallo stesso Einaudi: «Quando si parlò del film, che poi non sarebbe stato realizzato a causa del fallimento del produttore Rizzoli, Giulio accettò pure di interpretare il ruolo di sé stesso, e cioè l'Editore, un personaggio che nel libro non era proprio positivo».



Erano anni in cui lo scrittore incontrava spesso l'editore, che nel frattempo avrebbe risalito la china fino a ritornare presidente dello Struzzo: «Ho un ricordo nettissimo: veniva spesso al Mulino di Zeme,

nella Lomellina, in una casa acquistata dalla vedova del fotografo Mulas. Gli piaceva curare gli arredamenti e il giardino: mi telefonava per chiedermi di andare a mangiare in una trattoria del paese. Un giorno mi parlò di Pavese: mi fece capire che gli sarebbe piaciuto che gli dedicassi un libro un po' come avevo fatto con Campana. Lo disse con molte cautele e sfumature, ma per lui Pavese era un personaggio irrisolto: non capiva perché, durante la guerra civile, non avesse fatto una scelta di campo decisa, gli sfuggiva il motivo per cui venne allo scoperto solo dopo la guerra».

Intanto Vassalli, con *La chimera*, avrebbe conquistato lo Strega e le classifiche, ma l'amicizia con l'editore era destinata a subire un duro colpo. Nel '91 il presidente Einaudi favorì la fuoriuscita dall'Einaudi dell'amministratore delegato Alessandro Dalai e del direttore Piero Gelli, e Vassalli non esitò a dichiarare pubblicamente il suo dispiacere: «Per me erano degnissime persone, di cui avevo e ho molta stima, lo dissi in un'intervista. Con Giulio cadde il gelo, per anni. Nel '96, quando uscì il mio *Cuore di pietra*, Einaudi intervistato da *Panorama* mi tirò una stoccata: disse che il mio libro era brutto e non meritava di essere letto. Mi arrabbiai e risposi, dicendo che Einaudi era un padre-padrone responsabile del suicidio di Pavese. Volarono i piatti, mandai una lettera ai capi della Mondadori». Poi, l'imprevedibile: «La mattina del 31 dicembre 1998, una mattina tristissima (mia moglie in ospedale e io con 39 di febbre), suonò il telefono e sentii la sua voce. Senza pronunciare il suo nome, disse: "Ti dispiace che ti abbia chiamato?". Non sapevo se ridere o piangere. Risposi che mi faceva un grandissimo piacere. Morì quattro mesi dopo, ma quello fu il suo ultimo regalo, il più bello». Un megalomane, come ha detto di recente Gian Arturo Ferrari? «In tutta sincerità, c'era in lui un po' di megalomania (ed era il primo ad ammetterlo) nella conduzione aziendale. La casa editrice era sicuramente sovradimensionata ed Einaudi era al centro, più che di un'azienda, di una specie di corte rinascimentale fondata sui rapporti conflittuali interni. Giulio si definiva un manager lassista. Ma il catalogo che ha costruito, anche con le sue piccole lacune, è una presenza centrale nella nostra cultura. Ferrari è una persona intelligente, è quel che deve essere oggi un manager non lassista, ma Giulio Einaudi è stato un protagonista della cultura italiana, che odiava l'aziendalismo. Oggi, i manager non lassisti saranno buoni manager ma non saranno mai grandi protagonisti».

IL SUCCESSO È TASCABILE

Formato ridotto, prezzi contenuti, vendita anche in edicola. Il "paperback" è oggi la più grande aspirazione degli scrittori. E il solo modo per allungare la vita del libro

Luca Ricci, *Il Messaggero*, 14 maggio 2010

Se pensate che a turbare le notti degli scrittori siano plot, psicologie dei personaggi o scelte linguistiche, probabilmente siete sulla cattiva strada. Oggigiorno la vera preoccupazione di un autore è se il suo ultimo libro diventerà o meno un tascabile. Se infatti esordire tutto sommato in Italia non è difficile, la vera impresa per la maggioranza degli scrittori è arrivare al secondo o al terzo libro. Le novità hanno una vita media in libreria di tre mesi, dopodiché spariscono, e con loro anche la visibilità degli autori. In questo quadro, la conversione della novità in un tascabile non solo allunga la vita del libro in questione, ma diventa una sorta di assicurazione sulla propria carriera letteraria. Da anni ormai i cosiddetti tascabili sono sempre più sinonimo di catalogo. O si accede al mondo dei libri mignon o si rimane soltanto lettera morta dentro a una database – quello del libraio, tra l'altro sempre meno disposto a ordinazioni ad personam. In Italia il tascabile comparve nel 1949 con l'inaugurazione della collana Bur (Biblioteca Universale Rizzoli) che pubblicava per lo più classici della letteratura. Ma la vera e propria rivoluzione del piccolo formato si ebbe solo nel 1965 ad opera di Mondadori e dei suoi Oscar: prezzi stracciati, altissi-

me tirature e uscita in edicola. Da allora il mondo editoriale non fu più lo stesso. Ci volle ancora qualche decennio prima che il tascabile diventasse il ricovero di quanto valeva la pena di essere conservato dall'oblio: una sorta di pantheon in miniatura. Per dirla all'inglese, il cosiddetto hardcover-book (la novità a copertina rigida) si trasforma nel paperback (il libro meritorio di essere riproposto in versione più agile ed economica). In breve tempo molte iniziative correlate si sono sviluppate attorno al nuovo tran tran editoriale: libri pocket (una sorta di tascabile del tascabile), intere case editrici specializzate in libri a basso costo come la Newton Compton o Stampa Alternativa e intere collane delle major che sfornano novità direttamente tascabili come "L'arcipelago Einaudi" o "La piccola Biblioteca Adelphi".

Tornando alla concezione di tascabile come catalogo dei libri che vale la pena salvare dal maelström delle nuove uscite (nel 2009 i titoli pubblicati sono stati 59mila secondo la Aie, Associazione Italiana Editori), viene da chiedersi quale sia il criterio per la cernita. Perché quel libro sì e quell'altro no? Mondadori ha da poco stampato il catalogo 2010 degli Oscar. Su 27 sezioni le prime 4 sono dedicate ai libri di maggior successo: Bestsellers, Grandi Bestsellers, Bestsellers Fumetti, Bestsellers Emozioni. Se si considera che molte delle sezioni sono dedicate ai classici (Moderni, Greci e Latini, Opere di D'Annunzio, Pirandello e Calvino, Poesia del '900), per gli autori contemporanei il pertugio sembra farsi strettissimo. La qualità è davvero tutelata? O per accedere ai tascabili conta soltanto vendere in prima battuta?

Il direttore editoriale sezione catalogo della Mondadori Antonio Riccardi è categorico: «Per quei libri d'intrattenimento nati per vendere il criterio di selezione e chiaramente commerciale. Ma la responsabilità si misura proprio nelle scelte legate alla cosiddetta letteratura di qualità. In questo caso in ballo c'è la fisionomia della casa editrice e anche il futuro dei libri e dei lettori. Valutiamo libro per libro, non esiste un metodo univoco».

E l'editoria indipendente come se la cava? Minimum fax sembra sparigliare le carte in tavola. A fronte di pubblicazioni semi tascabili delle novità, per festeggiare i suoi primi quindici anni ha inaugurato la collana "I quindici", offrendo ai lettori i suoi titoli più rappresentativi in edizione lusso, con tanto di contenuti extra. Ma il direttore commerciale Marco Cassini ci tiene a precisare che «noi non dimentichiamo nessuno dei nostri titoli. Di anno in anno facciamo rilanci mirati». Essere piccoli è un vantaggio. La collana Minimum Classics è nata proprio recuperando ciò che la grande editoria aveva buttato. Autori come Richard Yates, Walter Tevis, Bernard Malamud. Lo stesso Raymond Carver era uno scarto della Garzanti».

Un tempo l'opera di filtraggio tra ciò che era deperibile e ciò che era giusto preservare spettava anche alla critica. Come tanti grilli parlanti, gli intellettuali ricordavano costantemente agli editori che il loro ruolo doveva essere duplice: impresa industriale ma anche guida culturale. Oggi la categoria per lo più è stata retrocessa a scrivere recensioni che sono estensioni delle schede promozionali degli uffici stampa. A questo andazzo si ribella Andrea Cortellessa: «Nei tascabili si trovano praticamente tutti i classici, e in questo senso svolgono un lavoro meritorio. Purtroppo le cose cambiano con gli scrittori viventi. Non sono così sicuro che per loro valga un criterio di qualità, altrimenti non mi spiegherei perché autori molto bravi siano (o siano stati a lungo) irreperibili, ad esempio Michele Mari o Franco Cordelli. La scrematura è sempre a favore di quegli autori più facilmente spendibili sul mercato, e quindi il tascabile diventa un'occasione di vendita ulteriore e non il riconoscimento di un valore letterario».

«Da anni ormai i cosiddetti tascabili sono sempre più sinonimo di catalogo. O si accede al mondo dei libri mignon o si rimane soltanto lettera morta dentro a una database – quello del libraio, tra l'altro sempre meno disposto a ordinazioni ad personam»

«SONO DIVENTATO GRANDE GRAZIE A ELLIS»

Paolo Bianchi, *Libero*, 15 maggio 2010

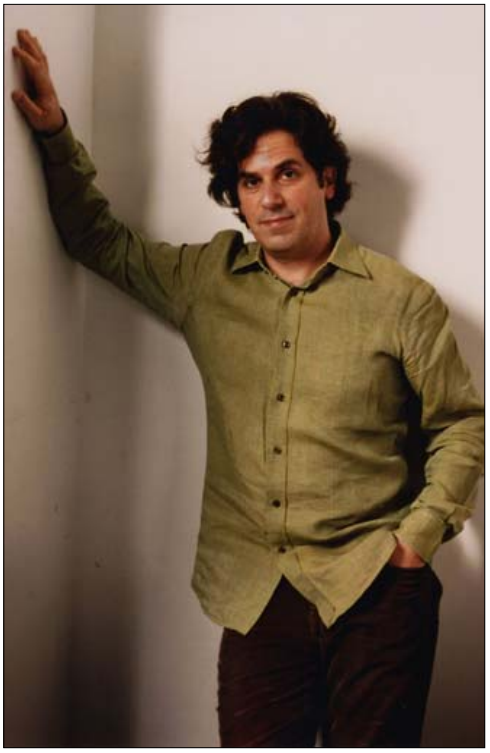
Lo scrittore americano racconta gli anni universitari con l'autore di *Meno di zero* («Un modello per tutti noi») e l'importanza degli eroi Marvel per la sua formazione

Chronic City è il nuovo romanzo di Jonathan Lethem, scrittore americano nato a Brooklyn 46 anni fa. Suo padre era un pittore, sua madre una militante della sinistra radicale. Lui ha studiato nelle migliori scuole e nei college dell'Ivy League. È un autore in apparenza simile a decine di altri che hanno colonizzato l'Occidente con libri intelligenti, intellettuali, venati di sfumature radical chic. Le case editrici italiane, in questo caso Il Saggiatore, li comprano volentieri anche a scatola chiusa, attraverso i buoni uffici delle agenzie letterarie e poi li rivendono, tradotti, a un pubblico che si infarina di cosmopolitismo oltreoceanico. Niente di male. In questo nuovo libro (pp. 457, euro 17, traduzione di Gianni Pannofino), Lethem inscena una triangolazione di questo tipo: un ex bambino prodigio della tv, residente a Manhattan, una astronauta bloccata nello spazio e un critico musicale fallito. Il cuore della città di New York è messo a nudo e flagellato attraverso una serie di metafore estreme. Tutte conducono a pensare: poveri noi, che decadenza.

È appena sbarcato al Salone del libro di Torino. Lethem ha la studiata espressione del ragazzo di mezza età, un po' nerd, finto ingenuo ma scaltro quando si tratta di offrire un'interpretazione di sé.

Quanto della sua formazione viene dalla cultura pop, quella della sua (e della nostra) generazione, per esempio dai fumetti?

Mi sono nutrito di cultura pop, è ancora inseparabile da me. Non l'ho mai nemmeno messa in discussione. L'Uomo Ragno e i personaggi dei fumetti Marvel hanno fatto parte dell'immaginario mio e della mia città. Allo stesso modo non posso prescindere da certe serie televisive di film western o polizieschi. Il che non mi ha impedito di studiare a fondo e di ispirarmi a Giorgio De Chirico, ma anche a pittori contemporanei come Philip Guston. I generi si sono mescolati. Kirby, il disegnatore dei fumetti Marvel, e Stan Lee il loro autore, sono come la coppia Lennon-McCartney: la loro somma è superiore all'insieme delle parti».



In sue opere precedenti si trovano tracce di temi fantascientifici.

«Sì, in *Concerto per archi e canguro* si trova un tentativo di satira distopica che risente delle mie letture di Ballard o di Philip K. Dick. Però in mezzo c'ho messo anche la passione per l'hard boiled: Crumley, Ross McDonald, Raymond Chandler. Io non mi riferisco a studi accademici, non tengo diari, uso il linguaggio come un mezzo per arrivare a un'opera d'arte. In questo senso, uso tutto quello che ritengo interessante».

Ha mai tentato la carriera di pittore?

«Da adolescente dipingevo, poi ho smesso. Ho puntato tutto sulla scrittura».

Usa lo strumento della satira?
«No, resisto all'idea della satira. La uso solo se è strumentale a quello che scrivo. Ma preferisco attingere a elementi della vita quotidiana e poi eventualmente usarli come metafore estese. Come quella dell'astronauta che non riesce a tornare sulla Terra, e degli abitanti di Manhattan che negano qualunque riferimento all'11 settembre 2001, come volessero rimuoverlo».

È interessato alla scienza? Molti suoi colleghi dichiarano di leggere saggi scientifici.
«Non è che non mi interessi, ma non è il mio campo d'ispirazione principale. Io sono incline agli impulsi, alle percezioni e alle intuizioni. Certo però che se decido di parlare di un personaggio intrappolato nello spazio, leggo materiale sull'esperienza della navicella Mir, con il suo equipaggio che è stato un miscrocosmo di umanità in provetta, magari perfino con le sue degenerazioni. Preferisco comunque leggere filosofi contemporanei, come Slavoj Zizek».

Che alcuni definiscono «il filosofo più pericoloso del mondo» per certe sue posizioni radicali comuniste...
«Non m'interessa quello che lui desidera politicamente per la società, ma la sua abilità nel descrivere l'interazione tra il commercio e la psicologia. Più la parte esistenziale che quella marxista».

Che altro assimila da culture non americane?
«In America resistiamo purtroppo alla traduzione del pensiero altrui. Fra gli italiani ho letto Calvino, fra gli scrittori di lingua spagnola l'argentino Rodrigo Fresan e il cileno Roberto Bolaño».

Com'è la comunità di scrittori di Manhattan? Ci sono cricche e conventicole anche fra di voi, come in molti altri Paesi, Italia compresa?
«In generale io sono socievole. Mi piacciono gli scrittori. Frequento Safran Foer, anche se è più giovane di me. Colson Whitehead è un altro giovane che apprezzo. Dave Eggers lo vedo quando è a New York, ma lui in realtà sta quasi sempre a San Francisco. Sono andato all'Università con Bret Easton Ellis. A 18-19 anni aveva già la maturità di un adulto. Sembrava molto più grande di noi, e noi lo imitavamo. In un certo senso aveva fatto suo il consiglio di Andy Warhol: "Se cominci a vestirti da vecchio quando hai vent'anni, quando invecchi davvero nessuno se ne accorge più"».

E SULLE INTERCETTAZIONI MARINA NON TRADISCE PAPÀ

La Mondadori non firma il documento contro il disegno di legge

Federico Monga, *La Stampa*, 16 maggio 2010

Contro il disegno di legge sulle intercettazioni del ministro Angelino Alfano ci sono tutti gli editori, grandi e piccoli. Tutti tranne uno, forse quello più, politicamente parlando, ingombrante: la Mondadori e, scendendo per la catena di controllo, l'Einaudi che appartengono alla famiglia del premier Silvio Berlusconi e sono guidate dalla figlia Marina. L'iniziativa, partita da un'idea di Stefano Mauri e Alessandro Laterza, è stata annunciata ieri all'ora di pranzo al Salone del Libro di Torino. «Non solo i giornalisti ma anche gli scrittori» è il ragionamento di Mauri, a capo del GeMS, il terzo gruppo editoriale italiano «hanno l'importante e civile compito di controllare l'operato della magistratura. Con il decreto Alfano questo ruolo verrebbe pregiudicato».

Dopo un lungo tira e molla durato tutta la giornata, alle 8 di sera l'ufficio stampa ha prodotto la posizione ufficiale: «La casa editrice Mondadori fa parte dell'Aie che ha già espresso la sua opinione a nome di tutti gli editori italiani. Nei nostri libri ogni giorno difendiamo la libertà di espressione di tutti gli autori». Volendo tradurre queste poche righe scritte con un equilibrismo un po' bizantino, insomma la Mondadori non firma in prima persona ma si mette

sotto il cappello dell'associazione di categoria. Forse, il dubitativo è d'obbligo, cercando di non rinnegare l'iniziativa.

Se si vuole fare il gioco di associare ad ogni casa editrice una vena politica, scorrendo la lista dei firmatari si copre tutto l'arco parlamentare: da Luigi Brioschi di Guanda a Carmine Donzelli, da Marco Cassini di minimum fax a Luca Formenton per il Saggiatore, passando per Paolo Mieli, (Rcs-Libri), Lorenzo Fazio di Chiarelettere, Stefano Mauri (Garzanti) fino a Carlo Feltrinelli, Luigi Spagnol (Ponte alle Grazie) e Marco Zapparoli (marcos y marcos).

La lettera è molto netta nei toni e nei contenuti: «Riteniamo» recita il testo «che il nostro paese corra il rischio di una grave limitazione della libertà di stampa, parte essenziale di uno Stato di diritto liberale e democratico. Ancor più grave sarebbe poi l'effetto sulla società civile. Come chiarito dalla Corte europea dei diritti dell'uomo, la cronaca giudiziaria è essenziale in democrazia per consentire ai cittadini di verificare il corretto funzionamento della macchina della giustizia. Privati delle informazioni necessarie non potrebbero formarsi una opinione equilibrata sulla legittimità delle azioni intraprese dalla magistratura, come invece nei recenti casi sopra citati la cronaca giudiziaria ha consentito loro di fare».

Il documento, che è stato sottoscritto, alcuni dicono con qualche freddezza causa proprio i tentennamenti di Mondadori, anche dall'Associazione editori italiani, mette le mani nel piatto dell'attualità: «Se la legge fosse approvata, per far solo un esempio, oggi probabilmente l'opinione pubblica nulla saprebbe della vicenda che ha portato alle dimissioni del ministro Scajola».

Oggi, al Salone, con l'arrivo di Roberto Saviano e il suo travagliato rapporto con Mondadori, pare scontato che si discuterà ancora di «quotidiana libertà di espressione».

«La casa editrice Mondadori fa parte dell'Aie che ha già espresso la sua opinione a nome di tutti gli editori italiani. Nei nostri libri ogni giorno difendiamo la libertà di espressione di tutti gli autori»

CAVALLERO: «VOGLIONO SOTTRARCI GLI AUTORI DI MAGGIOR SUCCESSO» IL DIRETTORE MONDADORI: «L'APPELLO DEGLI EDITORI SULLE INTERCETTAZIONI È UN'OPERAZIONE COMMERCIALE CAMUFFATA»

Federico Monga, *La Stampa*, 17 maggio 2010

La Mondadori si difende provando a passare al contrattacco. Riccardo Cavallero, il direttore generale libri e trade: «Contro il nostro gruppo da qualche tempo è in atto un attacco commerciale e la lettera-manifesto sulle intercettazioni non è altro che il tentativo da parte di qualche concorrente di portarci via alcuni nostri autori di successo». Sul manifesto contro il disegno di legge Alfano la posizione del manager è molto chiara e sgombra il campo anche dall'equivoco di aver dato un mezzo assenso sotto il cappello dell'Associazione Editori Italiani. Il gruppo controllato dalla famiglia Berlusconi non condivide quella pagina che da ieri sta facendo il giro delle case editrici italiane. Punto e basta.

Perché non avete firmato?
«Perché non ci stiamo a questa pantomima. Le cose devono essere chiamate con il loro nome. Questa lettera è un'operazione di business che nulla c'entra con l'etica. Per noi che lavoriamo con i libri le parole sono importanti e le cose vanno chiamate con il loro nome».

Quando siete stati contattati?
«Abbiamo ricevuto un messaggio di posta elettronica a metà pomeriggio di sabato. Lo abbiamo letto e non sapevamo di cosa si trattasse».

Gli editori-promotori non hanno cercato di coinvolgervi prima?

«No. Ed è molto strano perché per tante altre iniziative mi trovano sempre con il telefono cellulare».

Quale sarebbe il vero intento di questo manifesto firmato, tra gli altri, anche da Stefano Mauri di GeMS, Alessandro e Giuseppe Laterza e Paolo Mieli di Rcs?
«Portare via i nostri autori di maggiore successo e mi pare che nel nostro catalogo ce ne siano molti».

Questo è il libero mercato...
«E noi crediamo nel libero mercato. E sappiamo che da mesi c'è una forte pressione. Ce lo dicono anche i nostri agenti. Ma questa lettera manifesto è un'operazione camuffata. Noi editori tutti i giorni cerchiamo nuovi autori di successo e cerchiamo di soffiare alla concorrenza i nomi migliori. Ma le cose vanno chiamate con il loro nome».

Ci sono state pressioni di Silvio Berlusconi a non firmare?
«Questo è quello che vuol far credere chi ha organizzato questa lettera».

Se aveste aderito, quale sarebbe stata la reazione del premier?
«Questo non è il punto della storia».

Essendo un manifesto di principio, non sarebbe stato più facile firmare? Così, se è vero che siete sotto attacco, avreste anche disinnescato l'operazione.
«Un editore non fa attività politica. E poi, ripeto, con questa storia la politica con la P maiuscola non c'entra nulla. Noi certo non ci facciamo mettere in un angolo da chi ci attacca».

Il caso Saviano è un altro capitolo di questa guerra sporca contro di voi?
«C'è la fila di editori pronti ad accogliere Roberto dopo la battuta di Berlusconi. Ma poi mi spiace parlare solo di Saviano perché ci sono tanti nostri autori che fanno gola ai concorrenti».

Saviano resta con la Mondadori?
«Al Salone è venuto a presentare i libri allo stand dell'Einaudi e ha partecipato a iniziative del nostro gruppo. Oggi è saldamente con noi. Del domani non c'è mai certezza».

Se ci fosse stata la legge sulle intercettazioni Saviano avrebbe potuto scrivere Gomorra?
«Mi pare che in quel libro non ci sia nulla di illegale. Non è stato fatto con le intercettazioni».

Secondo lei il disegno di legge Alfano passerà?
«No».

Se quella legge passerà, comunque ci sarà una censura?
«Sono vent'anni che la Mondadori è di Berlusconi e non abbiamo mai censurato nulla. Lo sta a dimostrare non solo Saviano, ma anche tanti altri autori non vicini politicamente a Berlusconi, penso ad Ayala, Cantone o Gratteri, per dirne altri che si occupano di criminalità organizzata».

Il filone delle intercettazioni ha portato a libri di successo anche per editori più piccoli. Bloccarle non sarebbe un impoverimento culturale?
«Il punto, ripeto, non è questo. E poi non mi metto a fare lo spot per i nostri concorrenti».

La saggistica di inchiesta è sempre di più un settore trainante.
«Nel mondo anglosassone ma anche sul mercato ispanico si fanno libri tosti, inchieste vere, ma senza pubblicare intercettazioni che là sono illegali. Il problema è fare i libri giusti e non sensazionalismo».

JAVIER MARÍAS:
«HO PRESO IN PRESTITO LA VITA DI MIO PADRE»

Il tuo volto domani: esce il terzo romanzo

Paolo Lepri, *Corriere della Sera*, 17 maggio 2010

È un'occhialuta custode in tailleur blu, come se fossimo in un liceo femminile dell'Opus Dei, quella che chiude la porta a vetri del suo posto di osservazione (collega onoraria del vecchio Will, lo smemorato usciere dell'Institutio Tayloriana in *Tutte le anime*) e si incarica, dopo un sospettoso viaggio in ascensore, di suonare con tocco sicuro il campanello di Javier Marías in una casa nella quale le finestre erano sempre illuminate, anche la notte precedente, durante la solitaria prova generale di questa intervista. Le si vedevano bene, quelle finestre, camminando sotto la pioggia in Calle Major, la strada dove il protagonista di *Il tuo volto domani 3. Veleno e ombra e addio* (Einaudi) Jaime, o Jacobo, o Jack, o Yago Deza, «interprete di vite», si apposta dopo aver pedinato Custardoy, l'amante di Luisa, moglie o ex moglie, la donna che da un giorno in poi, come a volte succede, gli ha «negato la sua risata».

Per arrivare in questa piazza della zona più magniloquente della città, in una giornata invernale di primavera, si sarebbe potuto fare quasi tutto il percorso di Deza e di Custardoy. Magari fermandosi a bere un bicchiere da El Anciano Rey de los Vinos. Partenza dal Museo del Prado, quindi, nelle cui sale il malefico amante lavora alla copia di un quadro del Parmigianino, *Camilla Gonzaga, Contessa di San Secondo, e i suoi figli*, fino alla casa grigia e rossa, al numero 81 di Calle Mayor, dove succede quello che deve succedere («perché non ci conosciamo e nessuno sa di cosa è capace») e accade quello che non va raccontato («anche se nei miei libri c'è molta rifles-

sione, ci sono molte digressioni, tento di non dimenticare che sono dei romanzi: è meglio che ci sia un po' di sorpresa»). Ma, non temendo di lasciarsi sfuggire l'inseguito, si potrebbe perdere un po' di tempo, invece, a cercare di ricordare, davanti all'Instituto Cervantes, le forme delle bizzarre conchiglie di Pablo Neruda (compresa quella regalatagli da Mao Zedong) e si potrebbe vedere se siano ancora al loro posto i portieri in livrea della Terrazza del Casinò, le sfaccendate grassone che aspettano i clienti in Calle de la Montera, i lustrascarpe messicani nella Gran Via, i compratori ambulanti di oro che si aggirano tra la folla della Puerta del Sol. A respirare, insomma, l'odore dolciastro delle lacrime e delle risate. Ma anche la Madrid di *Il tuo volto domani*, intendiamoci, è una città reale, in contrasto con la Londra in cui si svolge gran parte della storia: un luogo, questo, dove «la geografia è più volontariamente imprecisa, i contorni sono indefiniti» e nessuno sa dove si trovi quel «palazzo senza nome» in cui Deza si reca ogni mattina – agli ordini del temibile Bertram Tupra, in una sorta di struttura parallela dei servizi segreti britannici – per capire quello che gli altri sono realmente, per indovinare le loro azioni future, per riferire le proprie intuizioni ai superiori. Senza immaginare del tutto, inizialmente, la portata terribile delle parole e gli usi perversi che ne verranno fatti. Come nel caso del cantante pop Dick Dearlove.

Lo ha finito nel 2007, ma Javier Marías vive ancora con i fantasmi di *Il tuo volto domani*, di questo libro in cui c'è tutto («quasi tutto», corregge lui sorridendo): la violenza, il potere, l'inganno, il tradimento, l'amore, la morte, la guerra. Deza, Tupra, Luisa, Custardoy, la giovane Perez Nuix, Peter Wheeler (che nella realtà era il grande ispanista neozelandese Sir Peter Russell, tenente-colonnello dell'Intelligence Corps) e il grottesco diplomatico spagnolo De la Garza continuano ad affollargli la mente e gli sembra a volte strano, addirittura, non ritrovarli nelle nuove pagine che sta finalmente scrivendo.

«Sono rimasto otto anni in quel mondo e non sono stato capace di togliermelo del tutto di dosso. È stato difficile ricominciare. Non era civetteria aver pensato di non voler scrivere più romanzi. Mi sembrava veramente di non avere più niente da dire». Nonostante tutto, gli fa piacere parlarne ancora, è felice che i lettori italiani possano conoscerne la terza parte, dopo *Febbre e lancia* e *Ballo e sogno*. «Il primo autentico capolavoro letterario del XXI secolo» (ha scritto, uno fra tanti, James Lasdun sul *Guardian*). E può essere l'occasione, questa, per osservare – tra una sigaretta e l'altra, un sorso di Coca-Cola, il raro suonare della segreteria telefonica sempre accesa – che «rimarrebbe deluso chi pensasse che questa sia una storia di agenti segreti». «Qualcuno ha detto che è come se Henry James avesse riscritto una avventura di James Bond. No, non credo che sia così. Lo spionaggio è semplicemente un pretesto. La spia che deve anticipare le intenzioni degli altri, che deve interpretare le persone, è un riflesso della condizione stessa del romanziere. Il romanziere rischia, perché anche lui non può giustificare la conoscenza di quello che sa».

Uno scrittore, quindi, deve indovinare, intuire, interpretare e «accettare di vedere quello che vede». Al contrario di tutti gli altri, che invece non sanno o non vogliono farlo. Uno dei tanti elementi di forza di questo libro è che Marías, proprio come Deza, riesce a capire che i suoi personaggi diventeranno, con l'andare del tempo, «torbidi, macchiati, poco affidabili» e non solo per il veleno che viene loro inoculato dal mondo. Nessuno si salva, nemmeno la tanto amata Luisa che «ha molte cose da nascondere», compreso quelle che Custardoy decide di insinuare. E tutti noi, come ha notato Stacey D'Erasmo sul *New York Times*, «ci guardiamo finalmente nello specchio di questo romanzo tanto terrificante quanto bello». C'è solo un personaggio limpido, limpido come i suoi occhi stanchi. È Juan Deza, padre del protagonista, la cui figura è ispirata da Julian Marías, eminente filosofo e intellettuale antifranchista, padre di Javier, morto nel dicembre 2005 mentre il figlio scriveva *Veleno e ombra e addio*: un uomo che non ha mai voluto parlare di chi lo aveva vigliaccamente tradito, in primo luogo il suo migliore amico dopo la fine della guerra civile. «Ho chiesto il suo permesso. Sono andato a casa sua» racconta «per leggergli quello che avevo scritto. Gli è piaciuto, ma mi ha ricordato di non aver mai fatto pubblicamente i nomi delle due persone che firmarono la denuncia contro di lui nel 1939. Ho replicato che adesso ero io a raccontarlo, che si trattava di un romanzo, e che in un romanzo anche i nomi veri diventano fittizi. Mi ha detto che era una risposta "sofistica", ma che da un punto di vista logico avevo ragione».

Questo insostituibile rapporto che lega il figlio al padre, «senza la cui vita presa in prestito», annota Marías nei ringraziamenti conclusivi, *Il tuo volto domani* «non sarebbe esistito», è la ragione per cui chi legge questo libro di cattivi può invece diventare più buono. È un rapporto che supera indenne, diventando incredibilmente grandioso, l'intreccio tra la fantasia e la realtà.

Pensiamo per esempio al momento del commiato, una pagina che Marías ha scritto, probabilmente, poco dopo la morte del padre. «Mentre lui ancora recitava assorto» racconta Deza «mi chinai e lo baciai di nuovo prima di andarmene, questa volta sulla guancia come fossimo toreri, e tornai a mettergli la mano sulla spalla un istante, come un addio silenzioso, mentre lui si incamminava ormai verso la nebbia che il vento mette in fuga, o verso quell'esilio in cui non ci si deve ancora staccare dal proprio nome». È singolare quanto, proprio in questi anni, altri scrittori abbiano raccontato il rapporto figlio-padre in termini esattamente opposti, di conflitto inguaribile o di sopportazione umiliata: si pensi per esempio a *C'è silenzio lassù* dell'olandese Gerbrand Bakker o a *Tempo d'estate* di J.M. Coetzee, *Duke of Deshonra* di Redonda, il regno di cui Marías è diventato il sovrano.

L'ascensore torna a salire in questo palazzo austero, silenzioso. È probabilmente la stessa mano che aveva suonato il campanello a fare scivolare la posta nella fessura tra la porta e il pavimento. I libri che arrivano rimangono fuori, per terra. Certo, se ne stampano troppi, dice Marías. Lui, dicevamo, sta lavorando a qualcosa di nuovo. Ma, come è sua abitudine, si sente molto insicuro di quello che scrive. «Preferisco non dire molto. Il narratore» si sforza di aggiungere, ma le parole adesso non gli escono con facilità «questa volta è una donna. È una cosa che non mi fa paura. Penso che nell'insieme le differenze tra la mente maschile e quella femminile non siano così grandi. Quello che vedo è che è un libro molto pessimista. Non l'ho ancora "approvato". Se sarò scontento potrei non pubblicarlo, ma forse non accadrà». Sì, di libri ne escono troppi. Forse è il momento di ignorarli, almeno per un po'. Vale la pena di prendere questo e di leggerlo alzando spesso la testa, come diceva Roland Barthes in *Il piacere del testo*. Ricominciarlo appena è finito, poi rileggerlo, e rileggerlo ancora.

«NON È MARKETING, NOI DIFENDIAMO LA LIBERTÀ DI STAMPA»

Stefano Mauri, *Corriere della Sera*, 18 maggio 2010

Caro direttore, alla fine degli anni Ottanta studiavo negli Usa i princìpi liberali dell'editoria moderna. Il giudice Hugo Black, strenuo difensore del Primo Emendamento, era il mio mito. Studiavo anche marketing ma credo che finisse in un'altra parte, meno passionale, del mio cervello. Sono intervenuto più volte all'interno dell'Associazione editori sul tema della libertà di stampa, connaturato a tutte le associazioni editori che conosco nel mondo, i colleghi lo sanno. Amo la libertà che si respira in libreria. Ho dunque sposato l'idea di Giuseppe Laterza di scrivere insieme un testo equilibrato e rispettoso e lanciare un nuovo appello degli editori di saggistica, i più interessati dal problema del disegno di legge sulla cronaca giudiziaria. Un appello coerente con quanto già espresso dall'Aie ma firmato con i nostri nomi. Se una persona nota viene inquisita da un magistrato altrettanto potente nei suoi confronti, a maggior ragione è bene che l'opinione pubblica sia informata per giudicare la fondatezza delle ragioni dell'uno e dell'altro. O vogliamo una Repubblica di desaparecidos? Sono anche d'accordo sulla tutela della privacy ma qui il tema è un altro. Laterza ha via via informato tutti gli editori che conosce, Mondadori inclusa, ma la riposta di Segrate è stata sibillina. Come ho capito solo ieri leggendo i giornali la Mondadori, che mi ha solo informato di non averla firmata ma non mi ha detto perché, ci ha visto una operazione di marketing contro di loro o un'iniziativa politica. Mi ha davvero colpito questa lettura. Protestare contro sanzioni inaudite nei confronti degli editori o contro l'inclusione del diritto di cronaca tra le attività criminali che la 231 si propone di sconfiggere che c'entra con fare politica o marketing contro Mondadori? L'editoria deve opporsi a leggi che restringendo la libertà di espressione privino l'opinione pubblica della possibilità di essere informata. Conosco diversi colleghi della Mondadori e li stimo. E mi è sinceramente spiaciuto vedere che domenica, proprio mentre erano impegnati a gestire la presenza di un loro autore quale Roberto Saviano, proprio in un momento alto e impegnativo di difesa civile della libertà di espressione, la stessa Mondadori sia stata oggetto di tante critiche. C'era qualcosa di ingiusto. Ma li inviterei a una riflessione più approfondita perché mi attribuiscono un pensiero davvero riduttivo. Mentre le critiche non provenivano da me. Davvero pensano che io sia in conflitto di interessi? Che confonda il marketing con gli ideali civili? «Vendo dunque sono»? L'editoria deve coltivare uno spazio ideale, nella difesa della libertà di stampa, che è un principio non negoziabile. Peraltro ben presente nel codice etico del gruppo che rappresento. Discutiamo invece civilmente del ddl da editori. Non spostiamo il discorso dal contenuto all'ambasciatore. Va a finire se no che nessuno ha più diritto di parola. Cosa non va nel nostro comunicato?

ROMANZI AL MERCATO, IN CRISI L'EDITORIA DI QUALITÀ

Gilda Policastro, *il manifesto*, 18 maggio 2010

Silvia Avallone è la candidata di Rizzoli, il secondo gruppo editoriale italiano, al Premio Strega di quest'anno. Il premio che fu di Landolfi, di Pavese, di Moravia, di Elsa Morante: scrittori diversi tra loro, ma che, incontrino o meno il favore personale dei singoli, sono passati alla storia letteraria come autori di indubitabile valore. La questione si ripropone ogni anno all'uscita delle candidature, e parrebbe questione di cronaca tout court, più che di cronaca letteraria, dal momento che da tempo immemore i premi in Italia non fungono né da fucina di ricerca né da olimpo di consacrazione del merito, ma solo da conferma e input, insieme, alle tendenze di mercato. Ciò che quest'anno riesce ancora a stupire è come Avallone venga portata da un editore che ha in forza anche il buon libro di Emanuele Trevi, *Il libro della gioia perpetua*, peraltro primo nella recente classifica di qualità Pordenonelegge-Dedalus (i cui circa centoquaranta giurati sono critici e scrittori, in prevalenza). Il romanzo di Trevi è un libro complesso, a partire dalla struttura: si tratta di un'avventura gnoseologica del protagonista, incentrata sull'espediente letterario del manoscritto ritrovato (pazienza se poi il manoscritto è solo un quaderno d'infanzia). Il libro di Trevi è comunque scritto, il libro di Silvia Avallone no. Avallone va allo Strega, Trevi no.

La misura breve

Il problema può essere affrontato da una duplice ottica: *a parte obiecti* e *a parte subiecti*, ovvero considerando la ricezione, il mercato, le aspettative dei lettori, ma dall'altro anche i soggetti principali del panorama letterario, che dovrebbero essere ancora gli scrittori. Perché, in Italia, si scrivono romanzi (per giunta romanzi come *Acciaio* di Silvia Avallone, romanzi di genere, cioè, e di genere prevalentemente adolescenziale)? È questa la domanda, prima ancora dell'interrogazione sul loro peso nel mercato e nell'editoria, dunque nei meccanismi contorti che portano certi libri e non altri (perché, ad esempio, non l'ultimo, più che apprezzabile, Lagioia?) ai premi. Asor Rosa definì qualche anno fa la storia del romanzo nostrano una storia «anomala», esaminando nello specifico le ragioni dell'assenza di una grande tradizione romanzesca in Italia, a differenza che in Inghilterra, in Francia, Russia e così via. Queste ragioni venivano individuate all'intemo del quadro storico-politico, nella formazione tarda di una coscienza nazionale unitaria e soprattutto di una borghesia, che è poi la classe da cui nasce storicamente il grande romanzo europeo.

Vi sono poi però (come detto in parte dallo stesso Asor Rosa) anche delle ragioni storico-letterarie, e in questa ottica quell'anomalia si risolve in un dato specifico della tradizione italiana, che ha visto svilupparsi, consolidarsi e prevalere forme brevi di narrazione, a partire dalla novella, la più ricca di tradizione nella nostra letteratura, da Boccaccio agli anni Trenta del Novecento (fino a Pirandello, cioè, passando per Tozzi e Svevo), e arrivando al racconto contemporaneo (sempre più raro) attraverso forme ibride come le leopardiane *Operette morali*.

Tanto più singolare parrà allora l'avversione al racconto degli editori, un dato già evidenziato da Pirandello, in uno scritto del 1906: «I giornali letterari e le riviste hanno bisogno di novelle; gli editori, all'incontro, possono permettersi il gusto di leggerle nei giornali, e non comprano poi il libro dov'esse son raccolte». E, più avanti: «Una buona novella può dare, alla lettura, più squisita e più intensa soddisfazione anche d'un buon romanzo: oltre che per la sua brevità succosa, essa risponde meglio alle necessità della vita nostra così affrettata e premuta da tante cure».

La misura breve sarà poi dal Benjamin di un noto saggio dedicato al narratore ritenuta la forma di narrazione più tipicamente moderna, per la capacità di maggior e miglior rispecchiainento di una realtà in cui i valori non sono più indiscutibili e unanimemente condivisi, e la stessa coscienza dei singoli si viene frantumando.

Non sarà un caso se a sabotare il romanzo tradizionale è stata qui da noi la neoavanguardia, rifiutandolo tranne che per casi particolari, difformi, non classificabili, ludici, ma in un senso del gioco nient'affatto frivolo e invece inteso come attività «sociale», ovvero condivisa, come diceva Edoardo Sanguineti dei

suoi romanzi certo atipici (*Capriccio italiano* e *Il giuoco dell'oca*, entrambi costruiti con le tecniche combinatorie dei sogni o del gioco). E così fu per il *Tristan* di Nanni Balestrini, il primo romanzo ad essere assemblato da un programma elettronico. Ed è ancora Sanguineti a etichettare come «Liale» i romanzieri negli anni Sessanta (ma ancora oggi) considerati esemplari, come Bassani e Cassola. D'altro canto oggi romanzi come *Capriccio italiano* o *Hilarotragoedia* non si possono non dico pubblicare ma nemmeno scrivere. Mi domando: perché?

La prima controspinta viene senz'altro dal mercato, sebbene la scrittrice (ma soprattutto editor Mondadori) Federica Manzon abbia qualche mese fa, in uno scritto destinato alla rivista *Nuovi Argomenti* e anticipato dal «Domenicale» del *Sole 24ore*, tentato di riabilitarne la funzione, provando a identificarlo col pubblico dei lettori *sic et simpliciter*, e a sconfessare, insieme, la tradizionale (e purtroppo però attualissima, stando alle classifiche di vendita settimanali) contrapposizione tra un consenso di solito espresso dai numeri e una qualità difesa invece dai giudizi critici: una contrapposizione che Manzon ritiene non più effettuale.

Titoli clandestini

Se tale identificazione fosse però verificabile, il mercato sarebbe altro da quello che è già in Marx e Engels (luogo di smistamento del capitale), e l'editoria (che è un'industria, dunque inevitabilmente connessa a un'economia di mercato) pure. Viceversa, stanno crescendo e rafforzandosi holding che tendono ad assorbire o a miniaturizzare i piccoli editori, i quali, a loro volta, provano a consociarsi per sopravvivere, come da iniziativa lanciata un paio d'anni fa al Critical book & wine di Roma (in concomitanza con l'uscita di un numero del «verri» dedicato alla *Bibliodiversità*), e parzialmente incarnata nel sito www.isbf.it (Internet Slowbookfarm), con esiti peraltro ancora tutti da verificare. L'editoria di qualità che Manzon dichiara occupare un quarto del mercato («il che è decisamente molto»: *sic*), si candida per il momento a soccombere, in un sistema determinato, orientato e fagocitato dalle priorità commerciali.

Dove si trovano, ad esempio, i libri degli editori che occuperebbero questo quarto di mercato? Penso ai variamente pregevoli libri di DeriveApprodi, Lavieri, Le Lettere, Manni, Zona e così via. Risposta, brutale e autoevidente: non ci sono. Non sono in libreria, non ci arrivano, non vi resistono: non possono, soffocati in partenza dalla presenza dei cosiddetti bestseller. Il discorso sull'editoria di qualità deve forzatamente arrestarsi dinanzi a quella barriera ancora invalicabile tra il prodotto confezionato per essere venduto (che, per tornare a bomba sul discorso iniziale, è di solito un romanzo tradizionale, se non di genere) e il libro di ricerca dell'autore che l'editore di nicchia scopre o riscopre e pubblica, ma che non può nemmeno sognarsi di promuovere nei modi garantiti dai grandi gruppi editoriali.

Ed eccoci tornare allora anche a Silvia Avallone, candidata (peraltro favorita) al premio Strega di quest'anno: il suo libro l'ho visto inondare tutti i canali di diffusione a partire dalle vetrine di Feltrinelli fino agli schermi televisivi, nello stesso periodo in cui usciva, in punta di piedi e senza nessun tipo di clamore, *Adorazione*, il semiclandestino libro di Raffella D'Elia. Un'autrice che sconta anzitutto di esordire a trent'anni anni e non a venticinque, e dunque di non poter giustificare anagraficamente, come ho letto insistentemente in questi mesi per Avallone, le inevitabili mende di un esordio; in secondo luogo di pubblicare con EdiLet e non con Rizzoli. Pazienza se *Adorazione* ha una forma originale, una scrittura matura, una capacità solida di reinventare un genere o di uscire del tutto dalla gabbia dei generi; e pazienza pure se in qualche modo un piccolo libro semiclandestino riesce a entrare nelle classifiche di qualità: Raffaella D'Elia scrive e qualcuno (i pochi a cui l'editore manda il libro) la legge, Silvia Avallone pubblica e tutti ne parlano (un mese o due, al massimo, peraltro, poi finirà dimenticata come il già bestseller Paolo Giordano).

Il problema che si trascura spesso di considerare è come il mercato agisca non solo sulle scelte editoriali coeve, imponendo un gusto che asseconda la domanda prevenendola con un'offerta solo apparentemente innovativa (così *Gomorra*, che sempre si cita come esempio di un successo imprevedibile, non ha in realtà creato un nuovo pubblico di lettori ma ha intercettato quelle masse di consumatori di fiction, meglio se polizieschi, come attestano altri successi remoti e recenti, dalla *Piovra* a *Romanzo criminale*), per cui i libri che trovo oggi sul banco di Feltrinelli in maggior numero di copie (da D'Avenia ad Avallone) sono prodotti confezionati per essere venduti in base a canoni noti (e il romanzo, si è detto, vende).

C'è di più: Silvia Avallone o Alessandro D'Avenia oggi scrivono (cioè gli editori li pubblicano) perché Giordano ha venduto ieri. E dunque domani ci saranno sempre meno Raffaelle D'Elia desiderose di sperimentare e sempre più Silvie Avallone messe in

condizione di pubblicare. Dunque il mercato è ancora e sempre il luogo in cui si programmano i massimi profitti con i minimi rischi, con un margine di errore e di imprevedibilità che vale per il libro, come per qualunque prodotto, e non si è ancora mutato, con buona pace di Manzon, in quella specie di bazar magico in cui le inclinazioni particolari si incontrerebbero con gli interessi economici.

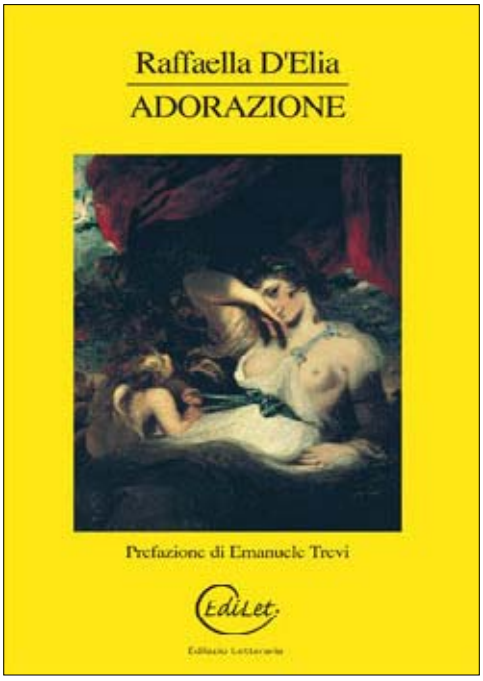
Lontano dai diktat

Un equivoco immediatamente connesso alla pervicace resistenza del romanzo tradizionale è poi quello della lingua. I romanzieri nostrani tendono a usare una lingua impostata, *da romanziere*, per l'appunto, che lo è tanto di meno, quanto più vuole imitare una tradizione. Il che peraltro non è meno goffo che scrivere un romanzo in una lingua sciatta o banale, a partire dalla sintassi (come ad esempio *Altai* dei Wu Ming che è non solo un romanzo quasi completamente privo di subordinate, ma i cui personaggi, soprattutto, parlano come se fossero a un qualsiasi bar di qualunque città italiana di oggi, e non nella Venezia del '500, che il libro sceglie come location).

Penso, per contrasto, ancora una volta a libri nascosti, marginali, derubricati come illeggibili, da *Santa Mira* di Gabriele Frasca a *Crema acida* di Tommaso Ottonieri ai *Cristi polverizzati* di Luigi Di Ruscio. E lo saranno pure, illeggibili, ma la faticosa lettura di una sola delle loro pagine vale una mezza dozzina dei romanzi di quegli altri, per qualità, profondità di sguardo, ampiezza dello spettro linguistico e conoscitivo (e come lo si conosce il mondo, attraverso la scrittura, se non con il linguaggio e le sue possibilità di adattamento/contrasto/straniamento?). Non per caso si tratta in tutti e tre i casi di narrazioni che poco o nulla hanno a che spartire con i diktat editorial-commerciali, ovvero la trama plausibile, una struttura lineare e compatta, la storia (come si raccomanda nelle scuole di scrittura creativa) e i personaggi ritratti ad arte.

Figurarsi cosa ne sarebbe stato, nelle mani di un editore meno disposto a rischiare di quanto non lo fosse il piccolo editore Manni, di un personaggio come la Nunzia Orfica di Ottonieri, un personaggio complesso e sfaccettato e, per certi versi, frutto di un autentico delirio. Siamo in un àmbito, sostengono in molti, di nicchia, ostile in partenza al lettore. Ma ostile al lettore sarà chi vuol tenerlo in uno stato di minorità perenne e condurlo tutta la vita per mano sulla via più facile.

La ricerca della profondità e della complessità è una ricerca forzatamente ardua, impervia. E comunque l'approdo sarà una verità monca, parziale (così come quei libri che citavo sono necessariamente libri imperfetti, e non i soli possibili, certamente), ma quanto più consapevole di tale parzialità tanto più autentica e credibile, e non un bluff. Un bluff come un romanzo tradizionale contemporaneo.



EINAUDI: «DIFENDIAMO LA LIBERTÀ DI STAMPA»

Ernesto Franco, *la Repubblica*, 19 maggio 2010

Lanciato dai Laterza e da Stefano Mauri al Salone del Libro di Torino, l'appello contro il disegno di legge sulle intercettazioni è stato definito una «operazione di marketing» da Ernesto Franco, direttore editoriale dell'Einaudi. Lo Struzzo e la Mondadori non hanno sottoscritto il documento pur avendo sostenuto quello dell'Aie. Ora, però, sulla spinta degli autori della casa editrice torinese, che parlano di «perdita dell'autonomia», Franco chiarisce la sua posizione, dichiarandosi personalmente contrario all'iniziativa del centrodestra.
Sono saliti a 55, nel frattempo, gli editori che hanno aderito alla protesta. Numerose le firme, poi, di cittadini e cittadine. Si susseguono pure le dichiarazioni degli intellettuali.

Caro Direttore, no, un momento. Calma. Siamo tutti fuori registro. Proviamo a parlare, anche se è così difficile parlare in questo tormentato paese dove l'urlo, che è il contrario della parola, tende a prevalere anche in chi della parola dovrebbe essere il custode, perfino il sacerdote. Proviamo, anzi, anche a disputare, ma come Socrate suggeriva a Protarco, non «per amor di prevalere sulla suddetta questione, perché sia vincitrice la tesi che io sostengo o la tua», ma «come alleati dell'assoluta verità». Ecco, dunque.

Einaudi, da più di quindici anni, è come tutti sanno proprietà della Mondadori, che appartiene alla famiglia Berlusconi. In questi quindici anni la linea di politica della cultura della casa editrice è quella che tutti i lettori hanno avuto e hanno sotto gli occhi: condivisibile o no, ma libera da ogni condizionamento. Non spetta a me, come direttore editoriale, rispondere delle decisioni della proprietà. Spetta a me, come direttore editoriale, e quindi come rappresentante del lavoro di tutti gli editor, garantire la coerenza e la libertà della politica della cultura della casa editrice. Uso questo termine, politica della cultura, prendendolo a prestito da Norberto Bobbio, autore che sembra così caro anche agli editori Laterza. Bobbio, lo ricordo anche se sono parole ben note, sosteneva che da politica della cultura, come politica degli uomini di cultura in difesa delle condizioni di esistenza e di sviluppo della cultura, si contrappone alla politica culturale, cioè alla pianificazione della cultura da parte dei politici».

È ciò che in casa editrice facciamo quotidianamente, prendendoci cura dei libri dei nostri autori, garantendo loro la più completa libertà di espressione, discutendo con loro progetti e idee, investendo capitali e forze concrete di promozione per diffonderle quelle idee, per renderle efficaci, come devono essere i valori che trasmettono. Ho fatto, a mero titolo di esempio, i nomi di Gustavo Zagrebelsky, Sebastiano Vassalli, Paul Ginsborg e Adriano Prosperi, ma potrei citare molti altri narratori e saggisti. Molti autori di Stile libero. Nessuno di loro è arruolabile in alcun partito. Le loro opere valgono per sé stesse come valori della cultura.

Spetta alla casa editrice e a me garantire il libero movimento di quell'altra "proprietà" della casa editrice, costituita per Einaudi come per ogni altro editore, dagli autori e dal catalogo. Essi non "sono" proprietà della casa editrice, ma "hanno" proprietà della casa editrice, perché sono proprietari delle loro idee e dei loro libri nel senso più concreto (la cessione temporanea dei diritti) e nel senso che ne hanno piena responsabilità.

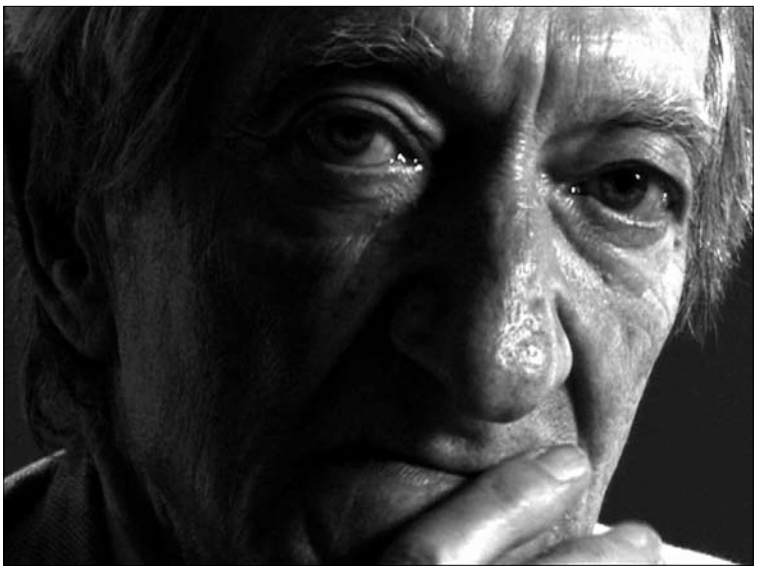
Spetta a me, a nome di tutti gli editor e di tutti i colleghi, garantire la "concordia discorde", come diceva Pavese, di tutto ciò. Senza di essa un editore si perde e con l'editore va perduto tutto il patrimonio di idee e valori che ne costituisce l'essenza. Tradendo così per primi i lettori.

Ho detto che chiedere a un direttore editoriale che cosa ne pensi della libertà di stampa è come chiedere a un armatore che cosa ne pensi del mare. Ho usato una metafora. Errore. Sono evidentemente, personalmente, contrario come tutti gli autori Einaudi a restrizioni gravi di questo principio fondamentale per ogni democrazia. E di conseguenza sono contrario a ogni progetto che ne adombri il pericolo. Ecco, senza metafore.

Ho detto anche che i modi, le forme, i primi promotori e il luogo, in cui l'appello degli editori al Salone del Libro è stato promosso, all'indomani di una netta presa di posizione dell'Aie di cui l'Einaudi fa parte, mi sembravano oltre che inefficaci anche sospetti di intenzioni secondarie, come a volte accade anche alle dichiarazioni apparentemente più nobili. L'ho detto non con una metafora, ma con parole dure, chiare, e impopolari. Questo sospetto, venendo io, come molti colleghi e molti autori, da mesi di continua, monocorde aggressione (che è altra cosa dalla libera concorrenza), lo confermo.

EDOARDO SANGUINETI
IL POETA DELLA NEOAVANGUARDIA CHE GIOCAVA COL MONDO

Paolo Mauri, *la Repubblica*, 19 maggio 2010



«Dicesi testo letterario un testo che si presenta nella forma dell'enigma. Dove c'è la poesia, lì c'è un indovinello» scrisse una volta Edoardo Sanguineti, giocando (un verbo che gli appartiene tutto) con la missione e la di-missione del critico. È scomparso ieri, stava per compiere ottant'anni, il prossimo 9 dicembre, il professor Sanguineti e a me, pensando al prossimo compleanno, era tornata in mente una sua poesia d'occasione (mi accorgo, scrivendolo, che erano felicemente d'occasione, innervate cioè nelle cose che accadono, che si dicono o si pensano, tutte le sue poesie) per gli ottant'anni di Montale. Si intitola *Quasi una variante*, giacché prende le mosse dall'Esterina montaliana e così comincia: «Raccomando ai miei posteri un giudizio distratto, per i poeti del mio tempo: / (perché fu il tempo, dicono, della distratta percezione)...». Va citata la conclusione: «L'altra sera potevo concludere all'Italsider, / confessandomi chierico: / sono un chierico rosso, e me ne vanto: / (e oggi, guarda, mi sorprendo che canticchio, / facendomi la barba, all'improvviso: Montale, gli ottant'anni ti minacciano...»).

In pochi versi, giocosi e ben giocati, c'è dentro, come spesso accade a Sanguineti, un autoritratto perfetto. A cominciare dalla passione politica, componente tutt'altro che secondaria dell'uomo e dello studioso, convinto, non so negli ultimi tempi, ma certo ancora in stagioni recenti, che solo adesso il marxismo fosse veramente la carta da giocare per il futuro. Nato nel '30, Sanguineti esordì come poeta nel '56 con *Laborintus* e fu un esordio di lusso, propiziato da Luciano Anceschi, che lo accolse nella collana da lui diretta per l'editore Magenta di Varese. Ma *Laborintus* da dove veniva fuori? Intanto il titolo doveva essere (lo disse Sanguineti a Fabio Gambaro in una intervista) *Laszo Varga*, ma poi divenne *Laborintus*, che è il titolo, ci ricorda Erminio Risso, dell'*Arte poetica* di Everardo Alemanno, così come sono titoli presi a prestito *Erotopaegnia*, cioè *Scherzi amorosi* che è il titolo di un'opera perduta di Laevius, mentre *Triperuno* deriva dal *Caos del Triperuno* di Folengo... Il professor Sanguineti e il poeta Sanguineti vanno dunque a braccetto e il primo regala al secondo suggestivi carotaggi nel mondo infinito dell'erudizione letteraria perché se li porti a livello del parlato quotidiano, del pastiche linguistico, del gorgoglio semantico...

Non è qui il momento di ripercorrere la poesia sanguinetiana per stabilirne una eventuale linea evolutiva

o involutiva: ho sempre praticato, con Sanguineti, il criterio della lettura casuale, quasi ad apertura di libro, (un po' seguendo la suggestione del *Giuoco dell'oca* il suo romanzo sperimentale, insieme a *Capriccio italiano*) perché la scrittura di Sanguineti è un continuum, interrotto solo dai titoli e dalle date e magari, con gli anni, da una riduzione dell'enigma, nel senso di un approccio più gentile e beffardo alle cose del mondo e dunque meno aggrovigliato. Resta il fatto che affrontare *Laborintus* non fu per i primi critici una cosa semplice e Zanzotto pensò si trattasse del resoconto poetico di un esaurimento nervoso. Il poema fu in parte incluso nei *Novissimi*, l'antologia curata da Alfredo Giuliani che in pratica, all'inizio degli anni Sessanta, apriva il discorso della neoavanguardia italiana poi Gruppo 63. Le poesie sono annotate e la prima nota a *Laborintus* comincia così: «Il poema si apre con la descrizione di un paesaggio mentale in disfacimento». Giova ricordare, con Fausto Curi, che il termine "novissimi" in Cesare indica la retroguardia dell'esercito e dunque designa gli ultimi. Dunque la neoavanguardia recupera l'avanguardia novecentesca e intende distruggerla per creare una nuova libertà linguistica, opposta al linguaggio alienato e stereotipo della borghesia. Mio Dio, caro Edoardo, ci avviciniamo al cinquantesimo compleanno del Gruppo 63, ma le nebbie ancora ci perseguitano...

Sebbene abbia prodotto moltissimi libri e di genere molto diverso, Sanguineti conobbe un exploit proprio negli anni Sessanta, quando, tra poesie, saggi, romanzi e partecipazione alle opere collettive del Gruppo, la sua fisionomia acquista quell'interezza mobile e plurale che conserverà poi sempre. Sul piano della critica datano a quegli anni i saggi compresi in *Tra liberty e crepuscolarismo* pubblicato da Mursia e i saggi gozzaniani usciti nel '66 da Einaudi. Allievo di Giovanni Getto, Sanguineti esplorava con grande finezza l'opera del poeta piemontese, recuperando a lato anche il poemetto *Un giorno* di Carlo Vallini, che di Gozzano era stato amico molto intimo. Quei testi e quegli studi erano il frutto delle sue lezioni universitarie, ma alle spalle Sanguineti aveva già la tesi di laurea d'argomento dantesco: come dire che la sua vita era tutta scritta o se si preferisce era tutta scrittura. E la scrittura a tutto si apparentava: alla musica sperimentale di Cage e di Berio (per Berio elaborò *Laborintus II*) al teatro. Già nel '59 pubblica *K* e poi *Passaggio* (1961-'62) e poi... per farla breve, e attenersi al "giudizio distratto" reso necessario dalla circostanza, lavora per Ronconi riducendo per la scena l'*Orlando Furioso*. Se adesso, nell'occasione della scomparsa, qualcuno avesse voglia di dire che Sanguineti era stato il teorico principe del Gruppo 63 stia attento: potrebbe incorrere nei rabbuffi di Alfredo Giuliani che già nelle sue *Droghe di Marsiglia* avvertiva: «La neoavanguardia non ha avuto nessun capo carismatico. Qualcuno, all'esterno, ha creduto di identificarlo in Sanguineti, quanto meno come "capofila". In realtà Sanguineti non "capofilava" un bel niente, anche se aveva il suo bravo prestigio... C'era una specie di collettivo informale, tenuto insieme, più che altro, dalla reciproca convinzione che, a dispetto dei dissensi, si andava tutti contro la Letteratura Costituita». Le *Droghe* sono del '77. Forse oggi bisognerebbe ripensare cosa vuol dire andare contro la «Letteratura Costituita». La neoavanguardia si diverte e Sanguineti, in *Cataletto*, scrive «faccio il pagliaccio in piazza, sopra un palco». Qualche anno fa cenammo insieme a Cetona, dove si tiene un bel premio di poesia. Sanguineti ce l'aveva col «poetese», coi poeti pieni di ispirazione e birignao. Ricordammo, quella sera, il viaggio in Cina che avevamo fatto insieme, con Malerba e Vanni Scheiwiller, nel 1989. La faccia di Sanguineti è inimitabile, di una meravigliosa bruttezza. Mi ricordo che ridemmo fino alle lacrime, e voglio ripensarlo così.

Ieri a Genova la scomparsa dell'intellettuale: era stato tra i fondatori del Gruppo 63. Una vita tra Dante e Marx

QUANTO COSTAVA STIEG LARSSON
CESARE DE MICHELIS E IL NOIR NORDICO: «HA RIVOLUZIONATO IL DESTINO DI MARSILIO»

Marisa Fumagalli, *Corriere della Sera*, 10 maggio 2010

Nel 2011 la casa editrice Marsilio compirà cinquant'anni. Attività culturale di lungo corso, il cui debutto fu di uno snobismo esemplare. «Facevamo libri perché era utile e necessario, senza alcun interesse realmente commerciale», ricorda Cesare De Michelis, abbracciando con lo sguardo la sua Venezia, dalle Zattere, in una mattinata di vento. Sorride, quasi beffardo, e insiste: «Fu un inizio assolutamente militante. Eravamo un gruppo di amici, neolaureati, che spingevano saggi di sociologia, architettura, cinema, psicologia». Il professore/editore, quindi, cala l'asso: «C'è voluto mezzo secolo per sentirmi finalmente arrivato. Con un genere di pubblicazioni che, allora, mi avrebbero fatto inorridire. Comunque, è una sensazione piacevolissima».

Si chiama Stieg Larsson, l'autore che ha stravolto la dignitosa routine di una casa editrice, certamente importante, apprezzata, ma con un bilancio (economico) non pirotecnico. Nel 2009, l'anno della crisi, con i bestseller della «Millennium Trilogy», Marsilio (che dal 2000 fa parte del Gruppo Rcs Libri) ha triplicato il fatturato. Le avventure del giornalista-investigatore Mikael Blomkvist e dell'irresistibile hacker Lisbeth Salander, spalmate in tre avvincenti romanzi (*Uomini che odiano le donne*, *La ragazza che giocava con il fuoco*, *La regina dei castelli di carta*), hanno venduto circa due milioni e mezzo di copie. Successo annunciato? Non proprio. Larsson, giornalista d'inchiesta, impegnato a denunciare il neonazismo in Svezia e le sue coperture nelle alte sfere, era ancora vivo quando Francesca Varotto, preziosa collaboratrice di Marsilio, nell'ottobre del 2004, alla Fiera di Francoforte, sentì raccontare da un agente della Norstedt, solida casa editrice di Stoccolma, di un nuovo autore, straordinario, ancora inedito. Cinquantenne, Larsson morirà, poco dopo, d'infarto.

«Il primo dicembre 2005 firmammo il contratto» racconta De Michelis. «Comprammo in blocco i tre manoscritti, da tradurre e pubblicare, diluiti nel tempo, per 37 mila euro. Una cifra spropositata, considerando i nostri standard. Va da sé che ora non la penso più così». «D'altronde» riflette «la fortuna di un libro si gioca come alla roulette. Se un editore sapesse in anticipo quali sono i libri di successo non pubblicherebbe gli altri».

Eppure, alle spalle del fenomeno Larsson, prima del colpaccio editoriale, c'è un lavoro propedeutico, un filo rosso, anzi giallo, che si dipana nel corso di una dozzina d'anni, attraverso altre pubblicazioni di altri autori, connazionali dello scrittore di «Millennium». Il giacimento, la vena narrativa, infatti, conduce alla Svezia. E l'avventura di Marsilio comincia, quasi per caso, con Henning Mankell. «Lo intercettai, già affermato in patria ed emergente in Germania, acquistato da Hanser. Anche il fatto che fosse genero di Ingmar Bergmann, mi sembrò un buon biglietto da visita» spiega De Michelis. «Affidata la traduzione a Giorgio Puleo, partimmo nel '98 con *La falsa pista*. Negli anni successivi, uscirono altri volumi della serie, con protagonista il commissario Wallander. Che conquistò numerosi e fedeli lettori. Fu la scoperta per loro di un genere antico e nuovo. Le trame erano intrise di violenze, omicidi, intrighi e misteri; ma si coglievano anche le tensioni di una società moderna, in trasformazione, permeata da corruzione, decadente».

Mentre i libri di Mankell si avviavano a diventare longseller, all'orizzonte si profilavano altri autori. Nacque così il marchio Giallosvezia. E la Marsilo editori diventò in Italia il punto di riferimento fondamentale della scuola del giallo svedese, affermata come una delle più significative e vitali del mondo.

rs_maggio2010:Layout 1 07/06/2010 17.09 Pagina 34

Gil scrittori di thriller e polizieschi di quest'area del Nord Europa s'impongono sul mercato internazionale, scalano le classifiche. Sicché, dopo Henning Mankell (un milione di copie vendute nel nostro Paese), nella scuderia della casa editrice veneziana («non solo a Milano ma anche in Laguna si può fare boom», nota, orgoglioso, De Michelis), entrano Leif Persson, Arne Dahl, Asa Larsson, John Ajvide Lindqvist (definito lo «Stephen King svedese»), Kjell Eriksson, Liza Marklund. «Il giallo che viene dalla Svezia rappresenta la coscienza morale dell'Europa, una delle poche forme di letteratura che affronta domande di carattere morale, politico, sociale, ponendosi interrogativi sulla complessità della società globalizzata», si sottolineava nel volumetto di presentazione della serie Giallosvezia, una sorta di catalogo ragionato sugli autori, diffuso da Marsilio in 100 mila copie. Qui, tra gli altri, veniva segnalato Stieg Larsson con il suo primo libro della trilogia, *Uomini che odiano le donne*, quale novità del novembre 2007. «L'autore prometteva bene poiché era già un caso internazionale» dice De Michelis. «La nostra prima tiratura fu di 14 mila copie. E mentre in Francia si attestava ai primi posti delle classifiche, noi facevamo le prime ristampe. Poi vennero gli altri due libri e fu un rincorrersi di copie vendute. Mentre la visibilità dei volumi diventava fortissima, nelle librerie ma soprattutto sui banchi dei centri commerciali».

Cesare De Michelis, editore/lettore onnivoro (in casa sua, ha una biblioteca di 60 mila volumi), oggi sostenitore dell'editoria di confine («basso e alto convivono, spesso si mischiano»), racconta di aver amato intensamente Ippolito Nievo, di non sopportare Macchiavelli, di aver letto quasi tutto Muratori. E Larsson? «Per un anno ho lasciato perdere» ammette. «L'estate scorsa, ho letto i tre volumi e, anche se personalmente non amo molto i gialli, mi sono reso conto che si tratta di una lettura appassionante. Con gli ingredienti giusti per piacere sia agli uomini che alle donne».

LE UNDICI STRANE RAGIONI DI UN SUCCESSO INATTESO QUELL'INTRECCIO DI REALTÀ PARALLELE E FUORI MODA

Antonio D'Orrico, *Corriere della Sera*, 19 maggio 2010

La formula per scrivere un libro di successo non è mai stata trovata. Si sa solo che il successo non dipende dalla bellezza o dalla bruttezza del libro. Ci sono libri belli che hanno successo ma ci sono libri belli che non hanno successo. Ci sono libri brutti che hanno successo ma ci sono libri brutti che non hanno successo. Il successo è la cosa più democratica che c'è.

Ma il successo è anche un'altra cosa. «Il successo è un participio passato», diceva Ennio Flaiano. Frase geniale che ha un sacco di significati. Personalmente la interpreto così: del successo ci si accorge sempre dopo. Le ragioni di un successo si possono spiegare solo col senno di poi. Col senno di prima è (quasi) impossibile.

Proviamo, col senno di poi naturalmente, a dire le 11 ragioni che hanno portato al successo mondiale la «Millennium Trilogy» di Stieg Larsson (*Uomini che odiano le donne*, *La ragazza che giocava con il fuoco*, *La regina dei castelli di carta*).

Ragione numero 1. La fortuna è cieca ma la sfiga ci vede benissimo. Ogni volta che penso all'infelice destino di Stieg Larsson mi viene in mente quella vecchia, logora ma verissima battuta. Larsson scrive tre romanzi che vendono più di una decina di milioni di copie e muore d'infarto, a 50 anni, ancora prima che i libri siano stampati. La triste storia di uno che scrive un bestseller e muore prima di poterne godere anche il più piccolo frutto ha sicuramente dato quel tocco commovente che non dispiace mai al popolo dei lettori.

Ragione n° 2. La questione dell'eredità contesa. Il gossip aiuta il successo. La lite, ancora in corso (ne parlava anche l'ultimo numero di *Time*), tra la compagna di Larsson, Eva Gabrielsson, e il padre e il fratello dello scrittore, ha dato il suo contributo alla leggenda della Trilogia. Eva Gabrielsson, non essendo sposata con lo scrittore, è stata esclusa dall'eredità. Per la legge svedese gli unici che possono godere dei cospicui diritti d'autore sono il padre e il fratello di Stieg.

Ragione n° 3. Finora abbiamo considerato ragioni esterne ai romanzi della Trilogia, ragioni che però hanno avuto una grande importanza nella formazione della leggenda che ha cominciato a circolare attorno a Larsson. L'esistenza di una leggenda da rac-

contare è fondamentale nel fenomeno del passaparola tra i lettori che è il motore di ogni successo.

Ma ora passiamo alla prima ragione interna del successo: Lisbeth Salander. I personaggi sono decisivi in un successo (pensate al giovane Holden Caulfield e al mito di Salinger). Il personaggio della protagonista è il vero colpo di genio di Larsson. Lisbeth è sexy anche se magrolina, è alta un metro e 54, è piena di piercing e di tatuaggi, è un pirata informatico, è un grande detective, è figlia di una spia sovietica, è lesbica militante ma anche innamorata di un uomo, è violenta come un teppista, è la figlia devota di una madre dalla salute devastata, è la vittima di uno stupro, è un genio della matematica. Mi fermo qui ma potrei continuare ancora a lungo.

Ragione n° 4. Il sesso. I personaggi di Larsson si accoppiano nelle maniere più varie e spericolate. Ci sono relazioni tra amanti (come quella tra Mikael, il protagonista maschile, e la sua collega Erika) che resistono anche dopo che i due hanno contratto matrimoni con altre persone. Nel mondo alla rovescia di Larsson, le relazioni extraconiugali somigliano a un matrimonio e i matrimoni somigliano a una relazione extraconiugale.

Ragione n° 5. Il femminismo. La Trilogia è forse il più grande romanzo popolare femminista mai scritto e Lisbeth Salander è la prima eroina femminista a tutto tondo nella storie del romanzo popolare. Anzi è una supereroina, nel senso dei supereroi dei fumetti, che si batte contro un mondo violento verso le donne, contro gli uomini che odiano le donne.

Ragione n° 6. Il maschilismo, cioè la fine del maschilismo. Il protagonista maschile è dal punto di vista sessuale un uomo oggetto. Le donne se lo portano a letto con una facilità irrisoria. Mikael è la versione maschile del ruolo della bambolona un po' ninfomane dei romanzi gialli hard-boiled.

Ragione n° 7. Il socialismo se non, addirittura, il comunismo. Lo so che non sono concetti più di moda, che il mondo va a destra. Ma nella Trilogia il punto di vista di Larsson è molto, molto di sinistra. Come ha giustamente osservato Mario Vargas Llosa, Larsson descrive la Svezia, capitale della socialdemocrazia, come se fosse «una succursale dell'inferno». Se vogliamo trovare un riferimento politico italiano a Larsson il nome da fare è quello di Nichi Vendola, antico e modernissimo allo stesso tempo.

Ragione n° 8. La cattiva scrittura. Larsson non scrive bene, non scrive «letterario». Scrive da cronista. La gente parla sempre male dei giornalisti ma, sotto sotto, pensa: «Magari i romanzi li scrivessero i giornalisti invece degli scrittori!».

Ragione n° 9. La formula Dumas ovverossia l'effetto Vasco Rossi. Passano i secoli, si chiudono i millenni, ma il segreto della narrativa resta quello di Dumas e dei *Tre Moschettieri*. I lettori adorano i romanzi dove i personaggi passano da un agguato all'altro, da un tranello all'altro, nel volgere di pochissime pagine. Così chi legge può vivere, indirettamente (virtualmente!), quella vita spericolata e piena di guai (effetto Vasco Rossi, appunto) che ha sempre sognato ma non si è mai potuto permettere.

Ragione n°10. A differenza di quasi tutti gli scrittori (o presunti tali) italiani, Larsson non scrive noir. Infatti, i noir non li legge nessuno, Larsson l'hanno letto tutti.

Ragione n°11. Lo stile di vita di Larsson dieteticamente e tabagisticamente scorretto. Larsson dormiva pochissimo, beveva un sacco di caffè, si nutriva di pizzette congelate, fumava come un turco. Tutte cose oggi proibite. Nei suoi romanzi si sente che lo scrittore viveva così. E i lettori, oberati da diktat di tutti i tipi (non mangiare! non bere! non fumare!), hanno apprezzato. Vivi e lascia morire.

L'IMBARAZZO DEGLI AUTORI EINAUDI «QUELL'APPELLO ANDAVA FIRMATO»

Dino Messina, *Corriere della Sera*, 20 maggio 2010

Alcuni, come Rosetta Loy, Christian Raimo, Alberto Asor Rosa, hanno già firmato l'appello contro il ddl sulle intercettazioni telefoniche lanciato da Giuseppe Laterza e Stefano Mauri al Salone del libro di Torino, ma definito da Ernesto Franco, direttore della loro casa editrice, un'operazione di «marketing editoriale», dove si possono intuire «intenzioni secondarie». Quelle cioè di sottrarre scrittori alla casa di Torino. Altri autori, come gli storici Adriano Prosperi e Antonio Gibelli, si accingono a firmare. C'è una parola che riassume il clima che si respira nel variegato e decisamente orientato a sinistra mondo degli autori Einaudi: imbarazzo. Se il costituzionalista Gustavo Zagrebelsky ieri sul *Fatto Quotidiano* diceva di aspettarsi chiarimenti dall'Einaudi, anche se non ha firmato l'appello sul sito dell'editore Laterza (al primo posto nell'elenco dei non editori figura però il nome di sua moglie, Cristina Trucco Zagrebelsky), e Marco Revelli accusava via Biancamano di aver perso un'occasione per manifestare la propria autonomia, lo storico Antonio Gibelli, che ha pubblicato con la casa che ha come simbolo lo Struzzo *Il popolo bambino*, parla senza perifrasi di «imbarazzo». La situazione, dice Gibelli, «è imbarazzante dal punto di vista oggettivo, perché l'Einaudi vive oggi una condizione antitetica alla propria tradizione. Il fatto che la casa editrice sia proprietà della famiglia Berlusconi qualche problema lo pone. In questa situazione di "democrazia autoritaria", come dice il sottotitolo del mio recente libro *Berlusconi passato alla storia*, che mi è sembrato opportuno pubblicare da Donzelli, una firma in più non avrebbe guastato, anche se condivido l'opinione sul fatto che in genere gli appelli servano a poco».

Intendiamoci, il direttore editoriale Einaudi e i dirigenti Mondadori non sono favorevoli al ddl Alfano, semplicemente si riconoscono nella posizione di condanna del disegno di legge espressa fin da giovedì dall'Aie in un comunicato che però non ha avuto eco sulla stampa. Franco ha definito l'appello lanciato sabato da Mauri e Laterza un'operazione di «marketing editoriale». Una posizione da cui dissente profondamente Rosetta Loy, che ha pubblicato molti suoi romanzi con Einaudi: «Non ho visto alcuna operazione di marketing. La libertà di stampa è un bene supremo che non si difende appiattendosi sulle posizioni della casa madre, cioè della Mondadori».

In questa disputa politica tutti gli autori sottolineano, al primo punto delle proprie argomentazioni, la grande qualità del lavoro editoriale allo Struzzo e l'assoluta mancanza di pressioni politiche. Lo fa anche Adriano Prosperi, autore per Einaudi tra gli altri del saggio *Giustizia bendata*: «Con Einaudi non ho mai avuto problemi», dice il grande storico che aggiunge: «Mi collegherò subito con la pagina web di Laterza per firmare l'appello». Un appello che sta ricevendo centinaia di adesioni, individuali e dalle case editrici, da Feltrinelli a Rcs fino alle edizioni San Paolo, che pubblicano *Famiglia cristiana*.

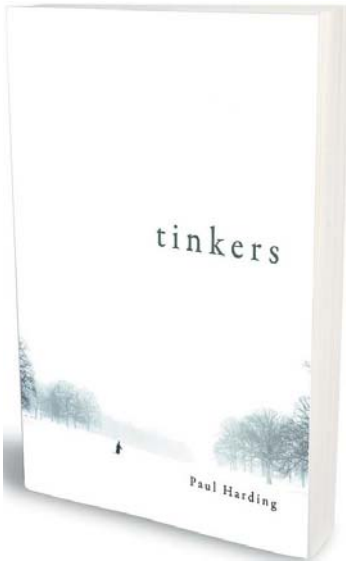
Tra i firmatari c'è anche il romanziere Christian Raimo, editor di minimum fax e autore Einaudi: «Non credo alla teoria delle intenzioni secondarie» dice Raimo «e sulla difesa della libertà di stampa sono intransigente. Il discorso di Franco vale come espressione delle sue contraddizioni, in quanto deve rispondere alla proprietà, agli autori, ai lettori. Quel che viene fuori in tutta questa vicenda è che gli editori stanno supplendo a una funzione della politica: perché Walter Veltroni, invece di fare l'autore Einaudi, del modesto libro sullo stadio Heysel, non si impegna di più in questo tipo di battaglie?».

Dice l'attore, musicista e scrittore Moni Ovadia, che testimonia di non aver ricevuto mai alcun tipo di pressione, nemmeno per libri molto critici con il centrodestra come *Contro l'idolatria*: «Personalmente avrei aderito all'appello più radicale ma non mi permetto di invadere l'autonomia dell'editore, che ha sempre rispettato la mia».

PAUL HARDING
IL PULITZER CHE L'AMERICA NON VOLEVA PUBBLICARE

Antonello Guerrera, *il Riformista*, 21 maggio 2010

Il suo *Tinkers* ha trionfato nel 2010.
Ma prima del riconoscimento
era stato rifiutato da molti editori.
«Anche grandi», dice l'autore al *Riformista*.
È un ex batterista, tifa Obama
(«anche se lo vorrei più progressista»),
scrive a ritmo di musica e, da ateo,
ha riscoperto la religione:
«Sono contro i pregiudizi»



«Non me lo sarei aspettato nemmeno tra un milione di anni». Paul Harding, nonostante il fresco (e clamoroso) Pulitzer per la letteratura vinto solo due mesi fa, tiene i piedi ancorati a terra. Del resto, sino all'aprile 2010 era un (quasi) sconosciuto. Tanto che il *New York Times*, subito dopo l'annuncio dei vincitori del prestigioso premio americano, si è prontamente scusato con i lettori per non aver precedentemente recensito quello che sarebbe diventato l'erede di Faulkner, Roth, Updike, Bellow, Harper Lee, McCarthy eccetera. Harding, padre di due figli, nato e cresciuto a Wenham, borgo di 4 mila anime nel Massachusetts, è l'ex batterista dei Cold Water Flat, band americana dei prima anni Novanta che ha avuto quel (poco) successo che ancora oggi fa girare un paio di video su YouTube.

«Oh mio Dio, non mi dica!», implora Harding nel colloquio in esclusiva con *il Riformista*. Obiezione respinta. Perché ammirare su internet un futuro Pulitzer sbarbatello, tra camicie "grunge" e musica di dubbio gusto, è un altro lato nascosto di questo outsider della letteratura americana.

Ma outsider, nonostante la sua modestia, è una parola che sta oramai stretta ad Harding. Il suo romanzo d'esordio *Tinkers*, vincitore del Pulitzer per la narrativa 2010 e prossimamente pubblicato in Italia da Neri Pozza, è un'opera meravigliosa e terribile, un'onda visionaria, quasi mistica, di un vecchio in punto di morte che, al ritmo di incessanti orologi, ricorda la giovinezza e il suo rapporto con il padre, venditore ambulante ("tinker", appunto), epilettico e di bassissimo profilo. «Non è una storia autobiografica», sottolinea Harding, «anche se ho preso spunti dai racconti di mio nonno». Il romanzo è stato pubblicato dalla minuscola Bellevue Literary Press, casa editrice no-profit collegata alla facoltà di medicina dell'Università di New York.

Ora Harding è ovviamente passato all'imponente Random House che pubblicherà il seguito *Enon* nel 2012: «Loro hanno subito creduto in me. Ho firmato il contratto a dicembre, prima di ricevere il premio», precisa lo scrittore. Eppure – il favoloso mondo dell'editoria non finisce mai di stupire – il Pulitzer *Tinkers* era stato rifiutato da diverse case editrici americane prima di passare alla storia. «Anche molto grandi», dice Harding. Qualche nome? «Preferisco non farne, altrimenti verrei discriminato (ride, *ndr*). E poi, sono stato fortunato, non porto rancore. Far piacere un libro a editori e lettori è sempre un grande sforzo.

Ma la situazione è peggiorata negli ultimi anni. Oggi è difficile far pubblicare qualcosa che non abbia sesso o violenza. È stato frustrante aspettare diversi anni per trovare un editore». Quindi il Pulitzer è stata anche una vendetta nei confronti dell'editoria, diciamolo: «No, no (ride ancora, *ndr*). È stata sicuramente una soddisfazione, ma oggi è incredibilmente difficile gestire una casa editrice. Ogni anno in America vengono pubblicati migliaia e migliaia di romanzi. Ci sono così tanti scrittori oggigiorno che scegliere, e bene, per le case editrici è estremamente complicato».

Sarà anche per questo mondo letterario "troppo democratico" che il Pulitzer Harding ci confida che la letteratura contemporanea («a parte mostri sacri come Toni Morrison e Cormac McCarthy») non lo ha conquistato affatto: «Le nuove uscite sono troppe, mi ci perdo, non ce la faccio a tenere il passo. Preferisco leggere i maestri del diciannovesimo secolo e primo ventesimo. Il tempo sa filtrare i migliori, lascio il compito a lui». Qualche esempio? «Ho gusti ampissimi ed eclettici. Amo gli americani Emerson, Theorau, Cheever... Ma sono stato profondamente influenzato anche dagli europei Thomas Mann, Proust, Cechov, Tolstoj, Maupassant e soprattutto Italo Calvino». Però la contemporanea Marilynne Robinson, Pulitzer nel 2005 con *Gilead* (Einaudi) e sua ex maestra letteraria in un vecchio workshop dell'Iowa, l'avrà sicuramente letta. «Ma non e riuscita a tramandarmi il segreto di come si vince un Pulitzer», precisa Harding. «Non c'è una strategia, si tratta solo di fatica e tanta fortuna. Sa come sono venuto a sapere della mia vittoria? La mattina del 12 aprile mi sveglio e controllo su Internet i nomi dei vincitori. "Pulitzer Prize for Fiction: Paul Harding". Mi son detto: "Oh, my God". E stato uno shock. Un'ora dopo avevo una lezione all'Universita dell'Iowa e i miei studenti hanno portato lo champagne per festeggiare».

Certo è che Harding ingrassa il filotto dei romanzi ambientati nel Nord-Est americano che da qualche anno domina il Pulitzer: ora il New England di *Tinkers*, prima il Maine di *Olive Kitteridge* (Elizabeth Strout, 2009) e il New Jersey di *La breve favolosa vita di Oscar Wao* (Diaz Junot, 2008). Perché questo lembo di terra a stelle e strisce è così ispiratore? «Penso siano coincidenze», riflette Harding. «Però è anche vero che nel Nord-Est, questa terra dalla natura meravigliosa, il pensiero e la letteratura commerciale americana sono cresciuti enormemente. È una zona di "kindred spirits", ricorda Thoreau o la stessa Emily Dickinson?». Anche in *Tinkers* c'è tanta poesia, nascosta tra le sbarre della prosa. Ma la narrazione rimane incredibilmente scorrevole per la sua densità empatica, aneddotica e figurativa. C'è qualcosa di musicalmente speciale nella scrittura di Harding. Il motivo si rintraccia nella sua impolverata carriera musicale: «Da ex batterista, scrivo a ritmo di musica», ammette lo scrittore. «La classica ha influenzato tanto la mia letteratura. Le frasi dei miei romanzi sono fraseggi musicali, i capoversi variazioni, i capitoli movimenti, i romanzi sinfonie. Nello scrivere cerco sempre la tonalità giusta, in chiavi diverse».

Poi la domanda da un milione di dollari: le piace Obama? Da confesso fan del partito democratico, Harding risponde: «Moltissimo, è bravo, carismatico, nulla a che vedere con l'ancien regime di quello prima di lui (Bush, *ndr*). Sono così sollevato dall'avere un presidente finalmente intelligente». Eppure tanti intellettuali e artisti sono già rimasti delusi da lui, ultimo Paul Auster: «Certo, magari fosse più progressista di quello che attualmente è. Ma è molto difficile trovare un equilibrio tra sogni e realtà, soprattutto ora che i repubblicani si stanno spostando sempre più a destra». L'America della paura però non sembra cambiata neanche con l'effetto Barack: «Con la crisi c'è molta più fame e aggressività, i Tea Party nascono anche da queste piaghe».

Un altro lato interessante di Paul Harding è il suo viscerale interesse per la religione, riscoperta molto avanti con gli anni: «Sono nato e cresciuto in una famiglia atea», ricorda l'autore, «a differenza dei non credenti di oggi per i quali è una libera scelta non avere una fede. Ma piano piano mi sono accorto che gli intellettuali che adoravo erano quasi tutti pensatori religiosi come Calvino, Barth e via dicendo. Ho capito che la religione non è quell'ammasso di superstizione e nonsense. Ho letto la Bibbia e non è assolutamente violenta o intollerante come si dice. È un'opera di enorme bellezza estetica e narrativa. C'è tanta cultura alla quale non sarei mai arrivato se avessi avuto pregiudizi nei confronti della fede». Oggi vede la religione in pericolo? «Il problema è l'uso ideologico che se ne fa, come con la scienza. Ad esempio negli Stati Uniti da anni vige un pensiero pseudoscientifico al punto che, per molti, ogni tradizione sta diventando un'attività disprezzabile». Ma lei crede nell'evoluzione, Mr Harding? «Ma certo che sì, è una cosa talmente ovvia. Per chi mi ha preso, per un fondamentalista?».

IL ROMANZIERE CON LA MATITA

A 5 anni dalla morte di Will Eisner, maestro della graphic novel, tre volumi riuniscono la trilogia dei suoi titoli più celebri in una speciale edizione critica

Renato Gaita, *Il Messaggero*, 22 maggio 2010

Trentadue anni fa, nel 1978, Will Eisner dà vita al suo pionieristico *Contratto con Dio*. Nelle prime scene, il protagonista, un ebreo del Bronx, Frimme Hersh, sotto una pioggia torrenziale ritorna a casa dal funerale della giovane figlia. Anni dopo Will Eisner confessa che tale premessa si basava sulla prematura scomparsa della sua unica figlia, Alice. Una tragedia che aveva segnato profondamente la sua vita e quella di sua moglie Ann. Quel libro a fumetti è il primo graphic novel della storia dei comics. Eisner diventa definitivamente una leggenda nel mondo dei fumetti. Oggi i graphic novel vanno molto di moda. Non c'è casa editrice che non pubblichi opere del genere. Sono molti gli autori affermati e di prestigio in questo campo: da Joe Sacco con i suoi autentici reportage giornalistici a fumetti come *Palestina* o *Gorazde area protetta* a Marjane Satrapi con *Persepolis*. Bene, a 24 anni, cioè nel 1941, morto prima che le strisce e le nuvolette venissero prese sul serio, Eisner dimostra una preveggenza incredibile, affermando in un articolo che i fumetti erano «l'embrione di una nuova forma d'arte, il romanzo illustrato». Per più di sessant'anni, una ventina di graphic novel e centinaia di storie all'attivo, l'autore newyorchese (era nato nel 1917 a Brooklyn) ha concretizzato questa visione, ispirando moltissimi artisti e dimostrando che i comics sono un genere letterario, «letteratura disegnata» amava dire un altro grande maestro, Hugo Pratt, il creatore dell'intramontabile Corto Maltese.

A cinque anni dalla sua scomparsa, la Fandango libri ripropone in una speciale edizione critica in tre volumi la trilogia eisneriana, *Contratto con Dio* (192 pagine, 14 euro), *Dropsie Avenue* (184 pagine, 14 euro), *La forza della vita* (152 pagine, 14 euro). Sono lunghe storie corali, che hanno il respiro di grandi romanzi. Che mettono in evidenza, come ha scritto un critico, e «sviscerano il senso profondo dell'esistenza, arrivando a toccare questioni che rimangono generalmente senza risposta». Mentre per un altro «la forza narrativa del suo tratto pone Eisner al fianco di scrittori come Bernard Malamud e Isaac Bashevis Singer».

Ma accanto ai romanzi disegnati, Will Eisner affianca per anni una lunga attività d'insegnamento, che considera un'integrazione fondamentale alla sua opera di autore. E così, tra il 1952, l'anno in cui si concluse l'esperienza di The Spirit (il suo personaggio più conosciuto, il detective con la mascherina, divertente satira dei primi supereroi), e il 1978, in cui pub-

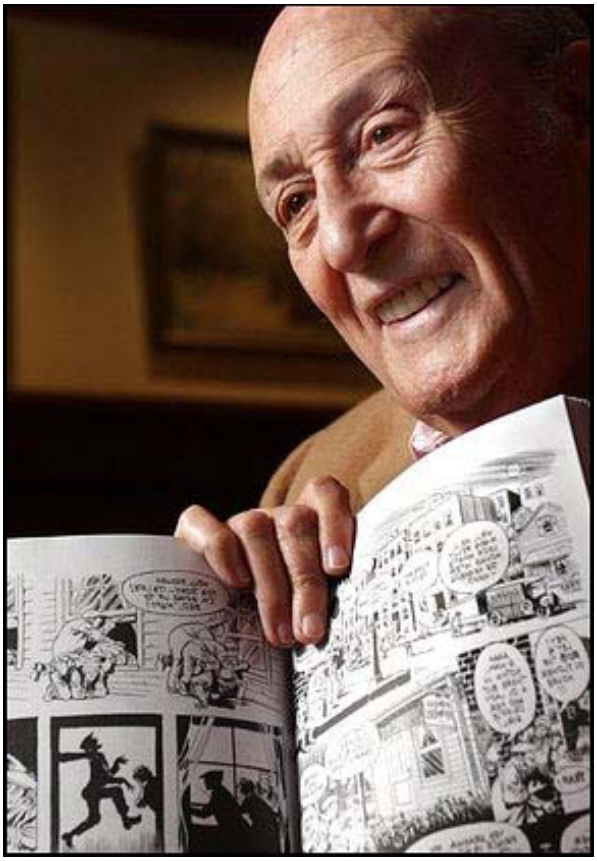
rs_maggio2010:Layout 1 07/06/2010 17.10 Pagina 40

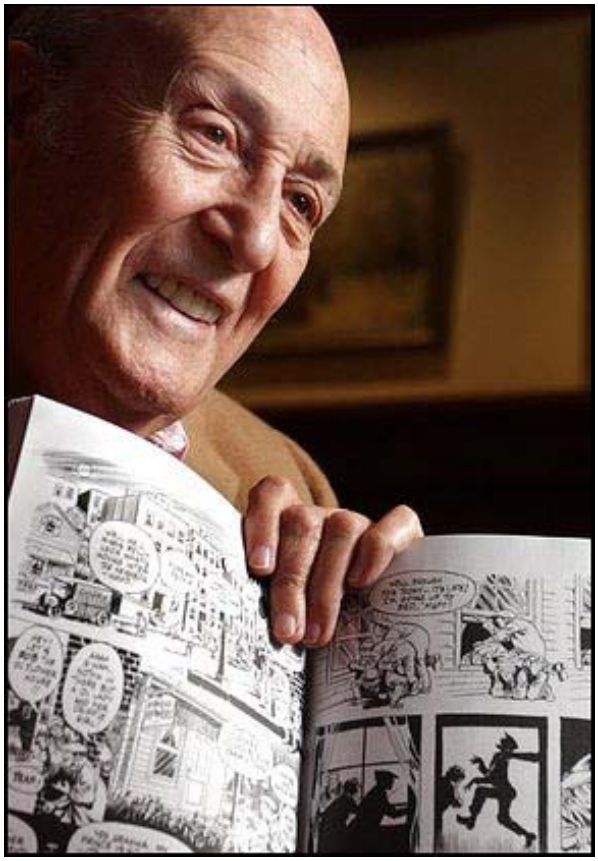
blicò *Contratto con Dio*, il cartoonist insegna e studia il suo linguaggio preferito. Dalle lezioni tenute nella New York's School of visual arts ricava due saggi: *Comics and sequential art* (*Fumetto e arte sequenziale*), e *Graphic storytelling and visual narrative* (*Narrare per immagini*). Questi due fondamentali testi sono ora pubblicati insieme in un pregevole libro della Bur *Will Eisner. L'arte del fumetto* (358 pagine, euro 25,90), a cura di due giovani studiosi di comics, Fabio Gadducci e Mirko Tavosanis.

Eisner passa minuziosamente in rassegna i molteplici aspetti del fumetto. Lettura, immagini, ritmo, espressività, scrittura e arte sequenziale. E poi come raccontare una storia, le immagini come strumenti della narrazione, stile del disegno e del racconto, idee e processo di scrittura. L'artista di New York svela i processi creativi, il dietro le quinte del fumetto e mostra come i comics sono davvero una macchina complessa in cui si intrecciano lo spazio, il tempo, il ritmo, la storia, i personaggi, gli oggetti. Dove tutto è frutto di scelte precise, motivate dalla narrazione.

È per questo che Will Eisner era convinto che il fumetto «ha tutto il diritto di essere considerato letteratura perché le immagini sono impiegate come un linguaggio. Quando questo linguaggio viene impiegato per fornire idee e informazioni non è più un intrattenimento visivo privo di significato. Diventa un mezzo di comunicazione che racconta storie». Come dimostra in Contratto con Dio, una svolta rivoluzionaria.

Le quattro storie brevi che compongono il libro offrono una realistica descrizione della vita degli anni Trenta nel Bronx, affrontando con un taglio a volte autobiografico argomenti come il dolore, l'amore, la solitudine e la fede che il fumetto raramente aveva toccato. Nello struggente *Dropsie Avenue*, invece, l'autore si cimenta nel racconto della nascita, della vita e della morte di una strada del Bronx e dei suoi abitanti, dalla New Amsterdam coloniale alla Grande Depressione fino al degrado urbano degli anni Settanta. Ecco, l'opera di Will Eisner spazia dalle avventure fantastiche e fuori dell'ordinario di *Spirit* a vere e proprie "commedie umane" sullo sfondo di New York, confermandosi nello stesso tempo sublime, profondo e ironico esploratore dell'anima e del mondo ebraici. Non stupisce, perciò, che fin dal 1988 gli Oscar del fumetto americano si chiamino Eisner Awards. Un riconoscimento all'artista ancora vivo e in piena attività, ma già considerato un maestro, testimonianza del suo fondamentale contributo all'arte del fumetto.





EDMUND WHITE

ERANO PIÙ LIBERI I GAY DELL'800

Alessandra Iadicicco, *La Stampa*, 23 maggio 2010

A Palermo per ricevere il premio Mondello: «Riguardo a certe cose proibite ma taciute c'erano meno pregiudizi»

«Scrivo sempre ciò che ho voglia di scrivere: quello in cui credo»

Edmund White scrive per amore. Da americano innamorato della cultura europea. Da autore erotico e intellettuale, coltissimo e sensuale. Da appassionato lettore di Proust, Genet, Barthes, Foucault e del giovanissimo *enfant prodige* cui è ispirata *La doppia vita di Rimbaud* (minimum fax) che ha ricevuto ieri il premio Mondello destinato al migliore scrittore straniero. Ormai settantenne, scrive da amante malato: impegnato a cercare, per i propri sensi e sentimenti, una schietta e autentica espressione letteraria. «Scrivo sempre ciò che ho voglia di scrivere: quello in cui credo», racconta con serenità, incurante del fatto che, arrivando a Palermo per ricevere il premio, ha perso il bagaglio con tutti i medicinali a cui, sieropositivo, non può assolutamente rinunciare. Chi scrive per amore lo fa da sempre per una segreta punta di dolore. Per White è così dai timidi inizi adolescenziali – quando cercava miti, modelli, fratelli in arte, alter ego con cui identificarsi – all'odierna maturità di incoronata icona gay che non può fare a meno di dichiarare la propria appartenenza, di ascriversi a una minoranza.

Prosatore raffinato, romanziere dal passo ottocentesco, finissimo lettore e sottilissimo umorista, essere presentato come autore omosessuale non le pare riduttivo?
«In Europa sembra più riduttivo che negli Usa. Vede, io ho vissuto in Francia sedici anni e mi sono reso conto che nel Vecchio Continente si è meno inclini a pensare per categorie di questo tipo. Vent'anni fa in Francia una letteratura gay non esisteva. In America invece non c'è scrittore che non appartenga a un gruppo minoritario: ci sono autori neri, cino-americani, ebrei, omosessuali... Da noi è una politica editoriale: è più facile farsi pubblicare se si sa sin dall'inizio con chiarezza in che scaffale sistemare il libro in libreria. Io che, soprattutto agli inizi, avevo il problema di trovare un editore, ho dovuto adeguarmi: per sopravvivere. Ma è vero che in passato la contrapposizione autore omo/etero era molto più accesa».

*Lei ha scritto tante biografie: di Proust e Jean Genet (*Ladro di stile, *Il Saggiatore), di Rimbaud e Stephen Crane (*Hotel de Dream, *Playground): sempre con una motivazione autobiografica. Perché tante autobiografie? E la sola vera si intitola al plurale* My lives...
«Per stringere sin dall'inizio con il lettore un esplicito patto di verità. Chi scrive un romanzo, o una biografia romanzata, può inventare ciò che gli pare. Io per cercare la mia verità, attraverso il confronto – personale certo – con i "miei" autori, li ho studiati sul serio e molto da vicino. Per scrivere di Genet ho svolto ricerche per sette anni, ho fatto settecento interviste, ho estratto da tutte le informazioni recuperate su di lui – tra l'altro gli scritti di Sartre, che lo frequentava ogni giorno e non fu in grado di offrirci alcuna testimonianza attendibile – un ritratto veritiero e oggettivo».

Oggettivo anche il libro su Rimbaud? Non era un pretesto per parlare di sé? Al contrario di Proust e Genet la sua omosessualità non era poi conclamata: non ha forzato la mano?
«Ha ragione. Definire l'identità sessuale di un autore allora non era importante come oggi. Oggi il concetto di gay è, ahimè, molto rigido: chi è molto motivato sente il bisogno di fare coming out. Nel XIX secolo, prima del processo a Wilde, era un'identità molto piu fluida. Pensi a Verlaine: sposato, con un figlio, dopo la storia con Rimbaud ebbe molti ragazzi e ragazze e alla fine mantenne due amanti sempre in lite tra loro. Uno spartiacque è certo segnato da Freud che ha inventato le parole per dire la sessualità. Prima della psicoanalisi il lessico gay era molto più vario e creativo. Per esempio c'è un saggetto proustiano di cinque pagine in cui l'autore della *Recherche* usava per "omosessualità" cinque parole diverse: e descriveva cinque tipologie umane irriducibili tra loro!».

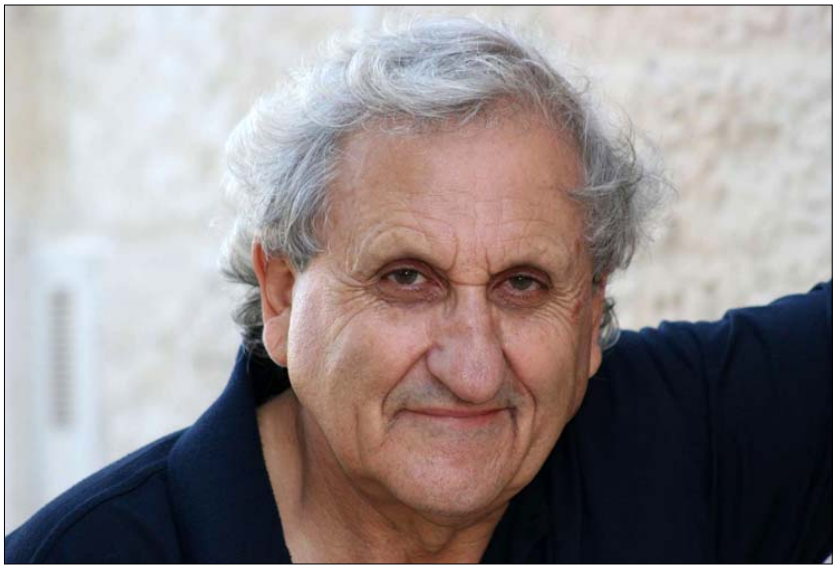
L'assenza di parole per dirlo significava meno interdizioni? Il XIX secolo era più permissivo del nostro?
«Suona paradossale, ma è un po' così. Tutto ruotava su un *non-dit* e riguardo a cose proibite ma taciute c'erano meno pregiudizi e più libertà».

E la politica di Obama verso i gay? Che significano le sue «aperture», oggi che tutte le libertà sono state rivendicate e conquistate?
«Obama è un animale politico. Deve fare i conti con la comunità nera, la base più solida del suo elettorato, che è in larga parte omofoba. Per motivi religiosi. Va anche detto che la Chiesa evangelica negli Usa è molto potente. C'è un buon terzo di americani che parla quotidianamente e direttamente con Dio, senza intermediari. Tenendo conto di ciò, il presidente non si azzarda ad ammettere i matrimoni gay o il reclutamento di omosessuali nell'esercito. Ma forse anche voi in Italia, con il potere del Vaticano, avete un problema analogo».

YEHOSHUA E IL CANE

Il grande scrittore ha rimesso mano a il suo capolavoro,
Il divorzio tardivo, dove parla della crisi del romanzo.
E con una sorprendente invenzione ha ribaltato il finale del libro

© Abraham B. Yehoshua (traduzione di Alessandra Shomroni), *L'espresso*, 27 maggio 2010



Il testo che pubblichiamo in queste pagine fa parte del capitolo "L'ultima notte", il nuovo finale del capolavoro di Abraham B. Yehoshua *Il divorzio tardivo*, pubblicato per la prima volta in ebraico nel 1982 (in italiano da Einaudi). Poche settimane fa l'autore ha voluto invece dare alle stampe, sempre in ebraico, una versione nuova di quel libro, in cui tutto è rimasto uguale: tranne le ultime e conclusive pagine, quelle che potete leggere qui. Il testo è il monologo di un cane. Un animale che è una citazione di un libro di Shmuel Agnon, Nobel per la letteratura e fondatore della letteratura ebraica moderna, un cane che forse assomiglia all'autore stesso, e che comunque si interroga sulle stesse questioni che da tempo si pone Yehoshua: il senso ultimo della scrittura, dell'arte e della forma narrativa romanzo. Del resto, di questi problemi (e di come concludere un libro) Yehoshua parlerà il 6 giugno a Novella (Cuneo) nel Corso del festival Collisioni, in una Lectio magistralis dal titolo «Perché si è suicidata Anna Karenina». La nuova versione del *Divorzio tardivo* è la conferma di come tutti i narratori oggi siano arrivati a un punto critico per quanto riguarda la chiusa delle loro storie. Ieri c'era un codice condiviso a cui fare riferimento per scegliere il finale "giusto": una storia d'amore finiva con il matrimonio, il tradimento comportava quasi sempre il suicidio purificatore della donna – come ben sanno la Karenina e Madame Bovary. Quello che nell'Ottocento era una certezza si è sgretolato nel Novecento, e oggi, dopo decenni di film e romanzi «a finale aperto», gli autori sembrano aver scoperto che il finale migliore è quello che non c'è. Si spiegano così sequel, seconde parti, trilogie, romanzi seriali. E non è solo una mania da blockbuster: vanno bene *Harry Potter* e *Twilight*, ma adesso anche uno scrittore "alto" come Vikram Seth ha accettato di dare un secondo tempo – *La ragazza giusta* – al suo romanzo fiume *Il ragazzo giusto*. Neanche con i gialli e i thriller (pure al cinema) si può stare tranquilli: il nuovo romanzo di Scott Turow, *Innocente*, ribalta la trama del suo maggiore successo, *Presunto innocente*. E mentre Gabriele Salvatores dedica metà del suo *Happy family* a mettere in crisi il concetto stesso di finale, lasciando che i personaggi si ribellino a quello scelto dall'autore e ne inventino ognuno uno diverso, Scorsese e Polanski si concedono due guizzi da maestro: l'americano prendendo una posizione rispetto al finale «aperto» del romanzo *Shutter Island*, il polacco regalando a *L'uomo nell'ombra* un'ultima inquadratura da antologia.

Angiola Codacci-Pisanelli

Di cosa parlerò? Dei cani che lasciano i kibbutz o del mutamenti d'odore dello Stato di Israele? Oppure dirò qualcosa di nuovo su Balak, il cane raccontato dallo scrittore Agnon? No, non se ne parla neanche. Basta con questi argomenti banali. Visto che mi prendo il disturbo, allora solo proclami generali. Un manifesto sullo stato attuale della letteratura intitolato *Tra un morso e un latrato*. La sera mi sono recato lì, al fienile di Rosh HaNikràh, accanto alle scogliere bianche del litorale marino. Una decina di cani e cagne già mi aspettavano, scodinzolando in segno di amicizia, tremanti di freddo. Mi hanno circondato, annusato, fino a portarmi via tutto l'odore. Alla fine ho gridato: «Seduti, tutti!». Sono salito sulle balle di fieno e ho esordito: «Lo stato della letteratura è problematico. La pittura ha un futuro, immense possibilità. Materiali nuovi si reperiranno, tra poco nelle tele si introdurrà la corrente elettrica che le farà vibrare, pietre di altri pianeti si tritureranno per ottenere nuove sfumature. Lo stesso sarà per la musica. Ultrasuoni si cattureranno, la voce della terra si registrerà, il tono degli atomi si sezionerà e da un raggio laser una melodia si otterà. Ma della nostra vecchia letteratura che ne sarà? Malgrado la buona volontà e il talento ancora una volta tutto dipende dalla lingua. Il mezzo è sempre to stesso. Cos'altro si può spremere da questa materia esausta?».

Ho fatto un piccolo passo avanti, ho proseguito. «Vedo la letteratura nella sua desolazione. Una vecchia rotopressa si avvicina con stridore di cingoli, il conducente è un uomo stanco, non più giovane, porta un berretto bizzarro, ha una pipa in bocca e sul volto un imbarazzato sorriso. La mietitura è terminata, il verde stelo già in primavera è stato dimenticato, la linfa si è esaurita, la spiga d'oro è stata raccolta, il chicco è stato sgranato, solo paglia secca rimane sul terreno, ricordo del ricordo del ricordo di ciò che è veramente stato. E la rotopressa arriva, sbuffando fumo nero, stillando olio fetido, e con gran fracasso raccoglie la paglia e depone dietro di sé balla dopo balla, parola dopo parola, riga dopo riga, foglio dopo foglio. Qua e là nel campo cerca vanamente di trastullarsi, salta una fila, parte dalla fine anziché dall'inizio, ma alla monotona ripetitività non sfugge. Se avesse uno spartito, se uno spartito potesse scrivere, letteratura multi temporale, multi emozionale, multi locale, multi concettuale, non "un latrato o un morso" ma "tra un latrato e un morso", se la pressione, l'accecamento e l'alone chiaro, il respiro dell'attimo vivo, fluido, potesse salvare. Per ricordo. Da serbare. Prima che tutto si ritiri, rifugga da uno spazio illuminato a uno d'ombra».

Ecco, il monologo per l'ultima notte devo preparare, e la letteratura mi farà fallire, già lo sento. Dalla balla di fieno sono saltato, ho fatto due gocce di pipì e sono risalito. «Ci sono domande?».

Allora un cane grosso e stupido si è alzato. «Anche a voi, là al manicomio, carogne danno da mangiare? Già da cinque mesi in tutto il nord non si mangiano che carogne. Gli umani non se ne accorgono e non c'è modo di metterli sull'avviso. Ci prendono forse per sciacalli?». Ho chinato la testa fino a che lo hanno zittito. Non di questo si parlava. Silenzio. «Ma del mio manifesto, che avete da dire?». Un mezzo intellettuale ha detto: «Tu esageri, sei pessimista come al solito. Un impedimento talvolta può essere un vantaggio. Con giocattoli sfavillanti non puoi giocare, è vero, puoi succhiare solo gli avanzi del midollo di un osso secco. Ma il mondo può essere capovolto dal fremito dello stile. Invece che a uno spartito ricorrerai a simboli. E le associazioni di idee non esistono più?». Ho capito. Basta. «Conosco anch'io quesre stupide teorie. Ma non siete voi a dover abbaiare il monologo dell'ultima notte, bensì io. Il mio vecchio padrone è arrivato la notte scorsa, anche se io non dovrei saperlo perché non sarei in grado di percepire il suo odore da una simile distanza neanche se fossi un doberman di razza, e non lo sono, come si sa. Peccato perdere tempo, davvero. Portate la mucca che avete promesso».

E una mucca grande, dal mantello rossiccio e grondante d'acqua, è stata portata fuori dalla stalla. Mi sono infilato sotto di lei. Ho aspirato l'odore asprigno del latte. Trotterellava con calma e io fra le sue mammelle mi riparavo dalla pioggia. Abbiamo camminato in vasti campi, nel fango gorgogliante. Lei muggiva e masticava il fieno, io da sotto ululavo e nello spazio immenso ci rispondevano gli sciacalli. Faville di pioggia nella nebbia giallastra, stemperata dalle luci lontane del golfo, e odore di terra. Lei cagava fieno, e io sentivo l'odore delle feci calde, leccavo con la punta della lingua una dolcezza grigiastra mentre la pioggia colava sui suoi occhi grandi e tristi, con lentezza inverosimile avanzavamo, con risucchiante spossatezza sembravamo librarci sul posto, e io fra le sue zampe forti mi barcamenavo per non bagnarmi nella pioggia tiepida, fino a che lei a un tratto è sprofondata in una pozzanghera soffice, con dolore profondo ha muggito e io la testa le ho annusato, gli occhi le ho leccato. Ha detto, «in

un sogno siamo, e io sono gravida, ti displace se un po' ci riposiamo?».

«Tu procedi pure al tuo ritmo mucca ma io non ho tempo di adagiarmi nel fango con te. La cantata è cominciata e il monologo dell'ultima notte mi attende, temo che nessuno di loro riuscirà a spiegarsi e alla fine dovrò sobbarcarmi io questo compito. Se tu avessi assistito alla mia conferenza comprenderesti la mia preoccupazione». Ha risposto la mucca: «Sei pessimista e nervoso e ti inquieti per niente. Io mangio questo fieno e ci trovo il chicco, la spiga, l'oro, la linfa, e talvolta anche la luce. Io sono il lettore medio. Se il fieno non è particolarmente marcio, lo si può apprezzare. Ma ecco, ha smesso di piovere, torna di corsa al tuo ospedale».

La pioggia era davvero cessata, solo il mormorio dei torrenti e delle pozzanghere rimaneva, odore di nubi squarciate, e un nuovo calore primaverile fluiva dalla terra già luccicante nella luce dell'alba che spuntava. Sono corso veloce isolando uno degli intensi odori di follia del manicomio e puntando nella sua direzione. Al cancello i guardiani gironzolavano intirizziti dal freddo. Attraverso la breccia pensavo di sgattaiolare, perché non mi vedessero, giacché in base alle direttive del ministero della Sanità dovrei stare sempre legato alla catena e portare la museruola. Ma questa volta andavo di fretta, ho abbassato la testa, ho scodinzolato un pochino, e con passetti leggeri e delicati sotto il cancello sono strisciato. I guardiani però mi hanno visto, «Horatius, Horatius, vieni qui», mi hanno chiamato, mi sono avvicinato, per il collare uno di loro mi ha afferrato e ha parlato di me col collega, alla fine ha detto, «seduto», e io mi sono seduto, «dà la zampa», e io gliel'ho data, poi ridendo mi hanno dato dei calcetti e mi hanno lasciato andare, e io ho proseguito, le briciole del mattino già odoravo, la porta della cucina ho spinto, fra le pentole ho camminato per fiutare cosa si cucinava quel giorno, e al bidone dell'immondizia mi sono diretto, l'ho rovesciato, ho annusato, ossa e avanzi di pane ho sgranocchiato, avanzi di pazzi.

Già da cinque anni sopravvivo con questi avanzi e se non fossi convinto che la follia è una questione psichica, non mi sarei mantenuto sano di mente. Da lì al prato mi sono diretto, al grande masso accanto al quale forse centinaia di anni fa una cagna forte e grande fu sepolta, una cagna lupo terribile, ancora una volta i resti del suo odore ho aspirato, odore mitico, un po' nella terra ho scavato, debolmente ho guaito. E dalla nebbia mattutina è spuntato quel matto gigantesco, odore di fuoco spento, non dorme mai, con una scopa quel giorno gironzolava. Ha avvertito la mia presenza ed è rimasto raggelato, uomo sensibile e introverso, io faccio paura a lui e lui fa paura a me. Lentamente le scarpe e le calze gli ho annusato, odore di fuliggine. Forse mi avrebbe accarezzato, da tanto non mi accarezzava. Ma il sole è salito dalle colline trascinandosi dietro un azzurro limpido e chiaro. Ho scrollato via i resti della pioggia, verso il padiglione di lei mi sono trascinato in silenzio, tra i letti sono passato, accanto a una fila di pantofole dal pesante odore dei sogni. Al suo letto sono arrivato, eccola lì distesa, madre-padrona, odore di noci umide, la mano abbandonata, respirava lentamente, ho annusato i suoi confini, li ho leccati, era in via di guarigione, dell'odore di rovi bruciati non rimaneva quasi nulla. Sono uscito attraverso la cucina, ho rubato un biscotto solitario da un piatto, ho proseguito verso l'esterno. Era una giornata stupenda. L'odore segreto del sole. Nella cuccia sono entrato, il pavimento umido, una pozzanghera, il tetto che gocciolava. Verso il cielo ho alzato la testa, verso il grande cane – dammi oggi buoni odori in abbondanza. Ho chiuso gli occhi, su un fianco mi sono disteso e mi sono addormentato.

IL VECCHIO E IL FARE

HEMINGWAY, ECCO GLI ULTIMI SEGRETI (DI SCRITTURA)

Steno Solinas, *il Giornale*, 31 maggio 2010

Un racconto giovanile, finora inedito in Italia, e la pubblicazione della versione originale di *Festa mobile* (modificato dalla moglie Mary) rivelano le coordinate dell'arte e degli strumenti del mestiere del romanziere

Il primo racconto di Ernest Herningway sembrava scritto da Francis Scott Fitzgerald. Era la storia di un ragazzo molto ricco e troppo bello, Stuyvesant Bing, che si dichiarava a Dorothy, una ragazza molto ricca e solo bella, ma con dei capelli «colore dell'oro grezzo». Amici dall'infanzia, per Do Stuy è troppo incostante per potersene innamorare. Non si impegna, non va a fondo nelle cose, è un ragazzo, appunto, non un uomo. Certo, se gli dimostrasse di credere in qualcosa, se andasse, almeno una volta, sino al fondo delle cose, se gli facesse vedere «di essere un campione, non solo uno che si piazza bene», se facesse «di una cosa difficile il suo successo», be', allora...

Scritto all'inizio degli anni Venti, inedito in Italia, *La corrente* (Via del Vento, pagg. 35, euro 4, traduzione e note al testo di Francesco Cappellini) faceva parte di cinque storie brevi che Peter Griffin recuperò anni fa e mise in appendice al suo *Along with youth. Hemingway the Early Years* (Oxford University Press), biografia critica dello scrittore prima che divenisse tale, prima ancora cioè della pubblicazione di quel *Three Stories and Ten Poems* con cui nel 1923 fece il suo esordio pubblico.

Scott Fitzgerald, dicevamo all'inizio. Cos'è infatti Dorothy se non una *flapper*, una di quelle ragazze belli capelli che chiedono e ottengono una cosa pazza tutta per loro? E cos'è Stuyvesant se non uno di quei «giovanotti ricchi che vedono sé stessi solo grazie a occhi femminili?».

Entrambi fanno parte di un ambiente upper class di yacht, polo, golf, l'ambiente, appunto, del primo romanzo di Scott, *Di qua dal paradiso*, uscito nel 1918, e dei suoi racconti coevi. Ciò che Hemingway vi aggiunge di suo, e non è poco, anche se non è ancora sufficiente, è il terreno su cui Stuy decide di «essere un campione»: il quadrato di un ring. Tirerà di boxe, si farà spaccare la faccia, ma vincerà e «così brutto e meraviglioso, più bello di un gladiatore che sta morendo» avrà Dorothy fra le sue braccia (eppure, leggendolo, mi veniva da dire, questa storia già la conosco, ma non mi ricordo né dove né quando l'ho letta, né se proprio di Hemingway. Magari qualche lettore può risolvere l'enigma o sono io che sto invecchiando...).

Trasformando il racconto nella cronaca di un match, l'Hemingway ventenne aveva già chiare le coordinate della sua arte: scrivi di ciò che sai, la verità autentica delle cose e quindi della vita. La boxe, la caccia, la pesca, la guerra, la corrida, l'amore, la morte, l'amicizia virile saranno il ring dentro al quale si muoverà la sua scrittura. E non è un caso che, quarant'anni dopo, nel lavorare a *Festa mobile*, un capitolo del libro riguarderà ancora un incontro di pugilato: "A Strange Fight Club" era il titolo, la storia di Larry Gaines, «un alto, lungo muscoloso peso medio negro» venuto dal Canada a combattere allo Stade Anastasie, ristorante-palestra di Menilmontant a Parigi.

Festa mobile si chiude con la fine di un amore che è anche un addio alla Parigi della giovinezza, «la Parigi dei bei tempi andati, quando eravamo molto poveri e molto felici». È una chiusa malinconica, ma non era la sua. L'ultimo capitolo Hemingway l'aveva intitolato "Nada y pues nada", e aveva a che fare con l'alchimia dello scrivere, i segreti che stanno dietro a ciò che tieni e a ciò che togli dalle pagine, del tutto simili all'alchimia della vita, dove non sempre vince chi guadagna e ciò che si perde è spesso la parte migliore. Per uno che si considerava «nato per scrivere», e che aveva vissuto scrivendo tanto quanto aveva

scritto vivendo, la memoria aveva a che fare con il cuore, l'unico organo che non dimentica, anche se fai finta di non ricordare. «Ci sono rimesse o depositi dove puoi lasciare o archiviare certe cose e questo libro contiene materiale dalle rimesse della mia memoria e del mio cuore. Anche se la prima è stata manomessa e il secondo non esiste più».

Così finiva quella prima stesura di "Nada y pues nada" a cui aveva lavorato all'inizio d'aprile del 1961. Era stato in clinica dal novembre al gennaio dell'anno precedente, dove gli avevano curato la depressione e le manie di persecuzione con l'elettrochoc e ora, tornato a casa, scopriva con angoscia che nelle «rimesse» della sua memoria e del suo cuore non c'era più nulla: l'alchimia dello scrivere gli era divenuta astrusa e insopportabile quanto quella della vita. A metà aprile, sua moglie Mary lo trovò davanti alla rastrelliera dei fucili, una carabina e due cartucce nelle mani. Lo ricoverarono di nuovo, lo curarono ancora e a giugno lo dimisero. Il primo luglio non si fece trovare dalla moglie e si sparò. *Festa mobile* uscirà, postumo, tre anni dopo.

Adesso il lettore lo ha a disposizione nella sua versione originale (*A Moveable Feast. The restored Edition*, Scribner, pagg. 240, euro 25,70), per volontà del figlio di Hemingway, Patrick, e per le cure del nipote Sean, e si può vedere non solo quanto e come Mary Hemingway e l'editor Harry Brague intervennero sul manoscritto, ma, come dire, l'intera scatola degli attrezzi dell'Hemingway scrittore, così come in *La corrente* se ne possono recuperare gli utensili primitivi: capitoli messi da parte, una decina (fra cui il citato "A Strange Fight Club" nella logica hemingwayana che uno scrittore giudica il valore di ciò che scrive «dall'eccellenza di ciò che ha eliminato»; le ripetizioni funzionali a un raccordo fra le parti; gli stessi brani dilatati o accorciati a seconda dell'utilizzo deciso. Hemingway ci lavorò sopra continuativamente per quasi tre anni, dall'estate del 1957 all'autunno del 1959, quando inviò alla casa editrice una prima stesura di 19 capitoli, senza introduzione e senza finale, ma, come abbiamo visto, non se ne staccò mai: c'era l'incapacità a chiudere, mista alla paura-consapevolezza di non riuscire più a valutare ciò che scriveva.

Rispetto al testo originale, il *Festa mobile* pubblicato postumo recupera due capitoli che Hemingway aveva eliminato: "Nascita di una nuova scuola" e "Ezra Pound e il suo bel Esprit", quest'ultimo unito sotto tale titolo al ritratto del poeta che lo scrittore aveva invece deciso di tenere, "Ezra Pound e il verme misuratore". Inoltre, larghe sezioni del capitolo "Il pesce-pilota e i ricchi" vennero inserite in "Per Parigi non ci sarà mai fine", trasformato in capitolo finale, e in un paio di casi venne modificato l'ordine dei capitoli stessi. Qui e là l'editing tolse inoltre qualche inciso, qualche dialogo, qualche tempo verbale.

Senza entrare troppo nel merito, in almeno un paio di casi la revisione «vedovile» di Mary Hemingway è opinabile. Il primo riguarda il lavoro di taglia e cuci da cui vien fuori l'ultimo capitolo, dove il rimorso dello scrittore per la fine del proprio matrimonio, nonché l'assunzione delle proprie colpe in merito, scompare, per lasciare il posto a una sorta di vittima inconsapevole. Il secondo è ancora più arbitrario, perché riguarda un giudizio su Francis Scott Fitzgerald (e abbiamo già visto quanto Scott abbia significato per l'Hemingway degli esordi), messo in esergo al capitolo a questi dedicato. L'originale suonava così: «Il suo talento era naturale come il disegno tracciato dalla polvere sulle ali di una farfalla. In un primo tempo non lo capì piu di quanto lo capisca la farfalla, ed egli non se ne accorse neppure quando il disegno fu guastato o cancellato. Più tardi si rese conto delle sue ali danneggiate e comprese come erano fatte e imparò a riflettere. Tornò ancora a volare e io fui fortunato a incontrarlo proprio in un momento giusto della sua scrittura, anche se non della sua vita». La versione di Mary modificò il finale così, recuperandolo da delle righe cestinate: «E non riuscì più a volare, perché l'amore per il volo era scomparso e poteva solo ricordarsi di quando volare non gli era costato il minimo sforzo».

Questo esergo, così come era stato concepito, bilanciava il ritratto molto critico del Fitzgerald alcolizzato e complessato, succube di una moglie pazza che odiava il suo talento e lavorava a distruggerlo. Nello scrivere *Festa mobile*, Hemingway si dovette a un certo punto accorgere che il racconto dell'ascesa e caduta di Scott valeva anche per lui, e che trent'anni dopo gli toccava in sorte ciò che un tempo aveva giudicato con la ferocia del vincitore nei confronti del rivale caduto. Adesso il sapore amaro del fallimento era anche il suo: l'angoscia della pagina bianca, l'accorgersi di non riuscire più a riempirla. In quel «tornò ancora a volare» c'era molto più di un riconoscimento, c'era, forse inconsapevolmente, un messaggio di speranza in proprio, l'idea che ce l'avrebbe fatta anche lui: bastava crederci, bisognava crederci. Nel cancellare quell'illusione dalla pagina scritta, la vedova non fu solo spietata nei confronti della memoria di Fitzgerald, lo fu anche per la memoria di chi fra il non volare e quindi il rassegnarsi aveva scelto di ammazzarsi.