

La rassegna stampa di **O**bligue

settembre 2013

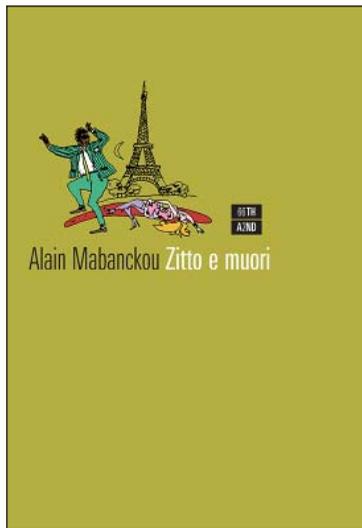
Per gentile concessione della casa editrice 66thand2nd, pubblichiamo l'incipit del romanzo di Alain Mabanckou **Zitto e muori**, in libreria dal 3 ottobre.

Non sono solo in questa cella. La divido con Fabrice Lorient, un francese sulla quarantina, anche lui in stato di detenzione provvisoria per – così mi ha detto – «una cazzata, una cosa da nulla». Non so che cosa intenda esattamente con «una cazzata, una cosa da nulla», ma è talmente sicuro del fatto suo che ha giurato di chiedere un risarcimento per quella detenzione a suo dire illegale.

Fabrice risiede qui da due anni e, a giudicare da quanto è smaliziato, ho l'impressione che padroneggi perfettamente il funzionamento della macchina giudiziaria di questo paese, soprattutto del sistema penitenziario. Ci ha tenuto a redigere lui stesso la sua richiesta di libertà provvisoria, per la quale aspetta con impazienza la risposta, mentre io ho lasciato fare all'avvocato Champollion.

Fabrice è alto, è un bel ragazzo con una muscolatura scolpita, maculata di tatuaggi che riproducono nei minimi dettagli i volti della moglie e del figlio. In un certo senso mi ricorda il mio connazionale Pedro, il mio «fratello maggiore», ma in versione più sportiva. Fabrice tiene ai suoi muscoli più che a ogni altra cosa al mondo, Pedro invece ha la fissazione del look, dei vestiti eccentrici e dai colori accesi. Se il mio compagno di prigionia mi fa pensare tanto a lui è anche perché, da quando dividiamo questa cella, mi sento come a casa, come nel nostro monolocale di rue de Paradis. Lì il capo era Pedro, qui naturalmente è Fabrice che comanda. Innanzitutto perché, come Pedro, è più

grande di me e poi perché sta qui da molto prima. E io ho una certa tendenza a onorare il diritto di anzianità, che nella nostra tribù bembe è un dovere sacro. Il fatto che Fabrice sia un bianco non cambia il mio atteggiamento nei suoi confronti, è un «fratello maggiore» anche lui, punto e basta. Il rispetto che gli dimostro lo irrita un po'. Pensa che lo faccio perché voglio mettermi sotto la sua protezione. Su questo è stato molto chiaro fin dal primo giorno: «Senti, bello, qua io e te abbiamo a disposizione nove metri quadrati in tutto, e se a scuola eri bravo in matematica hai già capito che ci toccano quattro metri quadrati e mezzo a testa. Non voglio problemi con te. Sto solo aspettando tranquillamente di uscire da questo buco per rivedere mia moglie e mio figlio. Quindi i tuoi fratello di qua fratello di là del cazzo con me non attaccano, perché, a quanto mi risulta, io fratelli non ne ho, a meno che mio padre non abbia messo le corna a mia madre! Ad ogni modo io sono figlio unico, e ci tengo a restarlo! Afferrato il concetto?». Siccome non rispondevo, ha continuato: «Un'altra cosa, prima o poi mi devi dire che hai fatto veramente. Mica ci si finisce così, per caso, in questo bel posticino, un motivo c'è sempre. Ne ho sentite dire di cotte e di crude sul tuo conto dalle guardie, qualche ora prima che arrivassi. Secondo loro sei un delinquente incallito, e se stavamo ai tempi della ghigliottina tu saresti stato sicuramente il primo della lista».



Alain Mabanckou

Zitto e muori

Traduzione dal francese di Federica Di Lella e Giuseppe Girimonti Greco

66thand2nd, collana B-Polar, pp 204, euro 15

Julien Makambo lascia il Congo e a Parigi assume una nuova identità. Ad accoglierlo c'è Pedro, suo connazionale, Sapeur e uomo dai loschi affari. Pedro lo prende sotto la sua ala e le cose sembrano procedere bene fino a un fatidico venerdì 13, quando Julien si ritrova accusato di un omicidio che giura di non aver commesso. Avrebbe scaraventato una giovane francese giù da una finestra. In prigione Julien scrive la sua storia su un diario – un uomo che sfida il destino. Forse non è un caso che Makambo in lingala significa «guai», perché di fronte ai guai regna inesorabile una regola: zitto e muori.



Alain Mabanckou è nato a Pointe-Noire, Congo-Brazzavile, nel 1966. A diciott'anni si è trasferito in Francia. Oggi insegna letteratura francofona alla Ucla. Di Mabanckou, 66thand2nd pubblicherà l'intera opera narrativa.

- Simona Vinci, «Scrittura e denaro»
Nuovi argomenti, luglio-settembre 2013 5
- Cristina Taglietti, «Moehringer: “Io, Agassi e il rapinatore”»
La Lettura del Corriere della Sera, primo settembre 2013 9
- Fabio Gambaro, «Storie in prima persona. Carrère: “Così racconto la realtà e la follia dei miei personaggi”»
la Repubblica, 4 settembre 2013 12
- Piero Vietti, «La mia New York, città di fantasmi, si è risvegliata popolata di mostri»
il venerdì della Repubblica, 6 settembre 2013 15
- Paolo Di Stefano, «Ci ripenso dunque sono»
La Lettura del Corriere della Sera, 8 settembre 2013 17
- Ida Bozzi, «Le due “versioni di Mari”. Ovvero la lima dell’esperienza contro l’impeto dell’esordio»
La Lettura del Corriere della Sera, 8 settembre 2013 19
- Massimiliano Parente, «L’Italia (culturale) è un paese per zombie»
il Giornale, 9 settembre 2013 21
- Cinzia Romani, «“Le paure del mio Gadda: tasse, matrimonio, sinistra”»
il Giornale, 11 settembre 2013 22
- Fabio Gambaro, «Gli scrittori della rivoluzione. Così la primavera araba diventa letteratura»
la Repubblica, 12 settembre 2013 24
- Marco Cicala, «Officina Bolaño»
il venerdì della Repubblica, 13 settembre 2013 26
- Paola Casella, «Odio i conformisti del web»
La Lettura del Corriere della Sera, 15 settembre 2013 29
- Antonio Scurati, «Martin Amis, il nostro eroe è il Re gibbone»
La Stampa, 15 settembre 2013 31
- Matteo Persivale, «Aristotele scrive per la tv»
La Lettura del Corriere della Sera, 15 settembre 2013 33
- Paolo Mastrolilli, «Jonathan Lethem: “La sinistra newyorchese è una tragicommedia”»
La Stampa, 17 settembre 2013 35

– Alessandro Gnocchi, «Wallace cercava la luce ma lo tengono nel buio» <i>il Giornale</i> , 19 settembre 2013	37
– Antonella Fiori, «La verità sul caso Joël» <i>l'Espresso</i> , 20 settembre 2013	39
– Christian Raimo, «Prontuario aggettivale per giornalisti culturali alle prime armi» <i>minima&moralia</i> , 22 settembre 2013	41
– Luciana Sica, «Álvaro Mutis, l'ultimo scalo di un sognatore di navi» <i>la Repubblica</i> , 24 settembre 2013	43
– Giulia D'Agnolo Vallan, «Salinger “ritratto” senza la scrittura» <i>il manifesto</i> , 24 settembre 2013	45
– Alessandro Piperno, «Alice nel paese della sobrietà» <i>IL del Sole 24 Ore</i> , 26 settembre 2013	47
– Mario Fillioley, «Anche gli scrittori nel loro piccolo hanno l'X-Factor» <i>IL del Sole 24 Ore</i> , 26 settembre 2013	49
– Simonetta Fiori, «Ci salveranno le traduzioni. Se Raskolnikov parla come uno studente di oggi» <i>la Repubblica</i> , 28 settembre 2013	53
– Paolo Nori, «560 volte improvvisamente» <i>Libero</i> , 28 settembre 2013	55
– Massimiliano Parente, «Bernhard, la difficile arte di essere contro qualsiasi cosa» <i>il Giornale</i> , 30 settembre 2013	57
– Andrea Bajani, «Troppi libri. Cari esordienti, lasciate stare la scrittura» <i>la Repubblica</i> , 30 settembre 2013	59

Scrittura e denaro

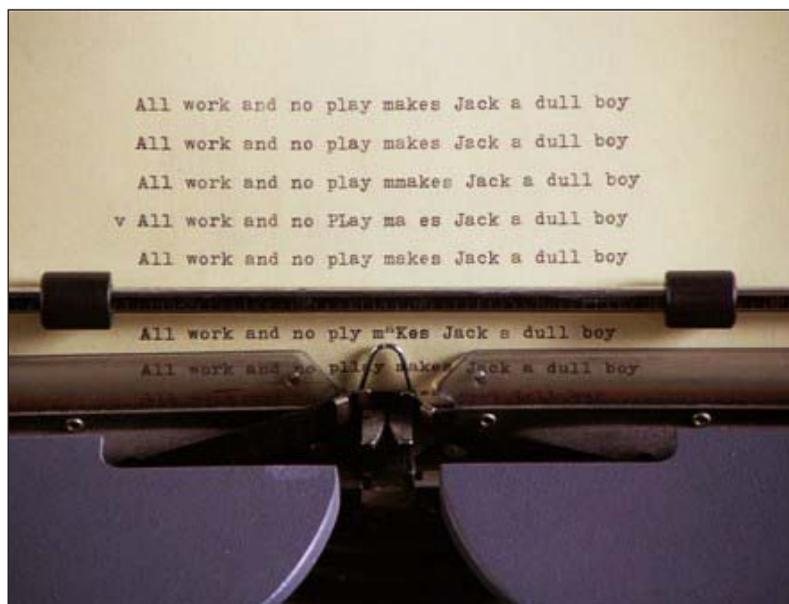
Simona Vinci, Nuovi argomenti, n. 63, luglio-settembre 2013

Come si fa a calcolare quanto vale una pagina scritta? Ovvio che dipende da chi la scrive e da quanto, questo chi, in un dato momento, valga nel mercato editoriale. Poniamo dunque che io prenda da un editore un anticipo da 5 mila euro: se scrivo 180 pagine, la mia pagina singola da 1800 battute, sacra unità di misura, varrà 27 euro e 77 centesimi. Poniamo invece che io sia un autore più quotato e prenda 50 mila euro di anticipo: la mia pagina varrà allora 277 euro. Poniamo che quella pagina io la scriva in un giorno: quei 50 mila euro potrei guadagnarmeli in 180 giorni di lavoro, sei mesi. Però, se a scrivere quelle 180 pagine ci metto un anno (mezza pagina al giorno) gli euro si dimezzano a 137 al giorno, e se di anni ce ne metto 5 (1825 giorni) diventano 10 mila euro all'anno, cioè 27 euro al giorno. Se calcolo 8 ore di lavoro al giorno per 7 giorni la settimana senza sabati né domeniche né festivi vari, la sacra unità di misura della mia paga oraria sarà di 3 euro e 37 centesimi. In effetti, è all'incirca la paga oraria da fame che oggi, in tempi di crisi nerissima, molti cominciano ad accettare senza lotta.

Voi direte: ma che cavolo di conti sono: uno scrittore, per campare, di mestiere fa altro. In effetti sì, ma volendo anche no.

Tutta la sfortuna economica della mia famiglia discende dall'imene di mia nonna. Se fosse o non fosse integro quando, per la prima volta, a ventitré anni, si unì carnalmente a mio nonno, io non potrò mai saperlo per certo: quando avrei voluto e potuto domandarglielo, lei era già morta.

Il problema sostanziale era che mio nonno, di anni, ne aveva diciotto, dunque cinque in meno di lei, e la sua ricca famiglia si scagliò contro questa unione scandalosa che era, sostenevano padre, madre, zii e cugini di secondo e terzo grado, evidentemente sobillata dall'altra famiglia, quella della ragazza perversa e perduta, per spillare denaro che avrebbe dovuto turare una mole di debiti non indifferente nascosta dietro la facciata bianca e sfarzosa di una villa sui primi colli bolognesi. Forse, se questo fosse un romanzo, se avesse lo spazio e il respiro di un romanzo, inizierei da



qui. O forse dovrei andare ancora più indietro, in un passato remoto del quale restano sì e no due dagherrotipi sbiaditi con la faccia truce e bella del trisavolo biscazziere, beone, giocatore d'azzardo e sperperatore dei beni di una famiglia non ricca ma fondata sul lavoro di tutti e tutte e dunque discretamente benestante e possidente.

Euro euro euro. Ovunque io mi giri, ovunque le mie orecchie si appizzino, le due sillabe maledette si riproducono a ritmo frenetico, come un virus geneticamente modificato per infettare l'universo, all'interno di qualsivoglia frase o concetto.

Ma questo non è un romanzo e dunque lascerò gli avi al loro riposo e proverò a ricominciare da vicino, anzi vicinissimo: dai 290 euro circa che ogni mese sborso alla tata (smezzati con il mio compagno che lavora da casa anche lui, e anche lui, ahinoi, in campo editoriale, da precario) perché tenga mio figlio 3 ore 3 pomeriggi la settimana, totale 9 ore a 8 euro l'una, mentre io cerco di lavorare. Con quei 290 euro, fino a due anni fa ci pagavo le sedute dalla psicoanalista, poi l'analisi è finita e io ero contenta di aver nuovamente a disposizione quei soldi per la gestione della mia strana, abbastanza costosa vita da donna semi-single. Non fosse che appena sono smontata dalla chaise longue color vaniglia e rosa pallido dell'analista, una nausea improvvisa mi ha avvertita che qualcosa stava accadendo dentro il mio corpo e in breve ho realizzato che quei 290 euro non li avrei affatto potuti considerare un capitale da investire in cibo giapponese, vestiti, libri o rata di un eventuale mutuo per un monolocale vista colli, ma che qualcuno se li sarebbe prontamente bevuti, mangiati, pisciati e cagati. E così è andata, ed è anche così che ho scoperto che ci vogliono più di 290 euro al mese per mantenere un bambino, tutto considerato. La nascita di mio figlio ha coinciso con due terremoti. Uno sismico, fisico, insomma

reale in senso stretto (nel maggio dello scorso anno, proprio mentre Ettore stava per nascere, l'Emilia Romagna, regione in cui vivo, è stata colpita da uno sciame di scosse sismiche che l'hanno tormentata, dopo quella più forte del 20 maggio, per oltre un mese e che hanno lasciato noi, che la abitiamo, con un sacco di crepe sotto, sopra, fuori e dentro) e un altro terremoto che in realtà metaforico non lo è di preciso, perché le vite di un sacco di persone intorno a me, la mia compresa, hanno cominciato a traballare su fondamenta ribollenti e ora sono squassate in qua e in là da quotidiani smottamenti di fondi.

Fondi intesi come moneta, denaro, soldi. Non ci sono soldi. Non ci sono più soldi. Tutti vogliono essere pagati, ma nessuno ti paga. Molti hanno perso il lavoro e chi ancora ce l'ha, o da battitore libero, come me, se lo trova, viene pagato di meno. Mi presti, ti presto, ti devo, ti rendo, rate, mutui, leasing, tasse, tassi d'interesse, Equitalia, Ici, Imu, pensioni, debiti. Euro euro euro. Ovunque io mi giri, ovunque le mie orecchie si appizzino, le due sillabe maledette si riproducono a ritmo frenetico, come un virus geneticamente modificato per infettare l'universo, all'interno di qualsivoglia frase o concetto. Niente e nessuno sono esenti dal contagio. Forse era così anche prima, forse, da quando il denaro è stato inventato per facilitare le complicazioni del baratto (cosa me ne frega della tua farina, a me serve un chilo di strutto!) gli esseri umani, a ogni longitudine o latitudine del pianeta, in ogni tempo, non hanno potuto far altro che veder soccombere le loro lingue e i loro dialetti sotto il peso sonante e sonoro di denari, quinari, dupondi, sesterzi, antoniniani, scellini, talleri, stateri, dracme... All'infinito, tutti i nomi che genti e paesi del globo abbiano mai inventato – coniato! – per riferirsi alle monete che stabilivano e stabiliscono il valore di ogni singola cosa e dunque della vita intera. Ma io, prima, non ci pensavo. O meglio, cercavo di non pensarci. La scrittura per me è venuta molto prima dell'idea che con essa avrei potuto guadagnarmi da vivere. Quando a ventisei anni ho firmato il mio primo contratto con una casa editrice, l'Einaudi, mi pareva surreale che mi dessero dei soldi per ciò che io consideravo la mia ragione di

vita. Certo la vita era denaro, la vita è denaro, il denaro era ed è tutto – felicità o dolore, malattia o cura, vita o morte – e io lo sapevo benissimo per via di quella storia dell'imene di mia nonna e di tutto quel che ne era conseguito e che arrivava fino alle banconote posate da mio padre la mattina – certe mattine, non tutte – sopra una mensola, infilate sotto una tazzina da caffè ribaltata e dalle quali dipendevano il prosciutto cotto, il litro di latte, i quaderni di scuola e la bolletta del gas pagata. Tutto insomma. O quasi tutto, perché io scrivevo da quando avevo sette anni e ovviamente avevo sempre scritto gratis, per desiderio, bisogno, rabbia, certo non per soldi. Gli scrittori, questo era evidente, erano ricchi da sempre, se no come avrebbero potuto trovare il tempo per scrivere? Scoprire le vite tormentate di alcuni di loro mi spalancò gli occhi. Honoré De Balzac, Jack London, Marguerite Duras, Henry Miller, Georges Simenon, Emilio Salgari, Sherwood Anderson. Tanti non erano nati in famiglie ricche, oppure erano pieni debiti e avevano scritto per denaro senza vergognarsene, anzi, con l'orgoglio che ti può dare il riuscire a guadagnarti da vivere con la cosa che per te è la vita: qualcuno paga per farti leggere a qualcun altro che pagherà per leggerti. Meraviglioso.

Henry Miller ad esempio era il figlio di un sarto. Tutta la sua vita era stata segnata dalla lotta per la sopravvivenza in libertà: libero dalla gogna del lavoro salariato, ma in fondo mai libero per niente perché quando non hai un dollaro in tasca sei pronto a dipendere da qualcuno che ti mantenga oppure a venderti qualunque cosa, anche le pagine che scrivi. Soprattutto le pagine che scrivi, se scrivere è la tua ragione di vita. E per Henry Miller lo era. Nel mio piccolo, lo era e lo è anche per me. Dunque mi sono abituata in fretta, perché è così, ci si abitua in fretta a venir pagati per ciò che si fa. Anche se la vergogna – senso di colpa? – può persistere per un periodo di tempo piuttosto lungo, a volte per sempre visto poi che agli occhi di molti, quasi tutti, scrivere non è lavorare. Scrivere è un hobby come dipingere vasetti di ceramica o fare un solitario con le carte, sferruzzare un cappottino di lana per il bassotto, depilare un'aiuola di salvia ingiallita in giardino o

piantare tulipani a bordura di un balcone. E poi, tutti sono scrittori: chi è che non ha un fascio di poesie dattiloscritte nel cassetto o un romanzo incompiuto ispirato alla biografia della bisnonna? E allora? Mica si fanno pagare, questi tutti, per quel che scrivono, a volte, anzi, pagano di tasca loro perché qualcuno se li legga! Lo sguardo di disprezzo misto a incredulità del salumiere, della maestra, del commercialista, operaio, estetista, parrucchiera, calzolaio eccetera eccetera – tutta gente che lavora! – io lo conosco bene: *ma davvero ti credi, tu, che stai lì seduto a infiocchettare frasi e a rigirarti i pollici mentre guardi fuori dalla finestra in cerca d'ispirazione, che quello lì è lavoro? Potessi starci io, in poltrona per quattr'ore di seguito a non far nulla.* La scrittura è una roba da ricchi. Una roba per chi se lo può permettere. Gli altri, lavorano. Eppure, la mia esperienza delle cose mi diceva il contrario: io scrivevo, e scrivere era snervante, faticoso, anche fisicamente, certo, con questa postura malsana che ti appiattisce le vertebre cervicali, la solitudine, la ricerca ostinata della giusta concentrazione, gli occhi iniettati di sangue a fine sessione, la mandibola serrata e dolorante, le ore sprecate a cercare la frase giusta e cancellare quelle sbagliate, la documentazione preparatoria, gli schemi, gli appunti. Non era lavoro, quello? Lo era, perché qualcuno, per tutte queste cose di cui sopra, mi pagava. Eppure, piano piano

Quando a ventisei anni ho firmato il mio primo contratto con una casa editrice, l'Einaudi, mi pareva surreale che mi dessero dei soldi per ciò che io consideravo la mia ragione di vita.

poi sempre più velocemente, qualcosa ha cominciato a cambiare: improvvisamente c'era sempre più gente che scriveva, e pubblicava, e di conseguenza sempre meno gente che ti voleva pagare. Se il pezzo – articolo, recensione, sceneggiatura, eccetera – che volevano a gratis non glielo scrivevi tu, c'erano decine,

centinaia di altri pronti a darglielo pur di comparire su una rivista, un giornale, un blog, partecipare a un progetto con una qualche visibilità. La scrittura, l'arte, non liberavano e non liberano più nessuno, c'è troppa offerta e poca richiesta. E in effetti la maggior parte degli scrittori che conosco – e vale anche per i registi, i pittori, i fotografi e gli artisti in genere – sono ricchi di famiglia. L'arte e i soldi discendono di padre in figlio come linfa in un pollone. Nessuno di questi scrittori, registi, pittori, fotografi e artisti in genere, ti dirà quanto prende di anticipo, nessuno di loro ti parlerà dei debiti dei suoi genitori o della loro pensione da fame, nessuno ti parlerà della fatica ad arrivare a fine mese, della scelta di vivere in un paesino sperduto anche per risparmiare sull'affitto, dell'attenzione maniacale che ci vuole per fare la spesa scovando le offerte senza sforare il budget, e non ti parlerà di queste cose per due motivi: il più probabile è che sia ricco di famiglia, il secondo, assai più raro, è la possibilità che si vergogni di mischiare il sacro col profano.

Non mi piace. Non mi piace perché non mi somiglia, perché non ha niente a che fare con me, con la storia della mia famiglia e della mia vita, con la storia del mio scrivere, quindi con la mia lotta quotidiana di sopravvivenza da scrittore che continua, con fortune alterne, ormai da diciassette anni e che in questi tempi di terremoto, e di figli da mantenere ora, e

da ora in poi, si fa sempre più inquieta e incerta. Se tutto, in questo mondo, è merce, se tutto si può vendere e comprare, se su tutto si può speculare e tutto si può deprezzare o discountare, come può la scrittura sottrarsi a questa legge? La scrittura – a meno che non sia totalmente intima e privata, e se davvero lo fosse, giacerebbe in un cassetto e non proveresti nessuna tentazione di condividerla con altri – non è anch'essa una merce sottoposta alle regole del mercato? Questa domanda senza risposta, questo dilemma mi perseguiterà per tutta la vita. So che scriverei comunque, in qualsiasi condizione fisica o psicologica che continuasse in qualche modo a consentirmelo. Scriverei comunque, scrivo comunque, e niente che sia intimo: io scrivo per essere letta, e scrivo articoli, recensioni, lettere, racconti, frasi, poesie, status su Fb, regalerei e regalo pezzi, pagine, commenti e storie, la scrittura erutta da me, erompe, mi squassa e sa trapelare da pori, squame, abrasioni, mescolarsi ai liquidi organici in uscita e schizzar fuori anche se non voglio. Certo, è così, scrivo comunque e scriverò comunque, anche a gratis, come ora, ma quando mi pagano scrivo con più convinzione e dunque scrivo meglio. Dicono che il poeta-assicuratore Wallace Stevens abbia detto che «i soldi sono una specie di poesia», più che altro, io credo che i soldi siano una specie di diabolica ma rassicurante Musa.

**Se tutto, in questo mondo, è merce,
se tutto si può vendere e comprare,
se su tutto si può speculare e tutto si può
deprezzare o discountare, come può la scrittura
sottrarsi a questa legge?**

Moehringer: «Io, Agassi e il rapinatore»

Parla il giornalista premio Pulitzer arrivato al successo come ghost writer del tennista. «Scrivere è avere punti di vista diversi». Nel nuovo romanzo ha scelto quello di un bandito

Cristina Taglietti, La Lettura del Corriere della Sera, primo settembre 2013

Come Emmanuel Carrère, J.R. Moehringer ama raccontare (anche) vite che non sono la sua. Il festival di Mantova lo presenta come lo scrittore che «è arrivato al successo scrivendo il libro di un altro», ma è vero che questo giornalista nato a New York nel 1964, che ama Hemingway e Cheever, Faulkner e Alice Munro, ma anche Calvino e Pavese, ex corrispondente del *Los Angeles Times* (ha vinto il Pulitzer raccontando

Gee's Bend, una cittadina dell'Alabama), ha iniziato il suo viaggio nelle biografie partendo da sé stesso. Ed è stato proprio dopo aver letto il suo primo libro, *Il bar delle grandi speranze* (edito da Piemme nel 2009 e ora ripubblicato nella collana Numeri primi), che Andre Agassi lo ha contattato per chiedergli di lavorare alla stesura della sua autobiografia, *Open* (Einaudi Stile libero). «Il Pulitzer e la biografia di



Agassi» dice Moehringer alla *Lettura* «sono state due meravigliose, imprevedute benedizioni», ma è stato, paradossalmente, soprattutto il libro con il campione del tennis, un mix perfetto di ironia, consapevolezza, spietatezza amato dai lettori e acclamato dalla critica, a dargli una visibilità internazionale. La storia del ragazzo costretto dal padre a diventare un campione è

«Ho letto moltissimo Freud e Jung. Il primo mi ha aiutato a capire meglio perché alcune persone sabotano sé stessi facendo l'esatto opposto di ciò che è nel loro interesse.»

stato un successo inaspettato anche se, dice, «mentre scrivevo avevo la sensazione che ci fosse qualcosa di potente e universale nella sua storia. Ma penso che sia importante mettere da parte questo genere di pensieri quando stai lavorando. Sono inutili, invece devi concentrarti sulla prossima parola, la prossima pagina e non preoccuparti di come il libro sarà accolto».

Un successo senza nome, anzi con il nome del tennista, perché nel libro di Agassi la firma di Moehringer non compare in nessun modo, soltanto un accenno nei ringraziamenti alla fine. «La decisione è stata esclusivamente mia», dice alla vigilia del suo arrivo al Festivalletteratura dove dialogherà con Beppe Severgnini. «Con Andre siamo come fratelli, ci sentiamo continuamente. Proprio stasera mi ha mandato un sms» continua, a conferma dell'inaspettata intesa nata dopo un'iniziale riluttanza (lo scrittore ha detto vari no prima del sì arrivato con la complicità della crisi del quotidiano in cui lavorava).

I due hanno molte cose in comune, prima di tutto un rapporto estremamente complicato (pur nella diversità) con i rispettivi padri. Ne *Il bar delle grandi speranze* Moehringer ha raccontato la sua infanzia solitaria, trascorsa al bancone del bar di quartiere ascoltando la voce del padre, dj in una radio, che

aveva abbandonato la famiglia. «Le nostre storie sono in sincronia, così come le nostre personalità. Abbiamo lavorato bene insieme perché ci siamo rispettati, ci siamo voluti bene e avevamo un obiettivo comune. Ogni relazione richiede un po' di tempo per andare d'accordo, diciamo che nel nostro caso non ci è voluto molto». Il segreto del successo di questo libro, dice, «è l'onestà», ma per ottenerla da Agassi Moehringer si è affidato anche alla psicoanalisi: «Ho letto moltissimo Freud e Jung. Il primo mi ha aiutato a capire meglio perché alcune persone sabotano sé stessi facendo l'esatto opposto di ciò che è nel loro interesse. Ho anche studiato, come modello, l'autobiografia di Bertrand Russell. È davvero onesto riguardo ai suoi errori, soprattutto riguardo alle sue disastrose relazioni sentimentali, in un periodo in cui questa capacità di autoanalizzarsi non era una pratica diffusa. Ho molto ammirato il suo approccio, il suo tono».

Raccontare le vite degli altri come se fossero la propria è diventato il suo marchio di fabbrica. Dopo il successo di *Open* molti campioni l'hanno cercato per chiedergli di raccontare anche la loro vita, ma Moehringer si è negato preferendo dedicarsi al nuovo libro, *Pieno giorno* (pubblicato da Piemme in primavera), storia di Willie Sutton, un rapinatore di banche a New York, che la vigilia di Natale del 1969 riceve la grazia, esce di prigione e viene inseguito da un giornalista e un fotografo decisi a farsi raccontare la sua storia da prima pagina. «Penso che la maggior parte della scrittura, anche la scrittura di un memoir», spiega «ti chieda di metterti nei panni di qualcun altro, anche se l'altro è, semplicemente, il lettore. Scrivere di sé, collaborare con un atleta famoso o entrare in comunicazione con un rapinatore morto per un romanzo, sono tutte modalità che hanno a che fare con la stessa cosa».

La scelta del romanzo e non della biografia per raccontare la storia di Willie Sutton per Moehringer è stata quasi obbligata. «La verità intorno a questo personaggio» spiega «è pressoché sconosciuta. Lui stesso ha scritto due libri di memorie che si contraddicono l'un l'altro. Sembra che tutti intorno a lui disdegnassero i fatti: i giornalisti che seguirono

la sua storia, i poliziotti che lo arrestarono, gli agenti dell'Fbi che lo braccavano. A questo punto la fiction era obbligatoria». Una finzione narrativa basata però su una grande mole di ricerche: «Ho visitato tutti i luoghi più significativi della sua vita, ho trovato vecchi faldoni della polizia, che erano stati persi per decenni, ho letto vecchie polverose trascrizioni di processi, ritagli di giornale ingialliti. Ho chiesto all'Fbi centinaia di documenti, ho parlato con persone che avevano conosciuto Sutton, compreso la figlia del suo ghostwriter. Insomma, ho fatto le ricerche da giornalista, poi ho scritto come un narratore».

Il libro è raccontato dal punto di vista di un cronista, il che non deve essere certamente un caso. «In fondo è quello che ho fatto sempre. E poi mi affascinava l'idea che Sutton abbia passato il suo primo giorno di libertà, Natale, portando due giornalisti sui luoghi più significativi della sua vita. Mi è sembrata una cosa estremamente evocativa e anche una struttura già pronta per raccontare la vita di qualcun altro». Non è un caso neppure che la storia di un rapinatore di banche (che non ha mai sparato un colpo di pistola) sia stata pensata nel 2008, in un momento in cui queste istituzioni cominciavano a essere guardate con sospetto e ostilità. «Ho preso la decisione di scriverne all'apice della crisi finanziaria, di cui molti istituti di credito sono stati la causa, ed è stato anche un modo per esprimere la mia animosità verso banche e banchieri che, per altro, sono stati visti in modo negativo per centinaia di anni. Negli Stati Uniti gli stessi padri fondatori li guardavano con sospetto».

Willie Sutton non è «un grande criminale», un personaggio famoso, capace di ispirare libri e film come Butch Cassidy. «In passato lo è stato, poi

è stato completamente dimenticato» spiega lo scrittore. «Mi intrigava anche il fatto che fosse un lettore forte, con una passione per i classici. Era anche un grande raccontatore, un non violento, un bandito gentiluomo, con stile e *savoir faire*. Tutto questo ha fatto di lui un eroe popolare negli anni Cinquanta e Sessanta e ho pensato che potesse essere un compagno ideale nel momento in cui le banche stavano facendo del loro meglio per rovinare il mondo». *Pieno giorno* è anche un libro sulla capacità di fare un mito della propria vita. «E sull'impossibilità di conoscere qualcuno, incluso sé stessi. Viviamo in un mondo di miti che allo stesso tempo è un mondo di specchi deformanti». Nel libro Sutton è descritto come un bandito narciso che non ama le «brutte recensioni» fatte dai giornali alle sue rapine e impazzisce se i poliziotti dicono che un suo colpo sembra opera di dilettanti. Problema che Moehringer come scrittore sostiene di non porsi: «Sono troppo occupato a mettere a tacere il mio critico interiore per occuparmi anche di quelli esterni».

Ma c'è una cosa su cui lo scrittore sembra essere d'accordo con il suo personaggio, almeno qualche volta. È quando dice che non esiste un problema che non sia collegato con i soldi o con l'amore, quindi non esiste un problema che non possa essere risolto con i soldi o con l'amore. Ma, per non sembrare troppo cinico, si concentra soprattutto sull'amore: «I miei romanzi possono essere visti come una trilogia sull'amore. È il modo in cui possiamo avere esperienza del divino, della trascendenza. D'altronde se penso ai miei libri preferiti non me ne viene in mente uno che non abbia, dentro, una storia d'amore».

**«Viviamo in un mondo di miti
che allo stesso tempo
è un mondo di specchi deformanti.»**

Storie in prima persona.

Carrère: «Così racconto la realtà e la follia dei miei personaggi»

Intervista allo scrittore di «Limonov» che sarà al Festival di Mantova

Fabio Gambaro, la Repubblica, 4 settembre 2013



«Quando si racconta una storia, in un modo o nell'altro se ne diventa parte in causa. Ciò non significa necessariamente scrivere in prima persona, ma solo avere coscienza che non si sta al di sopra della mischia. Questa consapevolezza finisce per rendere il libro migliore». Emmanuel Carrère è uno dei più noti scrittori francesi, amatissimo in patria e tradotto in tutto il mondo. In Italia, il suo *Limonov* (Adelphi) è stato per settimane in testa alle classifiche, ricevendo gli elogi unanimi della critica. Il successo non ha cambiato le abitudini del romanziere, un cinquantacinquenne poco incline al protagonismo, che però non esita a mettersi a nudo nei libri, rivelando le proprie debolezze e contraddizioni. Come ha fatto nelle pagine dell'*Avversario*, un libro del 2000 riproposto in Italia sempre da Adelphi (ma già tradotto nel 2002 da Einaudi), in cui ha ricostruito la terribile storia di Jean-Claude Romand, un uomo che, dopo aver mentito per anni facendosi passare per medico, alla fine ha massacrato tutta la sua famiglia. «Quel libro ha rappresentato una svolta nel mio percorso di scrittore» spiega Carrère, che l'8 settembre chiuderà il Festivaletteratura di Mantova, festival che inizia oggi. «Ho rinunciato per la prima volta alla finzione, usando la prima persona. Nei libri successivi – compreso quello che sto scrivendo, ma del quale, per una personale superstizione, preferisco non dire nulla – ho sempre utilizzato questa prospettiva. Naturalmente, non ho nulla contro la finzione in senso stretto e un giorno potrei perfino tornare a scrivere una storia del tutto inventata. Per adesso però preferisco muovermi sul vasto terreno delle storie vere».

Un elemento costante è però la sua presenza in prima persona. L'autore che si racconta quando racconta...

La mia presenza cambia di volta in volta. Solo *La vita come un romanzo russo* è un libro veramente autobiografico. In quelle pagine ero protagonista e non solo testimone. Negli altri libri ho scelto di raccontare storie sufficientemente lontane dalla mia esperienza, ma capaci di far risuonare qualcosa in me.

In La vita come un romanzo russo ha scritto di essere stato ossessionato per tutta la vita dalla follia, dall'orrore, dalla depressione... È per questo che ha scelto personaggi maledetti, come Jean-Claude Romand?

L'attrazione per la follia e l'orrore è stata a lungo presente in me per ragioni familiari e personali che ho cercato di raccontare ed esorcizzare in *La vita come un romanzo russo*. Con mia grande sorpresa, mi sono in parte liberato da quelle ossessioni. Oggi non avrei più voglia di scrivere un libro come *L'avversario*, un libro profondamente dalla parte della follia e della depressione.

Quando l'ha scritto era però affascinato dalla follia di Romand...

Certamente. Gli anni durante i quali ho lavorato al libro sono stati i più difficili della mia vita. Mi vergognavo di quello che stavo scrivendo. Avevo l'impressione che il libro avrebbe rivelato una parte detestabile di me stesso, dato che mostrava una sorta di affinità – inorridita ma reale – tra me e Romand. Naturalmente, io non ho trucidato nessuno, ma percepivo la stessa contraddizione tra l'immagine positiva che volevo proporre agli altri e l'impressione di una profonda indegnità. Ho provato sollievo quando, all'uscita del libro, mi sono reso conto che quella contraddizione era molto diffusa. La gente

«La gente non mente per diciotto anni sulla propria vita e non massakra i propri familiari, tuttavia vive sulla propria pelle il divario esistente tra l'immagine che si mostra agli altri e la coscienza che si ha di sé stessi.»

non mente per diciotto anni sulla propria vita e non massakra i propri familiari, tuttavia vive sulla propria pelle il divario esistente tra l'immagine che si mostra agli altri e la coscienza che si ha di sé stessi.

La storia di Romand ha quindi qualcosa d'universale?

Ciascuno porta in sé un proprio avversario. La doppiezza, la menzogna, la paura di deludere gli altri sono realtà che riguardano tutti. Romand è una figura del male, sebbene in lui non ci sia alcun sadismo. Nel suo delirio, ammazza per paura di deludere gli altri. Questa dimensione del male legata alla paura e alla depressione è molto diffusa, anche se per fortuna non si manifesta quasi mai con gli stessi livelli d'orrore di Romand. Il fascino che quest'assassino esercita su di noi è in fondo il rovescio della paura di ritrovarci un giorno nel suo stesso baratro.

Qual è l'avversario di uno scrittore?

Non faccio distinzioni tra lo scrittore e gli altri esseri umani. Per me, non esiste una paura specifica di chi scrive. Ho paura della pagina bianca o di scrivere male, ma in fondo le mie paure di scrittore sono le stesse che ho come individuo. Paure che per molto tempo sono state legate a una sorta di nevrosi invalidante. Ho però l'impressione di aver superato questa fase. Oggi il mio avversario ha un altro volto: l'ipertrofia dell'io e la tentazione di mettersi troppo nella posizione dello scrittore.

Una posizione a cui però chi scrive non può sfuggire...

Come scrittore, cerco solo di dare forma soddisfacente e comunicabile a ciò che ho nella testa, alle cose che vedo e al mio rapporto con il mondo. Vorrei trasmettere tutto ciò nella maniera più naturale e diretta possibile, senza prendermi troppo sul serio. Una parte del mio lavoro di scrittore è finalizzata a farmi comprendere nella maniera più giusta, nel tentativo d'essere semplice ma senza rinunciare alla

complessità delle cose che vorrei dire. Per evitare i malintesi, nei miei libri c'è persino una dimensione pedagogica.

La presenza dello scrittore all'interno del libro contribuisce all'esplicitazione di tale intenzione pedagogica?

Sì, ed è una presenza necessaria. Io cerco di condurre il lettore all'interno di dilemmi esistenziali, problemi politici o fatti storici, cercando di renderli comprensibili e mostrandoli da punti di vista non scontati. Tutto ciò implica un intervento personale. La mia presenza non è figlia del narcisismo, ma dell'onestà. È necessaria ad accompagnare il lettore nella scoperta di un mondo. Inoltre, di libro in libro, cerco di stabilire un legame amichevole con chi mi legge. Mi svelo sempre di più, dato che, per costruire tale legame, occorre che il lettore mi conosca meglio.

Spesso però lei si presenta in maniera quasi negativa. È una forma di autocritica preventiva per evitare l'eccesso d'egocentrismo?

Anche l'immagine che vira al negativo è una forma d'egocentrismo. Negli scritti autobiografici si naviga sempre tra due scogli, l'autocelebrazione e l'autoflagellazione. Per disposizione personale, tendo piuttosto verso la seconda. Quando si mostrano le vite degli altri, mi sembra il minimo svelare un poco anche sé stessi, senza mettersi in una posizione dominante. Mostrare la propria debolezza è sempre giusto, giacché al lettore fa bene sapere che uno scrittore non è certo un essere superiore solo perché scrive dei libri.

**«Oggi il mio avversario ha un altro volto:
l'ipertrofia dell'io e la tentazione di mettersi
troppo nella posizione dello scrittore.»**

La mia New York, città di fantasmi, si è risvegliata popolata da mostri

Nel suo nuovo romanzo (horror) Colson Whitehead immagina una catastrofe che sconvolge la città, con una convinzione terrificante: il male può essere ovunque e in chiunque. Intervista a un sopravvissuto

Anna Lombardi, il venerdì della Repubblica, 6 settembre 2013

«È sempre stato il mio peggior incubo. Una mattina ti svegli e scopri che le persone che ami, i vicini, i tuoi colleghi sono diventati tutti mostri. I mostri che probabilmente sono sempre stati». Colson Whitehead, 44 anni, newyorkese, è uno degli scrittori più cool della sua generazione. *Time* ha definito il suo primo romanzo, *L'intuizionista*, «la più fresca allegoria razziale dai tempi dell'*Uomo invisibile*». Con *John Henry festival* ha concorso al Pulitzer insieme a *Le correzioni* di Jonathan Franzen. E il suo *Colosso di New York* è considerato il più grande omaggio letterario alla Grande mela dopo l'11 settembre. Ora sorprende tutti con un horror intitolato *Zona Uno*: ritratto di una New York abitata dai sopravvissuti a una epidemia che ha trasformato in zombie il 95 per cento dell'umanità. Il governo planetario provvisorio installatosi a Buffalo (di cui fa parte anche la pornostar italiana Gina Spens) ha deciso di ripopolare il pianeta partendo dalla zona di Manhattan a sud di Canal Street. Da Chinatown, trasformata in fortezza, ai grattacieli di Wall Street pieni di zombie.

«Unendola ai miei temi di adulto, ho scritto il tipo di storia che mi piaceva ai tempi della scuola e che mi avrebbe scosso da giovane lettore. Amavo gli horror e anche se non distinguevo fra film di serie A e B intuivo che significavano altro. Vidi *Arancia meccanica* che non avevo ancora dieci anni e più di mille raccomandazioni mi convinse che non si deve aprire agli sconosciuti. E capii che era anche una metafora sociale.

Ha scelto un genere tornato di moda: siamo in pieno «rinascimento zombie».

Ormai ci sono diverse generazioni di zombie. I ragazzi che guardano in tv *The Walking Dead* hanno un'idea di mostruoso diversa da me. Quando vidi *La notte dei morti viventi* di Romero ne fui sconvolto ed eccitato. Non solo è il primo zombie-movie che tutti riconoscono come acuta critica sociale. Ma il primo con un nero nei panni dell'eroe: una rivoluzione. E poi quell'idea sconvolgente: il mostro può essere chiunque.

Il mostro della porta accanto.

Esatto. Forse può sembrare una lettura pessimistica, ma è uno dei miei peggiori incubi. Pensate al ragazzo della strage di Columbine. O all'uomo di Cleveland che ha tenuto segregate tre donne in casa per 10 anni, stuprandole e picchiandole. Persone che andavano a scuola o al lavoro, facevano parte di una comunità, avevano amici. Nessuno sapeva cosa accadeva nella loro mente, se sono diventati mostri o lo sono sempre stati. Abbiamo scoperto chi erano all'improvviso. L'epidemia del mio libro in fondo è questo: per essere mostri basta smettere di pretendere di essere umani.

La psicologia del protagonista è descritta accuratamente, l'aspetto fisico lo intuiamo solo in un passaggio ambiguo. Come dire: le razze non contano?

Da quando Obama è stato eletto non si fa altro che definire la società americana post razziale. Naturalmente non è vero e qualunque nero può dirlo.

Ma se vivi in un mondo popolato da zombie, non t'importa se la persona vicino a te è bianca o nera, femmina o maschio, del sud o del nord. Siamo tutti dei sopravvissuti.

Terrore, ma anche ironia, nostalgia, poesia. E una scrittura ricca di flashback: quali sono i suoi riferimenti letterari?

Di certo i fumetti e la cultura pop anni Settanta. Ma quando scrivo cerco sempre riferimenti diversi. In questo romanzo... beh, James Joyce, ma anche Ralph Ellison. E poi contemporanei come George Saunders e Junot Diaz, Toni Morrison e Lorrie Moore. È un libro molto meditato.

New York, la città che non dorme mai, in un certo senso è sempre stata una metropoli di zombie. E un grande cimitero: da Duane Street, dove c'è la più antica necropoli cittadina, riservata agli schiavi, a quello sotto Washington Square. Per non parlare di Ground Zero...
Non ho pensato a cose specifiche, ma fra le tante anime di New York c'è anche quella di essere una città di fantasmi. Ma è un luogo che possiede un'incredibile capacità di ripresa, come la fenice che rinasce dalle ceneri: in fondo è questa la nuova fede che sostiene i miei sopravvissuti. Lo scenario è una catastrofe, e vale per qualunque momento della vita: l'11 settembre, un uragano, ma anche una tragedia personale come la perdita del lavoro o un lutto. Chiunque abbia voltato le spalle a qualcosa di terribile si può ritrovare nel mio libro.

Prima ancora che lo scenario, la città è la vera protagonista del suo romanzo.

Amo New York. Pensavo con una certa nostalgia alla Manhattan dove sono cresciuto, quella in rovina degli anni Settanta e Ottanta. E poi alla zona di Wall Street: dopo una certa ora è davvero spaventosa. Pensate alla città come è apparsa dopo l'uragano Sandy. Mi ero appena trasferito da Brooklyn a Manhattan e siamo rimasti senza luce per una settimana. Per mangiare e riscaldarci abbiamo dovuto arrangiarci come i sopravvissuti del mio romanzo.

Perché il suo mondo post apocalisse è dominato dai brand?

Ho immaginato le cose del passato che sarebbero tornate per prime: un sistema politico disfunzionale e il dominio delle griffe. Due elementi che danno ai sopravvissuti la speranza di poter imbellettare la realtà con un nuovo packaging che mascheri le loro orribili esperienze. I brand come una sorta di lifting della realtà.

I sopravvissuti sono affetti da Pasd, che suona come Past, passato, ed è una variante del disturbo post traumatico da stress, il Ptsd, di chi torna dalla guerra.

Tutti combattiamo con una sindrome post traumatica di qualche tipo: soffriamo di insonnia o difficoltà di svegliarci, di perdita o aumento di peso, di mal di testa, d'inaudita pigrizia o eccesso di energia...

E il futuro come lo immagina? Davvero così da paura?

Lo immagino meglio di come lo descrivo. Non ci sarà un'apocalisse zombie, e questa è già una buona notizia.

«Lo scenario è una catastrofe, e vale per qualunque momento della vita: l'11 settembre, un uragano, ma anche una tragedia personale come la perdita del lavoro o un lutto. Chiunque abbia voltato le spalle a qualcosa di terribile si può ritrovare nel mio libro.»

Ci ripenso, dunque sono

Liti con editori e con sé stessi.
Così gli scrittori si riscrivono

Paolo Di Stefano, La Lettura del Corriere della Sera, 8 settembre 2013

«Ho lavorato tutta la mattina alla bozza di uno dei miei poemi, e ho tolto una virgola. Al pomeriggio l'ho rimessa». Chi non ricorda l'autoironica confessione di Oscar Wilde? Un paradosso, ma neanche troppo. I veri scrittori tolgono, cambiano e aggiungono di continuo. A volte lo fanno anche a cose compiute, quando il libro ha già da tempo cominciato la sua vita pubblica, come è capitato a Michele Mari con il suo romanzo d'esordio, *Di bestia in bestia*, ripreso due volte ben dopo l'uscita del 1989. Ma gli esempi del passato sono numerosi: basti pensare alle numerose tappe che portarono Ludovico Ariosto a rivedere il piano dell'*Orlando furioso* per oltre dieci anni, fino a pochi mesi dalla morte e dopo molte ristampe. E Torquato Tasso riscrisse la *Gerusalemme liberata* chiamandola *Conquistata* per segnare lo scarto. Anche per Manzoni, come si sa, le progressive riscritture imposero un cambiamento nei titoli: dal *Fermo e Lucia* agli *Sposi promessi* ai *Promessi sposi*, con il travagliatissimo passaggio, per quest'ultimo, dall'edizione Ferrario 1827 alla cosiddetta Quarantana degli editori Guglielmini e Redaelli.

Insomma, letteratura è ossessione, e ossessione è insoddisfazione perenne. Non tutti lavorano in levare, come Mari. Per saperlo, non c'è bisogno di fare il nome di Carlo Emilio Gadda, che considerava provvisoria praticamente tutta la sua produzione narrativa, compresi i romanzi e i racconti già editi. Restando ai nostri anni, va ricordato il caso di Alberto Arbasino, il re della riscrittura, e non certo soltanto per la famosa serie di *Fratelli d'Italia 1, 2 e 3* (Feltrinelli 1963, Einaudi 1967, Adelphi 1993): rifacimento quasi totale e per di più ampiamente accresciuto. Altro esempio: Antonio Moresco ha messo mano, a distanza di anni, a numerosi suoi libri, e *Lettere a nessuno*, transitando

dall'edizione Bollati Boringhieri del 1997 alla seconda, Einaudi 2008, è quasi triplicato. Più spesso si procede con il bisturi, togliendo ripetizioni o aggiustando qua e là una svista dell'intreccio, un baffo del personaggio, un giro sintattico che non convince più. Come ha fatto Umberto Eco apportando qualche variante stilistica al *Nome della rosa* 1980, dopo tre decenni e trenta milioni di copie vendute. E si sa che qualche ritocco è sopraggiunto, dopo venticinque anni dalla prima uscita, anche per *Il pendolo di Foucault*.

Può anche capitare che a furia di cambiare venga fuori un libro nuovo. Così Italo Calvino, nel 1968, per il Club degli Editori mette insieme due libri di racconti precedenti (*Le cosmicomiche* e *T con zero*) ristrutturando l'intera raccolta, che avrà un titolo inedito: *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*. Una nuova edizione garzantiana (1984), con il titolo *Le cosmicomiche vecchie e nuove*, è il frutto di una ulteriore revisione strutturale con notevoli aggiunte. Come Giorgio Bassani, anche Giuseppe Pontiggia è stato un altro instancabile rifacitore di sé stesso con seconde edizioni rivedute e ampliate, quando non addirittura interamente rinnovate. Occorre anche una buona dose di lucidità e autocritica: «Mi sono reso conto che il testo presentava alcuni difetti non marginali» affermava nella *Nota della Grande sera*. Altre volte, le variazioni sono dettate dalle circostanze: dopo la prima edizione di *Agostino* (1945), Alberto Moravia potrà finalmente permettersi di sostituire con il «lei» il «voi» imposto dal regime fascista.

Non è certo come dare una mano di vernice ai muri di casa e neanche come sanare le crepe di un edificio invecchiato. È una questione di orecchio, che solo l'autore può valutare: è lo stesso Mari, nella nota

finale alla nuova edizione, ad alludere alle *Variazioni Goldberg* eseguite da Glenn Gould. Certo, l'editore ha tutto il diritto (e anche il dovere) di dire la sua. Nel caso di Mari, non va dimenticato che Mario Spagnol gli aveva consigliato un energico editing sul manoscritto. Ne discusse a lungo con il giovane autore, che rispose: «Può darsi che lei abbia ragione, ma io non sentirei più il libro come mio». Spagnol cercò di aggirare l'imbarazzo, sottoponendogli le revisioni realizzate da «un altro scrittore» (curiosità: chi sarà mai?). Nulla da fare, Mari non mollò. Poi, nel 2004, cominciò a ripensarci e, senza renderne conto a nessuno, si mise ad asciugare e ritornò ad asciugare nel 2012. Il risultato del doppio intervento è l'attuale edizione Einaudi, che forse dà ragione (postumamente) a quel grande editore-cane-da-tartufi che fu Spagnol.

Gli editori di razza, da primi lettori, non esitano a entrare in dialettica sui libri. Gli altri accettano o respingono, e basta. In una lettera Valentino Bompiani suggerì con delicatezza a Eco di dare un'occhiata al sogno di Adso («un po' lungo e insistito») e di rivedere la descrizione dell'incendio finale («non tutta utile»). Il semiologo-scrittore, pur con l'enorme stima che nutriva per il suo editore storico, respinse gentilmente al mittente quelle osservazioni. E intervenne pochissimo. Ma si sa che zio Val non era un tipo facile. Con i primi racconti del giovane Luigi Malerba reagì a modo suo, cioè da una parte manifestando la propria fiducia, dall'altra precisando che «non sempre l'invenzione regge tutto l'arco del racconto [...], la seconda parte è stanca. E allora si finisce sul piano bozzettistico». Malerba avrebbe accolto le proposte informando di avere «già fatto delle correzioni che mi sembrano risolutive».

Non fu vera tensione, com'era stata nel 1955 quella tra Pier Paolo Pasolini e Livio Garzanti a proposito di *Ragazzi di vita*. «Garzanti all'ultimo momento» scrisse Pasolini al poeta Vittorio Sereni «è stato preso da scrupoli moralistici, e si è smontato. Così mi trovo con delle bozze morte fra le mani, da correggere e da castrare. Una vera disperazione, credo di non essermi trovato mai in un più brutto frangente letterario...». L'editore aveva imposto all'autore un lavoro di «autocensura» sempre più radicale cui Pasolini, sulle prime, sembrò dedicarsi senza batter ciglio facendo uso dei puntini di

sospensione per sostituire le parolacce. Anzi, dicendosi disponibile a intervenire con più decisione: «Potrei farne (naturalmente a malincuore) ancora di più, se Lei lo credesse opportuno». Nel giro di un mese, però, non si trattò più solo di usare i punti di sospensione, ma di attenuare, tagliare e ricucire, purgare, rifare: seguiranno, per Pasolini, «giorni atroci».

Può sembrare incredibile, ma ci sono scrittori finiti nella grande storia letteraria che di fronte a un'osservazione del loro editore non fanno alcuna resistenza, assecondano desideri e capricci anche a costo di vedersi violentare il proprio testo: sono casi che si trovano raccontati, tra mille altri, nel libro di Alberto Cadioli *Le diverse pagine* (il Saggiatore 2012), dove si affronta il ruolo dell'editore nella confezione del testo letterario. Si veda, per esempio, la mitezza con cui l'esordiente Beppe Fenoglio si sottopose alla revisione del duo Calvino-Vittorini (funzionario einaudiano il primo, direttore dei Gettoni il secondo). Nell'affaire Fenoglio, che Vittorini non amava particolarmente, c'è qualcosa di beffardo. Lo scrittore di Alba ubbidì ai desideri editoriali di rivedere *La paga del sabato*, secondo le puntuali richieste dell'editor Vittorini: «A me pare di avere abbastanza rinforzato e sostanziato i due ultimi capitoli che erano certamente i più deboli: vi ho aggiunto un episodio per ognuno dei due capitoli. E mi pare di esser riuscito ad eliminare in parte quel che di "ovvio" lamentava il Sig. Vittorini».

Neanche dopo la correzione, però, il romanzo piacque e dunque fu respinto, nonostante il parere cautamente positivo di Calvino, espresso per lettera nel '50: «Mi sembra che tu abbia delle qualità fortissime; certo anche molti difetti, sei spesso trascinato nel linguaggio, tante piccole cose andrebbero corrette, molte cose urtano il gusto – specie nelle scene amorose – e non tutti i capitoli sono egualmente riusciti. Però sai centrare situazioni psicologiche particolarissime con una sicurezza che davvero mi sembra rara». Alla fine sarà don Elio a chiedere a Fenoglio di rinunciare al libro per concentrarsi sui racconti. E scrivendo a Pavese, anche l'autore sarà preso dal dubbio: «Ma non ha forse ragione, in fondo, il signor Vittorini?». No. Aveva torto marcio, e Fenoglio avrebbe dovuto insistere.

Le due «versioni di Mari». Ovvero la lima dell'esperienza contro l'impeto dell'esordio

Come cambia «Di bestia in bestia» ripubblicato con molti tagli

Ida Bozzi, La Lettura del Corriere della Sera, 8 settembre 2013

Talvolta le vicissitudini editoriali e di scrittura d'un romanzo sembrano ispirarsi al romanzo medesimo. Ad esempio, mentre l'agrimensore di Kafka fallisce nel tentativo di giungere al cuore del *Castello*, anche lo scrittore non conclude il romanzo: la doppia incompiutezza, esterna e interna, fa schizzare alle stelle l'efficacia dell'opera kafkiana, consentendoci (per un caso che non pare però del tutto casuale) di trovare riverberato il significato nel significante, la sostanza nella forma, ovvero l'incompiutezza del destino dell'agrimensore nell'incompiutezza del racconto kafkiano.

Anche nel romanzo *Di bestia in bestia* di Michele Mari (nato nel 1955 a Milano, ora residente a Roma) la vicenda editoriale sembra in qualche modo parallela alla materia del romanzo. La prima edizione uscì per Longanesi nel 1989, e misurava 272 pagine assai fitte: ripubblicato da Einaudi, ne misura oggi soltanto 232 (in realtà, del romanzo vero e proprio ve ne è qualcun'altra di meno, poiché Mari nella nuova versione pubblica anche alcune pagine di una «Nota» del tutto inedita che spiega la riscrittura). Il romanzo raccontava – e racconta tuttora, ma in maniera diversa – l'incontrollabile violenza e forza dirompente della bestia naturale, del mostro che tutti teniamo segreto, e d'altro canto l'energia razionale che la fronteggia, cioè la cultura. Cultura e natura sono incarnate in due gemelli di indole opposta, Osmoc e Osac, il primo faustiano e intellettuale, l'altro bestiale e priapesco, il primo castellano circondato dai libri, il secondo un orco quasi animalesco nei suoi istinti sessuali e tenuto a bada dal fratello maggiore in un'oscura torre. La visita nella proprietà da parte di alcuni viaggiatori, tra

cui una donna somigliante a Emilia, moglie defunta di Osmoc, scatenerà Osac e con lui il confronto finale. La prima versione, quella del 1989, come testimonia il primo brano riportato qui accanto, era un'esplosione caleidoscopica e straordinaria di lingua aulica e contenuti favolosi, una fantasmagoria di cavalieri moderni che richiamava la parodia donchisciottesca unita a certe avventure gotiche ottocentesche come il *Frankenstein* di Mary Shelley, insieme ai racconti scientifici ed eruditi degli esploratori positivisti e alle chiose insistite dei filologi umanisti. Una somma di culture, di eredità, di influenze.

Era però, anche, il primo romanzo pubblicato da Mari: vi si leggeva tutta l'incontenibile energia di un giovane scrittore, il gioco divertito della lingua, le lunghe teorizzazioni spinte sul filo della capziosità; vi si ironizzava sulla pedanteria del professor Pesùmai e dello stesso Osmoc, con le loro lunghe dissertazioni sulla natura dell'amore. D'altro canto vi era anche la capacità istintiva di accelerare o rallentare l'azione disseminando la narrazione di anticipazioni, giocando a irritare e irretire il lettore con lunghi giri di frasi che ritardavano il compiersi dell'atteso colpo di scena. Insomma, questa torrenziale scrittura era il vero «mostro» davanti al quale ci si trovava aprendo l'inatteso capolavoro, era questo l'eccesso, l'istinto bruto. In una parola, quella prima versione rappresenta la «natura».

La nuova edizione diviene in qualche modo «la versione di Osmoc», come se il trionfo della cultura e dell'esperienza sull'impeto originario si trasferisse dalla vicenda dei due fratelli alla lotta delle parole sulla carta. Ecco, la vicenda editoriale del romanzo

ricalca quasi il contenuto del medesimo. «Oggi però, dopo tanti altri libri» racconta infatti lo stesso Mari nella «Nota» alla fine del romanzo, «ho riscritto *Di bestia in bestia* in modo più asciutto, soprattutto là dove l'oltranza classicheggiante e l'accumulo citativo rischiavano di privilegiare un controcanto parodico». Il testo del 2013 contiene ora indubbiamente la stessa potenza immaginativa e meno ingenuità narrative (ove ve ne fossero), meno digressioni erudite – vere, ma insieme false, ovvero parodiche – che al lettore potevano sembrare faticose. Vi sono piccole scelte dissimulate, oltre al taglio di molte pagine, che indicano come lo scrittore desidera oggi, «dopo tanti altri libri» (tra gli altri, impossibile non ricordare *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, con la sua mimesi del linguaggio settecentesco, edito da Longanesi nel 1990, ripubblicato da Marsilio nel 1998 e da Cavallo di Ferro nel 2012; e poi *Filologia dell'anfibio*, uscito per Bompiani nel 1995 e poi per Laterza nel 2009, *Rosso Floyd*, pubblicato da Einaudi nel 2010 e nel 2012) prendere le distanze dalla partecipazione totale di allora: un esempio per tutti sia il fatto che i personaggi della versione del 2013 si rivolgono l'uno all'altro con il «voi», mentre nella versione dell'89 si rivolgevano gli uni agli altri con il «lei». Una lontananza, un distacco, in qualche modo, si è aggiunto. Tuttavia, se nella versione del 2013 l'accento parodico sfuma e sono sfrondate molte pesantezze e lungaggini, sembra sfumare in parte anche l'«eccezione» che il romanzo costituiva nella prosa realistica di fine

anni Ottanta e nella narrativa italiana in generale, cioè l'affabulazione libera che lambiva le vette dell'assurdo, del fantasioso, evocando senza limiti di immaginazione la trilogia fantastica di Calvino, il *Dracula* di Stoker, il bestiario medioevale e quant'altro («era soltanto una bestia: un pipistrello. Ma oh, che pipistrello! *Mirabile visu*, aveva le dimensioni di un grosso tacchino, e la cosa più impressionante n'era il colore bianchissimo»). Si tratta di un libro più «portabile», quello che forse avrebbe voluto Mario Spagnol quando propose un «energico editing» – racconta Mari nella «Nota» – che lo scrittore rifiutò. E che oggi sembra in fondo accolto. È un esperimento nel laboratorio di uno scrittore. Per illustrarlo, un ultimo esempio. Nel secondo brano riportato qui a fianco, la dissertazione sull'«amore» della prima versione è sintetizzata in un fraseggio più breve: «Riesce ad essere così spaventosamente vuoto, come il Nihil antico». E la chiosa si fa più efficace con una semplice inversione degli elementi: la «sostituzione da effettuarsi soltanto in una circostanza particolare, e revocabile a mia discrezione», diventa oggi «una sostituzione, revocabile a mia discrezione, da effettuarsi soltanto in una circostanza speciale». Non solo l'efficacia ai fini della suspense migliora, ma ecco, questa frase pare contenere anche un'autoprofezia: chissà che anche la «sostituzione» della versione antica con quella del 2013, non sia «da effettuarsi in una circostanza particolare», a sua volta «revocabile» a discrezione dell'autore.



L'Italia (culturale) è un paese per zombie

Massimiliano Parente, il Giornale, 9 settembre 2013

Non è un paese per vecchi, è un paese per zombie, ormai a ogni livello: economico, politico, sociale, perfino sessuale, gli intellettuali raggiungono il massimo dell'erezione per le arringhe della Boccassini. Figuriamoci la cultura, già mortissima da quando è nata. Bisogna avere il coraggio di ammetterlo: prima una lagna di libri cuore, cavalline storne di qua, trombette rinascimentali di là, un affannoso andare a carretta della cultura europea, un rigoglioso fiorire di letteratura nata morta, neppure l'Ortis è originale, è copiato dal Werther. Dal dopoguerra in poi stendiamo un velo funebre pietoso, i giganti sarebbero gli uomini e no di Vittorini, i ricetti di Pasolini, gli indifferenti di Moravia, con intorno decenni di narrativa della Resistenza, o della provincia, o del ritorno alla campagna. Il massimo dell'eros *La ragazza di Bube* di Cassola, premio Strega. Il massimo dell'originalità internazionale Italo Calvino, un epigono di Borges.

Quindi, cari miei, non stona affatto che il premio Campiello quest'anno sia stato dato a Ugo Riccarelli, e direttamente postumo, lui se lo meritava. Non che fosse vivissimo quando era vivo, ma almeno respirava, poteva presenziare, poteva andare lì a fare due salamelecchi e deglutire una tartina. Eppure, a pensarci, il premio al morto è l'unico premio con un senso culturale in Italia, tanto che siano premiati da morti o da vivi cambia poco, quasi non si nota la differenza, almeno non vediamo la faccia da morto del morto premiato da vivo, nella tomba ci fanno tutti una figura migliore. In compenso a officiare la cerimonia c'erano due comici, Neri Marcorè e Geppi Cucciari, i quali ormai non fanno ridere neppure i morti ma non ha importanza, hanno tutti il sorriso rigor mortis stampato sulla faccia come quello di Fabio Fazio. Anche al premio Strega d'altra parte il criterio è questo. Infatti mica a suo tempo premiarono *Scuola di nudo*, unico vero capolavoro di Walter Siti. Al limite sarebbe andato bene premiare pure *Troppi paradisi*, ma era ancora un romanzo troppo vivo, troppo poco putrescente, con qualche barlume di universalità

malgrado il pasolinismo. In Italia i grandi libri li affossano, li seppelliscono, nessuno ne sa niente, mentre quando cominci a fare schifo, a emanare quel tanfo di decomposizione, quando ti si formano le ragnatele tra le parole, quando racconti una storia già scaduta mentre va in stampa, ti premiano subito, sei dei loro.

Ovviamente, in quanto zombie, devi essere uno zombie impegnato e di sinistra, non c'è bisogno di ricordarlo. Finché Siti non ha scritto il romanzo giusto per il cimitero italico, nessun grande riconoscimento. È stato premiato senza esitazioni non appena ha pubblicato il suo romanzo più provinciale, più infognato nel sociale, nella crisi economica, più vittimistico, più lagnoso, più arreso perfino nel titolo *Resistere non serve a niente*. E via, fatto fuori pure Siti, altro zombie libero a piede libero. Unico barlume di vitalità del premio Strega è stato Aldo Busi, escluso ingiustamente: era talmente morto da aver dedicato il libro a Ingroia e da pubblicare il prossimo libro con *il Fatto Quotidiano*, peggio di così non si muore ti prendono nel casting di *The Walking Dead* risparmiando sugli effetti speciali. Esequie di Marco Travaglio, immagino, e amen.

Post (mortem) Scriptum: Non sarà così nel cinema, uno spererebbe. Il Leone d'Oro è stato assegnato al film di Gianfranco Rosi *Santo GRA*. Non può essere roba dagli orizzonti provinciali e neorealisti, mi sono detto, stiamo parlando della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, una vetrina per l'Italia che costa 12,7 milioni di euro (di cui 7 di denaro pubblico). Chissà cosa significa d'internazionale «GRA», mi sono chiesto. E dopo aver appreso che è un «documentario atipico girato con attori non professionisti», come ai tempi di Pasolini e del primo Moretti, scopro che «GRA» significa «Grande Raccordo Anulare». Ora, bello o brutto che sia il film, non è questo il punto, già a Viterbo avranno qualche difficoltà a capire il titolo. Prevedibile risonanza zero. Comunque non ho visto il film, non ho seguito la premiazione, e non mi ricordo più se Rosi è vivo o morto, quindi non dico altro.

«Le paure del mio Gadda: tasse, matrimonio, sinistra»

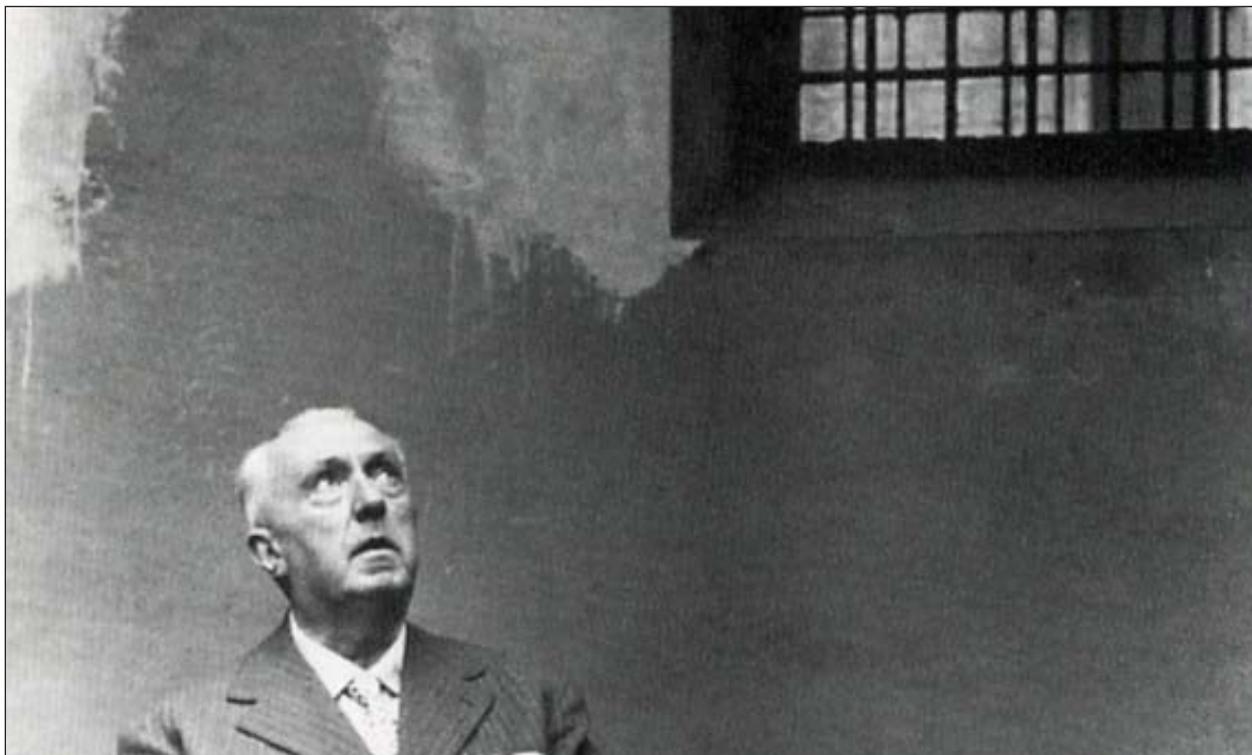
A trent'anni dalla morte escono le lettere dirette a Piero Citati, allora suo giovane editor e confidente. In cui parla di soldi, donne, omosessualità. E dell'orrore per ogni ideologismo

Cinzia Romani, il Giornale, 11 settembre 2013

Un'amicizia formidabile tra due uomini di penna e di pensiero. Una vibrazione profonda tra menti affini, non comuni, che ancor oggi, a trent'anni dalla scomparsa di Carlo Emilio Gadda, Pietro Citati evoca nel racconto di quel sodalizio, fisicamente disciolto nel '73, alla morte dell'Ingegnere, tuttavia inestinguibile nell'unico sacrario che conti, tra la mente e il cuore.

«Non ho mai più conosciuto un uomo così grande», dice lo scrittore che doma l'emozione del ricordo

abbassando lo sguardo sul divano giallo della sua elegante casa romana, ai Parioli. Le 44 lettere che Gadda gli spedì, dal '57 al '69, sono ora raccolte in *Un gomito di concause* (Adelphi, pagg 239, euro 14, a cura di Giorgio Pinotti). E gettano una luce nuova sul più grande autore del nostro Novecento che col suo giovane editor e confidente, conosciuto nel '55 quando Citati recensì sullo *Spettatore italiano* il gaddiano *Giornale di guerra e di prigionia*, parlava di tasse, cinema, cibo, editori – avvoltoi che



vogliono la «ghiotta preda» cioè lui, gite di relax e amici come Moravia e la Morante che una volta, a una cena, l'hanno «sfiancato, rintronato e vilipeso».

Che tipo di amico fu, per lei, Gadda e come potremmo definire la vostra amicizia?

Un'amicizia molto singolare: io avevo 27 anni, lui oltre 60. Aveva molto affetto per me, ma non era lui che si occupava di me, ero io a occuparmi di lui. Mi telefonava, spietato, ogni giorno all'una e mezzo, mentre ero a pranzo. La mia carne gelava e dopo una ventina di minuti era una suola.

Gli amici, però, si educano: gli ha mai detto nulla?

Mai educato nessuno. Il fatto è che per dieci-dodici anni i suoi libri sono passati per le mie mani. Mi occupavo di tutte le sue questioni personali, tasse escluse: aveva il suo commercialista. Aveva una tremenda paura di non pagarle correttamente e, un mese prima di pagarle, spariva. Fui io a farlo collaborare al *Giorno* e spesso mi chiedeva: «Che lei sappia, quanto ho guadagnato?». Era poverissimo.

Di recente si è parlato d'una pretesa omosessualità dell'Ingegnere. Quale rapporto ebbe Gadda con le donne?

Non era misogino, né omosessuale. Ma temeva sempre che qualche donna lo volesse intrappolare e prenderlo come marito. Temeva soprattutto Gianna Manzini e Maria Luisa Spaziani, quest'ultima grande cacciatrice di vecchi come Ungaretti e Cecchi. Per le donne nutrì grande affetto, ma temeva la famiglia come istituzione. Tuttavia, aveva un interesse psicologico per il mondo omosessuale, del quale si faceva raccontare da Goffredo Parise, sposato ma con un lato omosessuale. Forse temeva di trasformare questo suo interesse in qualcosa di diverso. Con Pasolini, per esempio, non parlava di tali questioni: con lui si seccava, perché era un suo imitatore. E lui detestava gli imitatori. Aveva più simpatia per Arbasino, omosessuale elegante che non cacciava proletari, ma signori. Gadda aveva un'inclinazione per i giovani: furono loro, i poco meno che trentenni Arbasino, Parise, Testori, a decretare il successo del *Pasticciaccio*.

Che cosa le piaceva di più, in Gadda?

Il senso tragico che emanava da tutto, stando a lui. Aveva il senso del male universale. Seguirlo è stato affascinante: gli davo affetto ed ero molto efficiente.

Nelle lettere indirizzate a lei spicca certa vita intellettuale romana, o meglio «il baccano romano» di fine anni Cinquanta, con la Morante «che urla e pontifica troppo» e Moravia che non capisce Manzoni. Quale ricordo ha di quelle «verbose facilonerie Trasteverine»?

Lui non li sopportava. Adorava Manzoni e *I promessi sposi*, per cui stroncò Moravia. Non sopportava il loro sinistrismo, il loro ideologismo, le idee fatte. Con la Morante ebbe in comune un grande amore per Dostoevskij, ma Gadda aveva una grande cultura filosofica, conosceva Platone e Leibniz, detestava i luoghi comuni. Tra gli italiani ammirava Montale, amava *Ossi di seppia*. E aveva amicizia per Attilio Bertolucci, uno dei pochi che amasse il *Pasticciaccio*.

Un aneddoto particolare?

Aveva ossessioni insensate... Il *Pasticciaccio* fu acquistato da Rizzoli per farne un film, poi affidato a Pietro Germi e a Gadda dettero un milione, cifra irrisoria nel '62. Siccome la sede della Rizzoli era

«Mi telefonava, spietato, ogni giorno all'una e mezzo, mentre ero a pranzo. La mia carne gelava e dopo una ventina di minuti era una suola.»

un po' fuori Roma, gli venne in mente che volessero tendergli un agguato, per riprendersi i soldi che gli davano. Così mi chiamò, per dirmi: «Se non ritelefono entro le 19, chiami i carabinieri». Il cinema non gli interessava: rispettava solo la letteratura e la scienza.

Gli scrittori della rivoluzione. Così la primavera araba diventa letteratura

Nel Maghreb cresce la generazione degli autori influenzati dal nuovo clima.
«Ma la narrativa non deve essere ostaggio della cronaca o della politica»

Fabio Gambaro, la Repubblica, 12 settembre 2013

«La rivoluzione degli ultimi due anni ha talmente trasformato le coscienze che non sarà più possibile vivere e scrivere come prima». La scrittrice tunisina Azza Filali riassume così la situazione in cui si trovano molti scrittori del suo paese e, più in generale, di tutto il Maghreb. Un mondo dove soffia un vento di libertà che scuote la società civile e l'universo della cultura, rimettendo in discussione lo status quo e favorendo la nascita di nuove modalità d'espressione, anche se naturalmente non mancano le contraddizioni e i cambiamenti di rotta repentini. Di fronte agli avvenimenti degli ultimi tre anni, molti scrittori s'interrogano sul loro ruolo, domandandosi come rendere conto di quanto sta accadendo senza farsi fagocitare dall'urgenza dell'azione politica e senza rinunciare all'autonomia della letteratura. Alcuni di loro ne discuteranno da oggi al 15 settembre a Bellinzona, in occasione di Babel, il Festival di letteratura e traduzione, quest'anno dedicato alla francofonia africana. Tra gli invitati, accanto al romanziere Kamel Daoud e all'editore Sofiane Hadjadj, ci sarà proprio Azza Filali, la quale nel suo ultimo romanzo – *Ouattan* (Elyzad) – ha raccontato il clima corrotto e disorientato del suo paese immediatamente prima del crollo del regime di Ben Ali. La scrittrice rivendica il carattere «impegnato» della sua letteratura, ma facendo attenzione a distinguere la personale partecipazione alla vita politica del paese dall'attività di scrittrice, che invece preferisce prendere le distanze dalle vicende politiche contingenti: «La realtà della Tunisia è sempre

presente nei miei libri, sullo sfondo o attraverso personaggi che ne evocano i problemi. Sto però attenta a non restare prigioniera della cronaca, perché la letteratura non ha il compito di restituire la realtà nella sua immediatezza. Al contrario, deve ricostruire il reale a partire dal vissuto emotivo e cognitivo dell'autore. La letteratura ha bisogno di tempi lunghi per lasciare decantare i fatti e permettere alle storie di maturare. Troppo a ridosso degli avvenimenti, la scrittura rischia di snaturarsi». Non a caso, la romanziere tunisina ha aspettato quasi due anni prima di confrontarsi direttamente con «la primavera dei gelsomini», un'espressione che per altro ricusa, in quanto «tipica di un punto di vista occidentale, poco in sintonia con la drammaticità e la portata degli avvenimenti cui si riferisce». Proprio in questi giorni sta concludendo il suo nuovo romanzo, *Faits de peau*, la cui vicenda si svolge nel mezzo della storia più recente: «Quello che m'interessa sono i personaggi, le loro storie. Insomma, la letteratura non deve essere presa in ostaggio dalla politica. Deve essere un percorso di libertà a partire dal proprio vissuto».

Una preoccupazione condivisa da Kamel Daoud, che, dopo una bella raccolta di racconti, *La prefazione del negro* (Casagrande), sta per pubblicare un nuovo romanzo intitolato *Meursault, la contre-enquête* (Barzakh), nel quale riprende la storia dello *Straniero* di Camus, ma raccontandola dal punto di vista di un arabo. «Libertà è anche dissacrare un testo sacro», spiega lo scrittore e giornalista, per il quale i cambiamenti intervenuti nel mondo arabo,

pur tra mille contraddizioni e difficoltà, hanno aperto nuove prospettive per tutto il Maghreb, anche sul piano culturale: «Prima soffocavamo, pensando che nulla sarebbe mai cambiato. Oggi sappiamo che il cambiamento è già qui, e nulla sarà più come prima. Abbiamo riscoperto il senso della parola libertà e ci sono migliaia di storie da raccontare». Una prospettiva che nelle sue opere si traduce in una scrittura dominata dall'ironia e dall'assurdo, nella convinzione che, per appropriarsi del reale, la letteratura debba preferire le vie traverse: «Di fronte ai problemi della società, e innanzitutto di fronte all'aggressività degli islamisti, ridere è il solo modo di salvarsi. Ricorrere all'assurdo non è un esercizio di pigrizia intellettuale ma un vero e proprio diritto». Secondo Daoud, proprio questo atteggiamento battagliero nei confronti dell'intolleranza religiosa è uno degli elementi di novità della nuova letteratura maghrebina, che così si differenzia da quegli autori – ad esempio Kateb Yacine, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra o Rachid Mimouni – che in passato si sono confrontati con la realtà coloniale e postcoloniale. Autori rispettati, certo, ma che oggi sembrano molto lontani dalle problematiche care ai lettori. Lo conferma Sofiane Hadjadj, che tredici anni fa ha fondato ad Algeri la casa editrice Barzakh: «Rispetto alle generazioni che li hanno preceduti, oggi gli autori sono più sensibili a una problematica individuale. Si chiedono come parlare della singolarità dell'individuo in una società da sempre dominata da una dimensione collettiva. Più che la politica, vogliono affrontare i problemi della quotidianità e in particolare la sessualità, che resta il problema fondamentale per molti».

In ogni caso però, anche per l'editore algerino, «la primavera araba non ha ancora prodotto una vera e propria primavera letteraria». Certo, gli scrittori si sentono più liberi, soprattutto le scrittrici, anche se per alcune tematiche (sessualità, esercito, religione) è ancora molto diffusa una sorta di autocensura. Anche per questo, sono ancora pochi gli autori che affrontano direttamente gli avvenimenti politici degli ultimi anni. Lo ha fatto ad esempio Tahar

Ben Jelloun in un breve romanzo intitolato *Fuoco* (Bompiani), in cui ha rievocato la vicenda di Mohamed Bouazizi, il giovane che, immolandosi nel dicembre 2010, ha innescato la miccia della rivoluzione tunisina. Una stagione presente in maniera molto personale anche nelle opere del poeta tunisino Thar Bekri o del romanziere algerino Samir Toumi.

Il clima incandescente delle rivoluzioni arabe ha però potuto esprimersi nel cinema, nella musica e soprattutto nelle nuove forme di comunicazione, come testimonia il seguitissimo blog di Leena Ben Mennhi, in seguito diventato un piccolo libro, *Tunisian Girl. La rivoluzione vista da un blog* (Alegre). La giovane autrice è per altro presente anche nell'antologia *Nouvelles de Tunisie* (Magellan et Cie/Elyzad), in cui, insieme a Imam Bassalah, Yamen Manai, Habib Selmi e Monique Zletaoui, ha provato a raccontare il nuovo volto del suo paese nato dalla rivolta popolare. Insomma, «il contesto della primavera araba aiuta la letteratura a osare di più e ad essere più originale», conclude Hadjadj, che aggiunge: «Occorre però essere pazienti, senza cadere nella tentazione di scrivere per il pubblico europeo. La rivolta letteraria degli scrittori del Maghreb deve rivolgersi innanzitutto al pubblico dei nostri paesi».

**Di fronte agli avvenimenti degli ultimi tre anni,
molti scrittori s'interrogano sul loro ruolo,
domandandosi come rendere conto di quanto sta
accadendo senza farsi fagocitare dall'urgenza
dell'azione politica e senza rinunciare
all'autonomia della letteratura.**

Officina Bolaño

Con l'aiuto della vedova e di una mostra, siamo entrati nel garage dell'autore. Dove si possono contare i romanzi inediti, le poesie, i saggi e persino i quaderni che lui impaginava come fossero già libri

Marco Cicala, il venerdì della Repubblica, 13 settembre 2013

Se vi piacciono i libri di Roberto Bolaño e la sua valorosa idea di letteratura, non dovrete andare a vedere mostre, in forte odore di idolatria, come *Archivo Bolaño 1977-2003*, che da Barcellona è appena partita per un tour mondiale. «Che avranno mai da esporre su un antidivo del genere?» vi chiederete. Poi, siccome non avete la risposta e la curiosità è troppa, finisce che finite alla mostra.

Oooh! Sotto vetro, trovate gli occhiali di Bolaño, la sua macchina da scrivere e la tastiera di quando passò al computer. Ma pure foto, ritagli, disegni e soprattutto manoscritti. Una calligrafia piana, ordinata, totalmente decifrabile. L'impressione è che Bolaño correggesse pochissimo. Falso. «In realtà correggeva un sacco» mi dice Carolina López, che sposò Roberto nell'85. Come si



spiegano allora i quaderni tutti precisini? «Quelle sono le belle copie». Belle davvero. Sembrano già stampate. Perché, come molti di noi ragazzini predigitali, anche l'amanuense Bolaño si divertiva a impaginare i propri taccuini facendoli assomigliare ai libri: titolo ben centrato in copertina, margini rispettati, disciplinata suddivisione in paragrafi... Voyeurismo a parte, sbirciare in quelle pagine – ce ne sono anche di caotiche e scarabocchiate – può essere istruttivo. Perché il genio proteiforme di Bolaño ne esce umanizzato. E dopotutto, solo un manoscritto è ancora in grado di trasmetterti l'emozione sporca della letteratura come officina, corpo a corpo con il linguaggio. Un file no. Spiacenti per i tecnoentusiasti.

Ma molto dell'originalità di Bolaño – di cui Adelphi ripubblica adesso in nuova traduzione *La letteratura nazista in America* – risiede nel fatto che fu uno scrittore cerniera, a cavalcioni tra Novecento – di cui sapeva tutto – e postmodernità. Perciò nei suoi armadi non hanno trovato soltanto carte, ma anche dischetti: «Per l'esattezza 76, più 69 documenti su hard disk» riferisce Carolina López, mostrandomi un inventario dal quale emerge che di Bolaño sommersi ne restano ancora un bel po'. In cifre, 14.374 pagine. Quattro romanzi, 26 racconti e una sfilza di poesie, abbozzi, appunti... Testi inediti o dimenticati dai titoli come al solito ipnotici: *Lento palazzo d'inverno*; *Tre minuti prima dell'apparizione del gatto*; *Diorama*; *Lo spettro di Rudolf Armand Philippi*; *Il contorno dell'occhio*; *DF*, *La Paloma*, *Tobruk*... *O Lo spirito della fantascienza*, omaggio al venerato Philip K. Dick. Storie nelle quali spuntano vacche giganti con becco da papera, ragazzini dotati di occhi ai raggi x oppure un ciclista cinese di anni 142...

Ma come funzionava il cantiere-Bolaño? «Roberto era un abitudinario. Se stava più di 15 giorni lontano da casa andava fuori di testa. Nel lavoro, un metodico. L'idea di partenza gli veniva da un racconto che aveva ascoltato, una situazione a cui aveva assistito, un ritaglio di giornale... Prendeva appunti, abbozzava la storia, poi ne schizzava la struttura, sintetizzando fatti e personaggi in brevi sinossi, qualche volta

stilava una lista dei capitoli... Anche se poi, in corso d'opera, gli capitava di modificare l'impianto originario». Negli archivi, «non scopri un nuovo Bolaño», ma è come se entrassi nel suo garage. Era di quelli scaramantici e abbottonati, oppure parlava dei libri che stava costruendo? «Ne parlava: lo faceva rifiutare dalla solitudine del lavoro di scrittura». Al bar di quartiere gli chiedevano: «Beh, come va il romanzo?». E lui: «Va, va. Però non si capisce bene dove va».

Genio e regolatezza: i cassetti di Bolaño erano pieni di schemi. In quelli preparatori di *2666*, *suo opus magnum*, è tracciata la *struttura tubolare* che sarebbe stata l'ossatura del romanzo. E poi triangoli, rettangoli, ottagoni ai cui vertici vedi scritti nomi di filosofi: Eraclito, Sant'Anselmo, Wolff, Leibniz, Spengler, Trendelenburg... La scrittura come arte. Marziale. Dagli archivi di Bolaño hanno ripescato 40 giochi di strategia e un mucchio di riviste specializzate. «Sapeva a memoria i nomi di tutti i generali sovietici e tedeschi che avevano combattuto a Stalingrado. Nella sua biblioteca c'erano gli scritti completi di Winston Churchill, in sette volumi».

In uno dei testi che compongono l'ottimo catalogo della mostra, l'amico Javier Cercas scrive: «Quando lo conobbi, Bolaño era un perfetto outsider.

Roberto Bolaño riteneva che la letteratura fosse «una faccenda da samurai: lotta di chi si sa sconfitto». Le sue storie sono piene di perdenti.

Ammiravo i suoi libri, ma ancora di più il suo atteggiamento: la furiosa radicalità con cui, da quando era adolescente, aveva assunto la propria vocazione di scrittore». Il céliniano: «Una volta che ci sei dentro, affondaci fino al collo». Roberto Bolaño riteneva che la letteratura fosse «una faccenda da

samurai: lotta di chi si sa sconfitto». Le sue storie sono piene di perdenti. Però senza quel culto – all'apparenza romantico, ma in fondo snobistico – del *loser* con cui s'è impasticcata per decenni la sinistra vedovile e postrivoluzionaria. No, in Bolaño l'idea di *fracaso*, fallimento, appartiene al nocciolo stesso dell'impresa letteraria. «Quello di scrivere è

«Che il mondo degli scrittori sia popolato di canaglie, chiunque può intuirlo, ma è anche pieno di fessi. Non si rendono conto di quanto sia effimero quello che fanno.»

un mestiere abbastanza miserabile, ma molta gente è convinta che sia magnifico. È un paradosso, un equivoco incredibile» disse in una famosa intervista televisiva. «Che il mondo degli scrittori sia popolato di canaglie, chiunque può intuirlo, ma è anche pieno di fessi. Non si rendono conto di quanto sia effimero quello che fanno. Potrei mettere insieme venti autori della mia generazione e scoprirli tutti convinti di essere bravissimi, in grado di durare nel tempo. Senza contare la superbia, è il sintomo di un'ignoranza bestiale».

Nei diari di Bolaño affiora una frase ricorrente: *Soy inmensamente feliz*. Ma dietro l'euforia della scrittura, dietro le trame funamboliche e i personaggi bislacchi, senti sempre picchiare il tarlo della caducità. Violenza, follia, annientamento. Una malinconia che non è piega sentimentale, ma dimensione conoscitiva. Tutto questo apparenta ogni scritto suo alla poesia. E lo allontana dal cazzeggio ludico del postmodernismo. «Roberto si considerava innanzitutto un poeta» ricorda Carolina López. «Scrisse poesie tutta la vita. La poesia è il nucleo di tutto il suo universo letterario». Romanzi inclusi. Prendi *Amuleto* o *Stella distante*, dove la scrittura disadorna – per niente alata, lirica –

imbastisce sortilegi letterari dal cuore misterioso e terrificante. Di un altro libro, *I dispiaceri del vero poliziotto*, Bolaño rivelava in un'annotazione: «Il vero poliziotto è il lettore, che cerca invano di mettere ordine in questo romanzo indemoniato». RB trascorse quasi tutta la vita lontano dal Cile dov'era nato nel 1953. Ventenne, fu brevemente imprigionato nelle gattabuie di Pinochet. È morto a cinquant'anni. Prolungando, a modo suo, i tre «ierro» che, secondo un modo di dire, suggellano il destino, e forse la maledizione, degli scrittori latinoamericani: *destierro*, *encierro*, *entierro*. Esilio («I miei figli, Alexandra e Lautaro, sono la mia unica patria» diceva), galera, morte. Ingredienti di un mito sul quale si è fin troppo ricamato. Sarà forse anche per via di certe vecchie foto che lo mostrano giovane zizzeruto con eskimo e zaino *on the road* – ma una favola postuma, commerciale e fabbricata, non a caso, negli Stati Uniti, attribuisce a Bolaño trascorsi da eroinomane. Mentre chi l'ha conosciuto bene assicura che, con buona pace della santa trimurti dei Seventies, Hendrix/Joplin/Morrison, l'unica sostanza della quale rimase addicted fino all'ultimo fu il tè. Qualcuno sostiene pure che Bolaño mentiva, per indorarsi la biografia, quando raccontava di essere scampato per il rotto della cuffia ai carnefici pinochetisti. Ma che volete: leggende nere, bolle e malignità sono il prezzo della fama. Che, come RB sapeva perfettamente, è pirotecnia di una notte.

D'altronde, non vi sarà sfuggito: fino a poco tempo fa, c'era gente che se non avevi letto Bolaño ti guardava come un poveraccio. Adesso, quegli stessi sapientoni ti dicono con smorfia estenuata: «Bolaño? Naaa, basta, inflazionato». Avanti un altro.

Adesso riprendi in mano *La letteratura nazista in America* col timore che qualcuno entri per comunicarti che *Bolaño-sì-bravino-ma sopravvalutato*. Sotto sotto c'è da sperarlo: ché, sbollita *la bolañite* pandemica, è forse arrivata l'ora radiosa per (ri)leggersi il grande RB in santa pace.

Aspettando che dal garage saltino fuori nuovi bengala a illuminare la notte storica del romanzo e della poesia.

Odio i conformisti del web

L'autore di «American Psycho» ha 422 mila follower e si distingue per testi spesso feroci. «Le mie opinioni sono iperboli»

Paola Casella, La Lettura del Corriere della Sera, 15 settembre 2013

Giovedì scorso Bret Easton Ellis aveva 422.639 follower su Twitter (ma seguiva soltanto 156 profili): questo lo rende a tutti gli effetti una stella della rete. Il suo parlare esplicito però gli procura spesso dei grattacapi: «Recentemente ho twittato che non avrei creduto a Matt Bomer, un attore dichiaratamente gay, come protagonista dell'adattamento cinematografico di Cinquanta sfumature di grigio; così ho dovuto scrivere un articolo su *Out* per difendermi dall'accusa di omofobia: io, da sempre apertamente omosessuale. Un'altra volta ho scritto che secondo me l'Academy aveva assegnato l'Oscar a Kathryn Bigelow solo perché è una donna, e una gran gnocca. Inutile dire che migliaia di follower, comprese mia madre e le mie sorelle, mi hanno messo alla gogna. Dai, erano soltanto opinioni».

L'ex ragazzo prodigio di *Meno di zero* e *American Psycho*, oggi quarantenne sceneggiatore di *The Canyons*, il film di Paul Schrader presentato fuori concorso a Venezia, è davvero un fenomeno pop o, per usare la sua autodescrizione, «uno scribacchino adolescenziale». Nei suoi tweet, Easton Ellis esprime pareri molto personali in fatto di arte, letteratura, cinema e politica, qualificandosi come opinion leader per i fan che lo amano, o amano odiarlo. «Il mio rapporto con i social media è puramente istintivo», dice. «Ho voglia di esprimere un pensiero, un'emozione, e lo faccio di getto. Ma la mia vita è ancora prevalentemente analogica: mantengo relazioni tattili, non mi basta chattare a distanza».

In che modo usa i social media?

Ne faccio un uso improprio perché inserisco raramente link e hashtag, e non rispondo quasi mai ai messaggi altrui. Ho usato correttamente Twitter solo per incoraggiare i miei follower a fare crowdfunding, cioè a finanziare *The Canyons* attraverso la piattaforma di Kickstarter, e per cercare comparse per il film: postavo un tweet la mattina alle sei, alle undici c'era già la fila.

Che cosa pensa di Facebook?

Non mi piace più, perché funziona soprattutto come cane da guardia: molti genitori lo usano esclusivamente per controllare i loro figli. E l'eroe di Facebook è Grumpy Cat, un gatto dall'espressione perennemente incazzata. Twitter invece è il mio principale canale di informazione, e un potente strumento espressivo.

Il limite dei 140 caratteri condiziona la sua scrittura?

Costringe a limare costantemente, a essere severamente sintetico. In questa brevità coatta le opinioni sono espresse in bianco e nero, senza mezzi toni e sfumature. E poiché si materializzano in modo decontestualizzato, sembrano sempre proclami assoluti.

I social media hanno influenzato il suo stile?

Un tempo sbrodolavo, oggi sono molto più conciso. Ma più che il mio modo di scrivere, Twitter e Facebook hanno modificato quello di leggere, abbassando drasticamente la mia capacità di concentrazione: se ieri ero in grado di divorare cento pagine di un romanzo in una sera, adesso fatico ad arrivare a venti. E sono

anche più esigente per quanto riguarda la forma di ciò che leggo. Di un libro non mi interessa più la trama, mi concentro sulla prosa, che deve essere intensa ed essenziale, come la poesia. Attualmente, l'unico romanzo che mi sembra rispondere a questi criteri è *The Goldfinch* della mia amica Donna Tartt, che sto leggendo in bozze. È lungo quasi 800 pagine, ma non pesano perché sono scritte con grandissima cura.

Al contrario di molti testi su internet...

Sono stufo di leggere blog scritti senza cura. Anche le interviste web sono solo trascrizioni di ciò che ha detto l'intervistato, senza un minimo di editing. Ciò che conta è buttare in rete i contenuti in tempo reale. Ma in questo, probabilmente, c'è anche una maggiore autenticità.

In un tweet lei ha paragonato il suo utilizzo dei social media a quello di un teenager.

Sì, perché esprimo sempre le mie opinioni in forma di iperbole: un libro, un film, sono ogni volta il più bello o il più brutto del mondo.

Spesso chi usa i social media si costruisce un alter ego.

Contrariamente alla vulgata, io credo che Twitter mostri esattamente ciò che le persone sono veramente. La somma delle tue esternazioni crea una fotografia abbastanza accurata di chi sei, che tu lo voglia o no.

E lei chi è secondo Twitter?

Secondo molti, uno stronzo presuntuoso. E dire che io mi sono sempre considerato una persona perbene...

Molti l'hanno criticata per il tweet in cui esultava per la morte di J.D. Salinger: «Aspettavo questo giorno da sempre», ha scritto.

È il classico esempio di come sui social network l'ironia non «passi». Io adoro Salinger. Volevo solo dire che finalmente con la sua scomparsa è diventato immortale e può smettere di preoccuparsi di tutti i rompiscatole che, negli anni, hanno cercato di strapparli al suo isolamento.

Con David Foster Wallace è stato durissimo, anche in quel caso post mortem, descrivendolo in un tweet come

«lo scrittore più noioso, sopravvalutato e pretenzioso della mia generazione».

Resto del mio parere, e me la prendo soprattutto con i suoi fan. Come ho scritto in un altro tweet, leggere David li fa sentire intelligenti, il che contribuisce alla falsità del fenomeno.

Si è cimentato con cinema, letteratura, web. Il suo stile cambia con il medium?

Non molto: si tratta sempre di creare contenuti e, al di là delle caratteristiche del contenitore, credo che la mia impronta resti evidente. Ogni mio testo è personale: non potrei scrivere di qualcosa che non mi riguardi direttamente. Mi piacerebbe, ma sono troppo narcisista per farlo.

A che cosa sta lavorando ora?

A una serie televisiva che, nelle intenzioni, ha il respiro di un romanzo epico: durerà dieci ore e sarà ambientata a Brooklyn, Manhattan e nel Queens. Protagonista un gruppo di giovani, fra cui uno squilibrato violento.

Un altro «American Psycho»?

Gli psicopatici sono la mia ossessione personale...

Qual è secondo lei il futuro dei social media?

Credo che diventeranno sempre più conservatori. Non c'è accettazione del pensiero altrui, soprattutto se espresso con candore, il che comporta un giro di vite sempre più stretto nella libertà di espressione. Su Facebook non puoi usare le parolacce altrimenti vieni censurato; e se esprimi un'opinione colorita su qualcuno o qualcosa i tuoi «amici» ti assalgono.

Perché ha così tanti follower?

Proprio perché, nonostante la dittatura del politically correct, mi ostino a dire quello che penso, senza autocensurarmi. La gente se ne accorge e mi apprezza, anche quando non è d'accordo con me.

Tuttavia il suo messaggio più volte retwittato è quello su quanto le piacciono i gatti...

Questo la dice lunga su quanto valgo come maître-à-penser.

Martin Amis, il nostro eroe è il Re gibbone

Nell'ultimo romanzo «Lionel Asbo», in arrivo in Italia, lo scrittore fotografa «lo stato dell'Inghilterra» nell'era dell'egemonia sottoculturale globale

Antonio Scurati, La Stampa, 15 settembre 2013

Uno di questi giorni dovremo ridare alla parola decadenza un significato più ampio di quello di un caso personale. Perfino la nostra scialba storia non merita di essere ridotta a cronaca giudiziaria (o anche a cronaca politica).

Presto o tardi dovremo fare i conti con l'«egemonia sottoculturale globale» che si va affermando in Occidente. E meglio sarebbe farli prima che lei chiuda i conti con noi. Questi conti li ha fatti Martin Amis nel suo ultimo romanzo *Lionel Asbo. Lo stato dell'Inghilterra* (in uscita in Italia da Einaudi, pp 250, euro 17).

Andare a letto con lo spirito del tempo è il compito del romanziere. Andarci senza lasciarsene sedurre. Amis corre ancora una volta questo rischio ed è impresa difficilissima perché oggi la neo-barbarie è l'aria che respiriamo, una seconda natura, è l'ideologia imperante in Nazioni che hanno perduto ogni impero, Nazioni che, sconfitte dalla propria storia (non da quella altrui), s'illudono di vivere dopo ogni ideologia proprio perché ne sono prigionieri.

Non a caso Amis elegge un delinquente psicotico fallito di successo a protagonista del proprio discorso sullo stato della Nazione (il sottotitolo del romanzo dichiara la sua ambizione). *Lionel Asbo* – acronimo per Antisocial Behaviour Order, una misura introdotta nel 1998 per contrastare i comportamenti antisociali – è la feccia della feccia, un brutto inetto perfino alla vita delinquenziale, uno che «va fiero della propria intenzionale stupidità», «un criminale di sussistenza che ha speso metà della sua vita in galera». L'educazione che Lionel cerca di impartire a Des, suo nipotino adolescente d'animo gentile la cui aspirazione sarebbe

invece di farsi un'istruzione e una famiglia, si regge su tre pilastri: «metti in tasca un coltello», lascia perdere le donne e «vai a casa a guardarti un porno decente», ricordati di nutrire i pitbull con la salsa di tabasco per renderli più feroci.

La potente esistenza regressiva di Lionel, e i timidi tentativi evolutivi di Des, si svolgono sullo scenario di Diston, un sobborgo di una Londra reinventata. Diston – ispirato pare a Dalston, distretto del Nord-Est – è la perfetta distopia disfunzionale, tra le cui strade violente echeggiano, ma in un capovolgimento ironico, le utopie sociali dei pianificatori e urbanisti del dopoguerra. È la città dell'alta fecondità e delle vite inutilmente brevi, un luogo in cui gli abitanti trapassano da gravidanze precoci a decenni di declino. Diston è, dunque, lo scenario post-apocalittico di una società che ha perfino mancato l'appuntamento con la propria apocalisse, l'allegoria di un collasso di civiltà «con le sue alunne incinte delle scuole primarie e i suoi teppistelli sdentati, i suoi ventenni ansimanti, i suoi trentenni artritici, i quarantenni storpi, i cinquantenni dementi e i sessantenni inesistenti». Dopo averne evocato lo spettro, lo stregone Amis non nasconde la propria angoscia demografica di fronte a esso, la paura ancestrale che i nuovi barbari possano ereditare la terra: «Come andrà a finire», si chiede Des, «quando si risveglieranno tutti i morti cerebrali? Quando tutti i Lionel decideranno di farsi intelligenti?».

E il salto evolutivo all'indietro avviene nel corso del romanzo per mano di Amis, sceneggiatore sfrenato, che regala al suo antieroe un biglietto vincente. Nel secondo capitolo Lionel è raggiunto in galera dalla

notizia di aver vinto la lotteria nazionale. Libero Lionel, il lettore verrà raggiunto dall'evidenza che Diston, sobborgo un tempo periferico, è oramai dappertutto. Il circo mediatico accoglie, infatti, con uno scrosciante applauso il nuovo Re leone, il nuovo Re gibbone, il maschio dominante di una società che ha smarrito se stessa perché ha smarrito ogni rapporto con il tempo grande della storia, che sa raccontare il proprio tempo soltanto declinandolo al presente e che, dunque, celebra il criminale, al pari del calciatore, della cocotte o del cantante: quando la storia cede il passo alla cronaca, quando la vita si cronicizza, il racconto del mondo si polarizza agli estremi del sesso e del sangue. La cronaca, lo abbiamo imparato, è sempre soltanto cronaca nera o cronaca rosa.

Lionel Asbo, ci suggerisce Amis, è l'eroe di questo mondo della distopia universale perché è la personificazione della plebe eterna acuartierata in una eterna suburra. Eterna non perché presente in ogni epoca storica ma perché assente da tutte. La feroce plebe urbana incarnata da Lionel – grazie alla quale la Gran Bretagna conquistò l'impero – vive, infatti, da sempre e per sempre fuori dal tempo della storia. Lionel è la nuova-eterna animalità, la nuova-eterna barbarie, l'anti-sociale, «una sorta di anti-papà, il contro-padre», perché ignora ogni aspirazione al compimento, a superare il presente verso una fine che ne sia anche il fine, verso l'apice conclusivo e riepilogativo nel quale il protagonista del romanzo, assieme al suo lettore, voltandosi indietro, possa dire: «Dunque è andata così. Ecco la mia vita, la mia storia. La storia di tutti». Una fine che completasse, un fine che compisse, questo è stato il segreto tormento, l'aspirazione violenta, la paura e il desiderio degli uomini al tempo della storia. Ma quel tempo,

sembra ammonirci Amis consacrando la sua prosa virtuosistica, la sua arguzia strabiliante, la sua totale padronanza della lingua al racconto di un vizioso, ottuso, semianalfabeta, quel tempo è alle nostre spalle. E così il libro sullo stato della Nazione diventa anche un libro sullo stato dell'arte. Quell'arte del romanzo che si rivela orfana dei padri: al romanzo europeo si nega oggi l'eredità delle grandi aspirazioni moderne, coltivate nei secoli durante i quali fu il luogo privilegiato del rapporto con il tempo della storia. La parabola letteraria di Amis parrebbe dimostrarlo: raggiunse il suo culmine con la London Trilogy dandoci tre capolavori – *Money* (1984), *Territori londinesi* (1989) e *L'informazione* (1995) – che erano tre romanzi sul e del presente, incubi e al tempo stesso succubi di un mondo imprigionato nell'assoluto presente, ingabbiato nella bramosia affaristica, sedotto dalla vita criminale, avvelenato dall'invidia quale unico motore sociale di una umanità ossessionata dal successo mondano. Poi quella parabola entrò nella fase discendente quando Amis si ostinò a voler elaborare l'eredità del padre Kingsley e dei miti politici e sociali del xx secolo – il comunismo e la rivoluzione sessuale – scrivendo libri deludenti quali *Koba il terribile* (2002), *La casa degli incontri* (2006), *La vedova incinta* (2010).

Adesso Amis dai libri di storia ritorna ai tabloid. E questo fa sì che *Lionel Asbo*, piaccia o non piaccia, sia non solo il libro del mese, ma anche dell'anno, del decennio e, forse, del secolo. Lo è perché è un romanzo del giorno dopo giorno, dopo giorno, dopo giorno. Di un Occidente europeo ridotto a sbarcare il lunario sotto un cielo notturno rischiarato sempre solo da una luna calante. «Chi ha lasciato entrare i cani?». L'epigrafe del romanzo vale anche per il suo Occidente.

Presto o tardi dovremo fare i conti con l'«egemonia sottoculturale globale» che si va affermando in Occidente. E meglio sarebbe farli prima che lei chiuda i conti con noi.

Aristotele scrive per la tv

Ha iniziato con «X-Files», sta concludendo «Breaking Bad».

Vince Gilligan, 46 anni, spiega la sua idea di racconto televisivo.

«Vonnegut, Bradbury e un po' di humor. Così nascono le mie serie televisive»

Matteo Persivale, La Lettura del Corriere della Sera, 15 settembre 2013

«Inevitabile. È la parola giusta. Creare e mantenere il massimo di incertezza per arrivare a un finale sorprendente che però, in ultima analisi, appaia inevitabile. Non è una novità, l'ha scritto Aristotele. Nasce tutto da lì. Il teatro, la narrativa. Il cinema. E anche la tv, sì». Vince Gilligan, 46 anni, sorride quando gli si annuncia che per una volta non gli si faranno domande sull'attesissimo (e segretissimo) finale di *Breaking Bad*, la serie televisiva che ha creato e portato in tv nel 2008 (con fatica, dopo essere stata scartata da tanti canali via cavo) su Amc negli Stati Uniti e su Axn (www.axn.it/programmi/breaking-bad) in Italia. Il telefilm avrà l'epilogo il 29 settembre negli Usa (con la pubblicità venduta a prezzi inediti per le tv via cavo). In Italia (siamo un po' indietro rispetto agli Usa) comincerà sabato prossimo la serie degli ultimi otto episodi.

Gilligan la sera di domenica 29 sarà triste: non ha ancora deciso se resterà a casa con la sua compagna o se parteciperà a una visione collettiva (ricavato in beneficenza) nel cimitero delle star del cinema, Hollywood Forever, che dopo l'orario di chiusura ospita (complice il clima di Los Angeles) concerti all'aperto, produzioni teatrali, anteprime di film. «C'è un po' di malinconia», dice Gilligan con il tono pacato e il lieve accento meridionale del bravo ragazzo della Virginia che voleva diventare scrittore. Non ascolterà più, nella sua testa, la voce del protagonista Walter White, professore di chimica al liceo che, condannato da un tumore, per lasciare qualche soldo alla famiglia si improvvisa produttore e spacciatore di metanfetamina, scoprendo la sua

vera vocazione. «Soprattutto però mi mancheranno gli attori. Abbiamo già concluso le riprese, ci siamo salutati e abbracciati, ma finché non andrà in onda l'epilogo nella mia testa non sarà davvero finito. Da ragazzino pensavo che avrei scritto romanzi e i miei idoli erano gli scrittori più che i drammaturghi o gli sceneggiatori, ma il bello del mio lavoro, prima tra gli autori di *X-Files* (che l'ha lanciato, ndr) e ora con *Breaking Bad*, è che scrivi parole che dovranno calzare su misura per gli attori che le pronunceranno. Così non dialoghi con il lettore, ma con lo spettatore attraverso l'interpretazione degli attori: per me è impensabile considerarli un semplice mezzo. Gli attori sono il cuore, il volto e la voce delle mie idee che nascono sulla carta, o sullo schermo di un computer».

Bryan Cranston a 50 anni è diventato uno degli attori più richiesti grazie a *Breaking Bad*, è lui la superstar, «il nerd che si trasforma in *Scarface*» come lo chiama Gilligan. «Proprio perché la premessa è così bizzarra, c'erano degli accorgimenti essenziali: la trasformazione da professore represso in gangster doveva essere graduale ma soprattutto – nel contesto adatto – inevitabile. Walter si trova più volte a un bivio: sceglie il crimine anche quando» *La Lettura* preferisce non dare troppi dettagli sul plot, anche quello dei passati episodi, perché spesso chi non ha visto *Breaking Bad* in tv si mette in pari tramite i molto venduti dvd e blu-ray della serie, ndr «potrebbe incassare una grossa cifra legalmente, sistemare la famiglia, e curarsi negli ultimi mesi o anni di vita. Eppure sceglie di continuare con la droga. Mi piace

pensare che abbiamo dato una giustificazione alla sua scelta: l'orgoglio, la volontà di continuare a fare il mestiere nel quale, sorprendendo anche se stesso, si è rivelato bravissimo. La rivalsa verso l'immagine che ha sempre avuto di sé stesso, quella del debole. Del perdente».

La trama e i colpi di scena studiati da Gilligan hanno un marchio di fabbrica: «Più si mostrano scelte inumane, violente, più si ha il dovere come autori di creare da una parte un contesto nel quale l'azione si giustifichi come un comportamento umano riconoscibile (*recognizable human behavior* è una delle frasi più usate da Gilligan nella conversazione, ndr), un problema che onestamente Hollywood ha di frequente. Dall'altra parte, ricordare che lo humour aiuta a non prendersi troppo sul serio. Un esempio: se faccio sciogliere nell'acido un cadavere ingombrante devo da una parte fare sì che questa decisione orribile appaia inevitabile, ma devo aggiungere dello humour. E faccio sì che l'acido provochi danni imprevisi, non soltanto al cadavere». Un altro esempio: il cognato del professore gangster fa il poliziotto antidroga. «Come rendere credibile che per quattro anni questo poliziotto passi le domeniche in compagnia del gangster che sta ricercando? Qui gli ingredienti sono due. Il primo sta nella scrittura: dare gli elementi, allo spettatore, per capire quanto poco Hank, il poliziotto, rispetti suo cognato il professore. Lo considera un *wimp*, un debole. I poliziotti per mestiere giudicano le persone: li vedono come potenziali colpevoli o li esonerano, d'istinto, in base all'osservazione e all'esperienza. Hank considera suo cognato uno sfigato, e il gangster al quale dà la caccia è un duro: un suo pari, in un certo senso. Da qui nasce lo scacco, e l'umiliazione indescrivibile provata da Hank quando scopre la verità: è il vero inizio della fine».

Il secondo ingrediente? «Non è dell'autore, ma dell'attore. Tutti hanno parlato e scritto di Bryan Cranston, ma Dean Norris, il poliziotto, è laureato a Harvard e alla Royal Academy of Dramatic Art, la scuola di recitazione degli attori classici inglesi». Ora Gilligan dirigerà un western per il cinema,

come il suo eroe Sergio Leone, regista-feticcio insieme con Kurosawa, Coppola e Bertolucci. Informato che proprio Bernardo Bertolucci ha più volte dichiarato di essere un ammiratore del suo serial, Gilligan spalanca gli occhi nell'espressione che deve aver fatto da ragazzo davanti a Ray Bradbury: «Come? Come? Davvero? Oh, wow... Un regista unico, di film che nessun altro avrebbe potuto girare... Non lo sapevo, i critici con noi sono stati fin troppo generosi, ma sentire che a mister Bertolucci è piaciuto *Breaking Bad*... sono senza parole. Letteralmente. Non so come ringraziarlo». Gli scrittori più amati «sono Kurt Vonnegut e Ray Bradbury: il primo perché ci insegna umanità in ogni sua pagina. Bradbury? Da ragazzo andai a sentirlo parlare in una biblioteca... Mi autografò un suo libro, che conservo con amore. Ci insegna che si può parlare di noi, del nostro mondo, inventando altri mondi. E nessuno più di lui ha difeso i libri in un mondo sempre più permeato da internet e tv. Fa sorridere se lo dico io, vero? Walt Whitman è il poeta della mia vita. È uno dei padri della patria». Lo ama tanto da aver fatto sì che Hank scopra la verità su suo cognato sfogliando un volume di Whitman. «Sulla toilette, però» ride. «Insomma, se colpo di scena deve essere, se illuminazione improvvisa deve essere, con i tasselli del mosaico investigativo che combaciano per la prima volta, ecco, un momento così solenne andava portato sulla terra. Non c'è nulla di più umano di qualcuno seduto sul wc». A un altro poeta Gilligan ha riservato un ruolo decisivo: Shelley. Il «promo» della serie finale è un montaggio di immagini del deserto (l'azione si svolge ad Albuquerque, New Mexico, diventata meta di turisti-fan con tour in autobus nei luoghi della serie), con Cranston che recita *Ozymandias* di Percy Bysshe Shelley. «Se bisogna raccontare la caduta dei re, la dissoluzione del potere assoluto, degli imperi, non c'è di meglio... Non perché io veda Walter White come un re, ma così si vede lui: pensa di aver sconfitto il cancro, la polizia. Ha fatto soldi a camionate. In quel momento, gli eroi (o gli antieroi) cominciano la loro caduta inevitabile».

Jonathan Lethem: «La sinistra newyorkese è una tragicommedia»

Nel nuovo libro, illusioni e delusioni di una famiglia ebrea comunista dal dopoguerra a oggi: lo ha discusso con i lettori nel distretto più liberal della Grande Mela

Paolo Mastrolilli, La Stampa, 17 settembre 2013

Trema, la sinistra newyorchese. Quella radical chic, come quella estrema. Trema perché è finita nel mirino di Jonathan Lethem, che ha dedicato il suo nuovo romanzo alla demolizione tragicomica di questo mito. Anzi, visto che il comunismo si è demolito da solo, lo ha dedicato agli effetti disastrosi che «la sconfitta del talismano» ha avuto su coloro che gli avevano consacrato la propria vita.

Il libro si intitola *Dissident Gardens*, è pubblicato da Doubleday e racconta le disavventure di tre generazioni di una famiglia ebrea comunista di New York, attraverso le trappole e le delusioni degli ultimi sessant'anni: la guerra mondiale, quella fredda, il Sessantotto, il Vietnam, Nixon, il crollo dell'Urss, fino al cupo attacco del terrorismo islamico. Rose Angrush è la patriarca, disfatta e amareggiata.

Per presentarlo, Lethem ha il coraggio di salire nell'Upper West Side di Manhattan, uno dei tre distretti americani, con Berkeley e quello dei Kennedy in Massachusetts, dove i repubblicani non presentavano nemmeno il loro candidato alle elezioni. Regno inespugnabile dei liberal, e delle loro manie e idiosincrasie. Infatti, già dalla prima domanda del pubblico, si capisce subito che Jonathan è venuto a cacciarsi nei guai.

Buonasera. La mia famiglia era comunista, e io conservo ancora il telegramma che il capo della nostra cellula inviò ai miei genitori, per congratularsi con loro della mia nascita. Non è stato un rischio, per lei, scrivere di cose che non conosce?

Se è per questo, nella mia carriera ho avuto molte

altre occasioni per urtare i lettori. Vede, io, sono interessato ai personaggi che sono immersi in una passione, gente pazzo per qualcosa. Ricordo molte informazioni per i miei libri, ma poi non li riempio di storia, perché il punto non è questo. Io voglio raccontare l'emozione, la complicità, la colpa e la follia delle persone che sanno appassionarsi a qualcosa, e così costringono gli altri quanto meno a notare l'oggetto della loro passione.

Nel romanzo racconta una famosa manifestazione avvenuta davvero sulla Fifth Avenue, per protestare in occasione del compleanno di Hitler, che si concluse con un lancio di vegetali marci contro i militanti di sinistra mentre passavano. Quanto ha dovuto studiare, per scoprire questo particolare?

Poco, perché a casa avevo una foto del periodico *Life*, dove si vedeva mia nonna sfilare durante quella manifestazione. Sono cresciuto con quella immagine in casa, senza sapere bene cosa fosse, ma con la sacra percezione che si trattava di un alto momento di impegno civile.

Allora questa è una storia della sua famiglia! È passato a scrivere romanzi autobiografici?

In realtà l'ho sempre fatto, è solo che stavolta si nota di più. Il mio quarto romanzo, *Ragazza con paesaggio*, comincia con la descrizione della morte di mia madre per un cancro al cervello, ma nessuno ci ha fatto caso perché poi diventa una storia di alieni. In *Testa di pazzo* il boss del quartiere si chiama Frank Minna, e mia nonna si chiamava Minna Frank:

non è facile accorgersene, ma l'ho trasformata in un boss mafioso. Insomma, i miei libri sono pieni di confessioni, anche se spesso le rubo e non sono propriamente mie.

Nel romanzo ci sono dei militanti che vanno in Nicaragua per aiutare la rivoluzione socialista, come feci io da ragazza. Cosa ne sa, lei, del Nicaragua?

Poco, è tutto un bluff. Ne ho scritto come potrei scrivere delle sensazioni che un uomo prova volando. Però ho memoria di quella storia, perché il Nicaragua è stato la rivoluzione socialista contemporanea avvenuta durante la mia gioventù, e anche io conosco adulti amici della mia famiglia che andarono.

Rose viene cacciata dal Partito comunista perché ha una relazione con un poliziotto nero. Ora, se c'è una cosa a cui i comunisti americani erano favorevoli, erano le relazioni interrazziali, per cancellare le differenze.

Vero, giusto. Rose invece viene accusata di zelo eccessivo nella causa dei neri e cacciata. Il motivo è che il poliziotto con cui si è messa è un repubblicano nixoniano, e quindi agli occhi dei compagni neanche il colore della pelle può salvarlo.

Ma è un'ipocrisia! E se era un nero comunista non la cacciavano?

Esatto.

C'è sempre la musica, nei suoi romanzi: come mai?

Sono cresciuto in una famiglia con una grande ammirazione laica per la creatività. Dio non era mai stato con noi, e il comunismo era diventato

un talismano sconfitto, però ci era rimasta una riverenza secolare per l'umanesimo. Mia nonna era appassionata di arte, letteratura, ma soprattutto musica. Io sono completamente privo di talento, ma la considero l'espressione più straordinaria della creatività umana, e mi porta fuori di me.

Cosa direbbero dell'America di oggi i protagonisti del suo romanzo, se fossero ancora vivi?

Tanto per cominciare, i protagonisti del mio romanzo non sono mai stati vivi. La storia, poi, finisce nel 2012, e quindi alcuni di loro sono ancora qui con noi. Riflettono sulla passione e la confusione di accettare il fatto di essere americani, in questo momento storico. La nostra identità è piena di doni magnifici, potenzialità illimitate di libertà. Però spesso questa nostra libertà finisce per rovinare le vite degli altri nel mondo.

Io ho conosciuto varie madri ebrae tradite dai figli nelle loro passioni civili e politiche. Ma perché Rose è così amareggiata?

Mi ha fatto una domanda gigantesca, la cui risposta spero sia il mio romanzo. Tutta la storia è centrata sull'amarezza di Rose, una donna che aveva dedicato all'ideale comunista la sua vita, e lo ha visto crollare. Ora del crollo del comunismo sappiamo tutto, sul piano storico, ma quali effetti ha avuto questa vicenda sull'intimo delle persone comuni? Proprio a questa domanda volevo rispondere: il mistero di cosa provoca nell'animo umano la delusione devastante di una passione assoluta che fallisce.

**«Ora del crollo del comunismo sappiamo tutto,
sul piano storico, ma quali effetti ha avuto
questa vicenda sull'intimo delle persone comuni?»**

Wallace cercava la luce ma lo tengono nel buio

«Di carne e di nulla» raccoglie per la prima volta alcuni saggi dell'autore americano. Il titolo italiano suggerisce un nichilismo di cui non c'è traccia nell'antologia

Alessandro Gnocchi, il Giornale, 19 settembre 2013

A volte il titolo ha il potere di cambiare il modo in cui leggiamo un libro. Prendiamo *Di carne e di nulla* (Einaudi, pp 240, euro 18; traduzione di Giovanna Granato), l'ultima raccolta di saggi, fin qui inediti in Italia, di David Foster Wallace.

Il titolo originale Usa, a quanto pare non d'autore, è *Both Flesh and Not*. Una espressione difficile, ricca di sfumature, impossibile da tradurre alla lettera. Si tratta di una citazione (ma solo a metà) del famoso «ritrattone» di Roger Federer realizzato con poetica bravura da Wallace, secondo il quale il corpo del tennista svizzero è «both flesh and, somehow, light», cioè «sia di carne sia, in un certo senso, di luce». Come tradurre dunque *Both Flesh and Not*?

Una possibilità è quella scelta da Einaudi, anche se complicata dalla decisione di non ristampare proprio il saggio su Federer perché già pubblicato in un altro volume (*Il tennis come esperienza religiosa*, Einaudi; nell'edizione Usa invece è collocato dove è logico che sia: in apertura).

Comunque il titolo *Di carne e di nulla* è roba forte. Evocare ed enfatizzare il «nulla» è già interpretazione. Suggerisce al lettore un nichilismo di fondo, la mancanza di significato, il niente che ci attende. Wallace, negli articoli antologizzati, che spaziano da Terminator a Borges, sembra proprio andare nella direzione opposta, verso «la luce», alla ricerca dell'anima dell'arte, e quindi del

**«Il problema è che quando l'ironia diventa
di per sé un semplice strumento di discorso sociale,
nel senso che non provoca più nessun cambiamento,
è solo un modo fico di fare...»**

sensu profondo della vita. Come abbiamo appreso dalla biografia di D.T. Max (*Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, Einaudi), in effetti Wallace ha lottato per fuggire dalla parte distruttiva della postmodernità e di sé stesso. Esausto, incapace di sopportare ancora il peso della scrittura, come egli stesso disse poco prima dell'ultima crisi, ha forse firmato la resa al «nulla» col suicidio. Ma questo non cambia la sostanza di ciò che leggiamo in *Di carne e di nulla*. Anzi: la avvalora, facendoci capire quanto sia importante ogni singola riga, anche quella all'apparenza più leggera.

Il tentativo di trovare punti di riferimento solidi si spinge fino a un'esaltazione dell'Aids (!) visto come «dono concesso dalla natura per ristabilire un qualche equilibrio cruciale, evocato forse inconsciamente dalla disperazione erotica collettiva della saturazione post Sessanta». Quando Wallace deve indicare «i cinque romanzi americani spaventosamente sottovalutati», a *Meridiano di sangue* di Cormac McCarthy non riserva un vero e proprio commento, come agli altri, ma una sola battuta: «Inutile dirlo». Cos'è la preferenza per il biblico McCarthy (e Dostoevskij) se non prendere le distanze dai vari Pynchon? Per stroncare gli «Scrittori Vistosamente Giovani» (Bret Easton Ellis ancora fremente di rabbia) l'autore di *Infinite Jest* tira fuori un argomento più esistenziale che stilistico. «Ultraminimalisti», «Nichilisti alla Neiman-Marcus» e «Ermetici da Workshop» sono massacrati in quanto cinici e indifferenti: «Il pericolo è che, mano a mano che nell'intrattenimento le negazioni della verità diventano sempre più efficaci,

pervasive e seducenti, finiremo col dimenticare che cosa negano. È spaventoso. Perché a me sembra cristallino che, se dimentichiamo come morire, finiremo col dimenticare come vivere». C'è spazio anche per una indiretta ma chiara dichiarazione di intenti: «Lo stato di cose generale che spiega una visione artistica nichilista rende imperativo che l'arte non sia nichilista».

Di carne e di nulla si chiude con tre interviste inedite. Ecco spuntare un deciso affondo contro l'ironia postmoderna: «Il problema è che quando l'ironia diventa di per sé un semplice strumento di discorso sociale, nel senso che non provoca più nessun cambiamento, è solo un modo fico di fare... L'ironia dopo un po' diventa il rumore dei prigionieri contenti della reclusione. Il canto di un uccello contento di stare in gabbia». Con tanti saluti, ancora una volta, ai maestri di un tempo, DeLillo, Pynchon, Gaddis: «La loro voce ironica l'abbiamo adottata come modo per proteggerci dalla responsabilità delle situazioni». Troppo poco per uno scrittore convinto che l'arte abbia «a che fare con la solitudine e con l'imbastire un dialogo fra esseri umani».

Se poi non bastasse *Di carne e di nulla* a testimoniare lo scarso interesse di Wallace verso il «nulla», si possono recuperare le interviste appena ripubblicate da minimum fax, *Un antidoto contro la solitudine* (appunto). Apriamo a caso: «La mia è una generazione che non ha ereditato assolutamente nulla, in termini di valori morali significativi, ed è nostro compito crearceli, e invece non lo stiamo facendo». Più luce che nulla.

Esausto, incapace di sopportare ancora il peso della scrittura, come egli stesso disse poco prima dell'ultima crisi, ha forse firmato la resa al «nulla» col suicidio.

La verità sul caso Joël

Ventotto anni, sei romanzi rifiutati. Poi un bestseller mondiale. Ritratto di Dicker, lo svizzero che ha scritto il giallo dell'estate

Antonella Fiori, l'Espresso, 20 settembre 2013

Chi ha ucciso Nola Kellergan? La domanda alla base del thriller dell'estate *La verità sul caso Harry Quebert* di Joël Dicker (Bompiani), è già una citazione. «Chi ha ucciso Laura Palmer?» era infatti la domanda su cui si fondava *Twin Peaks*, la serie tv ideata da David Lynch che anni fa ci aveva tenuti incollati allo schermo per sapere chi fosse l'assassino di una ragazza ammazzata brutalmente. Anche l'ambiente è il medesimo: una cittadina della provincia americana dove pian piano emergono segreti e tragedie, tra colpi di scena e rivelazioni choc. La storia è questa: nell'estate del 1975 Nola Kellergan, 15 anni, scompare nella cittadina di Aurora, New Hampshire. Nel 2008 il suo cadavere

viene ritrovato nel giardino di Harry Quebert, uno degli scrittori più stimati d'America. E Marcus Goldman, giovane scrittore di successo afflitto dal blocco del romanziere ed ex allievo di Quebert, parte per Aurora per condurre la sua personale inchiesta. Per alcuni un capolavoro assoluto, per altri un giallo addirittura noioso, il romanzo ha un pregio che lo distingue dal solito thriller. La trama intricata ma avvincente mescola abilmente piani temporali e generi narrativi: il noir, il poliziesco, la commedia urbana, il romanzo di formazione, ma anche consigli di scrittura e riferimenti alla *Macchia umana* di Philip Roth e a *Lolita* di Nabokov (tra il professore e Nola c'è stata una storia d'amore). Un mix originale che è



bastato a far diventare il romanzo, in un'Italia dove anche Dan Brown con *Inferno* non ha suscitato il solito passaparola, il caso dell'estate: 350 mila copie vendute da noi, mentre in francese ha superato le 850 mila ed è in corso di traduzione in 30 paesi.

La domanda insomma non è tanto «Chi ha ucciso Nola Kellergan?», ma: come ha potuto uno scrittore svizzero giovanissimo – 28 anni – mettere insieme un successo del genere e ricreare un «Luna Park America» che aderisce perfettamente al nostro immaginario collettivo? Esaltato dalla stampa francese a partire da Marc Fumaroli su *Le Figaro*, il romanzo ha ottenuto vari premi tra cui il Prix Goncourt des Lycéens 2012. Eppure la via di Dicker al successo non è stata semplice. Ha scritto altri sei romanzi, tutti rifiutati dagli editori ai quali li ha proposti: ma ogni «no» sembra lo abbia spinto a rimettersi in pista. Fino all'incontro fatale: presenta il suo primo libro, *Les derniers jours de nos pères*, un romanzo storico su spionaggio inglese e resistenza francese nella Seconda guerra mondiale, a un premio per inediti assegnato ogni quattro anni a Ginevra, e lo vince. Conosce così un mostro sacro dell'editoria

svizzera, Vladimir Dimitrijević, fondatore della casa editrice l'Âge d'homme di Losanna. Dimitrijević si offre di pubblicare *Les derniers jours* e quando Dicker gli racconta del «romanzo americano» a cui sta lavorando, lo incoraggia a finirlo al più presto.

In Italia la prima ad accorgersi di lui è Elisabetta Sgarbi, direttore editoriale Bompiani. «Devo dire grazie a Umberto Eco, indirettamente, e, direttamente, al suo editore francese, il mitico Jean-Claude Fasquelle». Nell'agosto 2012, prima che *La verità sul caso Harry Quebert* uscisse in Francia, la Sgarbi riceve infatti una telefonata da Fasquelle che le consiglia di chiedere il romanzo di un giovane svizzero, che sarebbe stato pubblicato in settembre da un piccolo editore francese, Bernard de Fallois, in coedizione con l'editore svizzero. «Presi sul serio la segnalazione», racconta la Sgarbi: «Fasquelle è uomo di pochissime e pesate parole, grandi silenzi e cultura». Anche per lei «la diversità del romanzo» è evidente: «Ho iniziato a leggerlo e non sono più riuscita a smettere». Com'è successo, quest'estate, a tanti dei 300 mila italiani che se lo sono portato in spiaggia.



Prontuario aggettivale per giornalisti culturali alle prime armi

Nelle redazioni dei giornali, i tempi delle recensioni si fanno ogni giorno più risicati. Per cercare di aiutare chi si trova a imparare in fretta il mestiere del critico culturale, che sia per la carta stampata o per il web, ho messo a punto un piccolo repertorio di aggettivi da inserire in modo assolutamente arbitrario e personale all'interno degli articoli

Christian Raimo, *minima&moralia*, 22 settembre 2013

Il primo è *carsico*. Si può dire di movimenti artistici, di poetiche astruse, si può comodamente usare nell'espressione «in modo carsico» a voler intendere «non so veramente come». Si può anche descrivere un intero stile, «uno stile carsico» appunto, per definire un modo di scrivere sorprendente, inaspettato, ma soprattutto incomprensibile. Può essere utilizzato comodamente anche come intercalare, soprattutto nella forma avverbiale «carsicamente». Es.: «Come ti va oggi?». «Che dire? Carsicamente».

La coppia *connotativo/denotativo*. Da usare indifferentemente anche se stanno a indicare concetti opposti. Ma da usare soprattutto se non si ha idea di cosa vogliono dire né la denotazione né la connotazione da un punto di vista della interpretazione stilistica. Se associati a parole come *stile, linguaggio, poetica...* sono sinonimi tanto di «unico» quanto di «rappresentativo», di «particolare» quanto di «generico», di «piano» come di «ruvido».

Definitivo. Se si riferisce a un articolo, può indicare un pezzo dopo il quale non si può più parlare di quell'argomento (es.: «l'articolo definitivo sul *twerking* di Miley Cyrus»). In genere il vero significato da occultare è «siamo arrivati dopo tutti gli altri» oppure «ecco il primo di una serie di articoli definitivi con i quali cercheremo di esaurire ogni interesse per quest'argomento».

Se invece si riferisce a un'opera – es.: «il romanzo definitivo», «l'album definitivo», «il pezzo rap

definitivo» – solitamente indica un testo che non si è fatto in tempo a leggere o un disco che non si è avuto modo di ascoltare nemmeno per due minuti. [Preferibile, se ci si vuole far notare nella giungla dei free-lance, al suo quasi-sinonimo più moscio *fondamentale*].

Incisivo. Aggettivo plastico per antonomasia. Da usare in ogni occasione possibile, associa a un apparente significante molto preciso un significato assolutamente vuoto. Molto utile quando non si sa di cosa si sta parlando ma non si vuole fare brutta figura o non si vuole offendere l'autore. Es.: «il primo tempo era molto incisivo, poi è un po' peggiorato». «Certo che xy ha una voce molto incisiva». «Il finale è veramente incisivo». Indispensabile quando ci viene chiesto un giudizio in una sola parola in calce alla recensione. Da associare ad articolo con stelletto. Ideale per un virgolettato. In contesti da addetti ai lavori, si può sostituire con *icastico*.

Suggestivo. Aggettivo onni-significante di tipo novecentesco. Aiuta a dare ornamento al ragionamento aggiungendo una patina d'antan. Utilizzabile in ogni contesto redazionale, dalle riviste letterarie a quelle di viaggi, risulta particolarmente funzionale se spostato di contesto: «La quiche con lo yogurt che vi presentiamo oggi è veramente suggestiva». «Il nuovo dildo che recensiamo per voi è qualcosa di suggestivo». Insieme al retrogusto vintage, si porta dietro anche un sottotesto sensuale: ideale se si fanno recensioni per rimorchiare.

Vertiginoso. Espressione utile quando non abbiamo le competenze per giudicare una certa opera. Capita spesso quando per esempio si deve recensire uno spettacolo di danza e non si è visto uno spettacolo di danza prima d'ora, o se si legge un romanzo ispano-americano contemporaneo e l'unico riferimento con quell'immaginario che si ha a disposizione è Zorro. Es.: «un movimento di gambe vertiginoso», «un colpo di scena vertiginoso». Assolutamente intercambiabile con virtuosistico, grazie anche alla leggera omofonia tra le due parole.

Tragicomico. Da adoperare per mostrare la propria fedeltà aziendale e il proprio disprezzo per le vertenze sindacali, se non anche un certo spirito di crumiraggio. Molto funzionale se ci si vuole accattivare la simpatia del direttore della rivista per la quale si scrive o il committente dei pezzi in genere. Utilizzabile più volte anche all'interno dello stesso pezzo per marcare il proprio disincanto nei confronti della professione stessa del giornalismo culturale, della propria condizione di freelance, della mancanza di diritti sul lavoro (es.: «con uno stile tragicomico, il romanzo/il saggio di xy ci parla delle morti bianche per assideramento»).

Virale. Originariamente sinonimo immaginativamente più sapido di «contagioso», oggi può essere invece comodamente usato come sinonimo di «esistente». Es.: «un romanzo virale» è un romanzo che è stato scritto; oppure «un video virale» è un video che qualcuno ha pubblicato su youtube.

Metanarrativo. In genere si dice di un romanzo o di un film per significare «qualcosa di troppo difficile da decifrare». Si può usare quando di un libro si sono lette solo sei, sette pagine, o si è visto un film mentre si chattava su Whatsapp. È molto incoraggiante per l'autore.

Folgorante. Espressione-calco. Da usare quando si vuole cercare di mantenere buoni rapporti con gli uffici stampa attraverso un semplice copia-e-incolla delle schede di presentazione o delle quarte di copertina. Riferibile sia all'opera intera che a sue caratteristiche (es.: «è uscito il nuovo folgorante romanzo di xy», ma anche il «folgorante uso della sintassi da parte di xy»). Se si ha il problema di dover scrivere molti pezzi, si può sostituire con quasi-sinonimi di progressiva intensità: *bruciante, fulminante, ardente, infiammato, esplosivo, infuocato, bollente, caustico, deflagrante, arroventato, incandescente, cauterizzante*.



Álvaro Mutis, l'ultimo scalo di un sognatore di navi

Lo scrittore colombiano amico di Márquez è morto a 90 anni. Maqroll il gabbriere è stato il suo alter ego letterario protagonista di romanzi e poesie

Luciana Sica, la Repubblica, 24 settembre 2013

Il suo eroe è un gabbriere, uno che sta sulla coffa della nave e scruta l'orizzonte annunciando le tempeste o le coste in vista, è un marinaio scelto destinato alle manovre alte sugli alberi e i pennoni. Eterno viaggiatore senza meta e dai centomila volti, naufrago inquieto e cercatore di assoluto, Maqroll el Gaviero è in qualche modo l'alter ego letterario di Álvaro Mutis, che si è spento ieri a Città del Messico all'età di 90 anni per problemi cardiorespiratori. «Uno dei più grandi scrittori della nostra epoca», per dirla con Gabriel Garcia Márquez, che certamente non elogiava solo l'amico di una vita, il primo lettore di tutti i suoi originali, ma la splendida voce di un poeta e di un romanziere, l'eccentrico continuatore della migliore narrativa ispanoamericana e il più europeo di quella scuderia di autori, conoscitore finissimo della letteratura e della storia del nostro continente.

Nato a Bogotá il 25 agosto del 1923, figlio di un diplomatico, a soli due anni Mutis è a Bruxelles dove vivrà – tranne che per un breve periodo – fino all'adolescenza. Al rientro in Colombia si ritrova in una finca della Cordigliera centrale fondata dal nonno paterno, immerso nelle sue piantagioni di caffè e canna da zucchero. Da là, da quell'angolo di terra calda – dirà Mutis – nasce ogni suo verso e quella sua prosa poetica sempre tesa, sensuale, a tratti delirante. Più tardi, nel 1956, l'autore colombiano si trasferisce a Città del Messico, protetto agli inizi da un nume tutelare come Octavio Paz, e in quella metropoli di 25 milioni di abitanti è sempre stato vicino di casa del suo amico «Gabo».

Mutis si è sempre definito «ghibellino, monarchico e legittimista», un uomo del Medioevo perduto nel Novecento e con una profonda ripugnanza per il mondo moderno. I politici comunque li odiava e non ha mai votato, del tutto d'accordo con Borges quando diceva «sospetto che la politica sia una delle forme della superficialità»... Ma è tutta la sua vita che ha un sapore letterario: per gli studi interrotti prima della maturità, per i mille lavori, per i viaggi continui, per i tanti amori. Accusato di essere un ladro, Mutis finirà anche in prigione e da quell'esperienza nasce il suo *Diario di Lecumberri*, dal nome dell'antico edificio che ospitava un carcere particolarmente plumbeo.

Molto più trasgressivo di lui, Maqroll fa il suo esordio nel 1946 in una poesia – *La Oración* – sul supplemento culturale di un giornale di Bogotá, *El Espectador*. In un libro completo uscirà solo nel 1953, nella collana diretta da Rafael Alberti per la prestigiosa Losada di Buenos Aires, con il titolo *Gli elementi del disastro* – tradotto in italiano da Le Lettere nel 1997. Il gabbriere nasce dunque nei versi e solo molto più tardi – a partire dalla metà degli anni Ottanta – si rivela in una narrativa che riprende e sviluppa temi, episodi, immagini che già si trovano in una ricchissima opera poetica. È comunque la narrativa che farà conoscere Mutis nel mondo e gli varrà premi prestigiosi, come il Cervantes nel 2001. A cominciare dalla trilogia sulle «Imprese e tribolazioni di Maqroll il Gabbriere»: *La Neve dell'Ammiraglio*, *Ilona arriva con la pioggia* e *Un bel morir* (citazione petrarchesca: «Un bel morir tutta la vita onora»). Tre libri bellissimi,

usciti da Einaudi, come la *Summa poetica* del 1993 e buona parte della sua opera, da *Amirbar* a *Abdul Bashur, sognatore di navi*, al *Trittico di mare e di terra*. Adelphi ha invece pubblicato *L'ultimo scalo del Tramp Steamer* (poi ristampato anche da Einaudi) e più tardi *La casa di Auracaima*, una storia gotica ambientata ai Caraibi... Chi non conosce il maestro colombiano

È la *disperanza*, un carattere dell'anima, un invito alla lucidità, non un termine che alluda a un modo tetro, cinico o nichilistico di stare al mondo. Tutt'altro, è «solo» la speranza che viene messa da parte, non la passione per la vita.

– influenzato da Stevenson più che da Melville e Conrad – ricorderà la *Smisurata preghiera* di De André ispirata al gabbiere, atto d'amore per quelle minoranze che si muovono «in direzione ostinata e contraria». Una canzone piaciuta moltissimo a Mutis, che ha conosciuto il musicista alla prima di un film di Cabrera tratto da un suo romanzo (*Ilna llega con la lluvia*).

C'è una parola chiave per inquadrare il personaggio di Manroll. È la *disperanza*, un carattere dell'anima, un invito alla lucidità, non un termine che alluda a un modo tetro, cinico o nichilistico di stare al mondo. Tutt'altro, è «solo» la speranza che viene messa da parte, non la passione per la vita. Maqroll non crede in nulla, ma conosce la solidarietà autentica, dalla parte dei perdenti perché sa che in fondo non vince nessuno. Diceva Mutis, anni fa, in un'intervista al nostro giornale, «*desesperanza* significa non cadere nella trappola dell'attesa illusoria di "qualcosa" e credere invece nella possibilità di effimere, probabili gioie, e quindi nell'amore, nell'amicizia, nella natura, negli animali...». Soprattutto nell'amore, e in particolare per le donne capaci di condividere la dimensione fantastica dei sogni, il labirinto dell'esistenza. «La loro verità del mondo all'uomo manca», diceva Mutis. E Magroll, più lirico e convincente: «La donna, come le

piante, come le tempeste nella selva, come il fragore delle acque, si nutre di oscuri disegni celesti. È meglio saperlo fin da subito. In caso contrario, ci aspettano sorprese desolanti».

Ma il gabbiere è davvero l'alter ego di Mutis? La sovrapposizione è inevitabile, ma l'autore lo negava decisamente e parlava del suo Maqroll come di un personaggio completamente inventato: «Lui è un anarchico completo, e forse lo sono anch'io, a volte ragiona come me, questo sì, ma alla fine mi pare che non mi assomigli affatto...». Più sofisticato quel passaggio di Garcia Márquez per i settant'anni dell'amico, il 25 agosto del 1993, in una cena di gala a Bogotá: «L'opera completa di Alvaro Mutis, la sua stessa vita, sono quelle di un veggente che sa con certezza che non ritroveremo mai il paradiso perduto. Vale a dire: Maqroll non è solo lui, come con tanta facilità si dice. Maqroll siamo tutti».

Il paradiso perduto di Mutis – e di ognuno di noi – è l'infanzia: un mondo fatto di sensi, di colori, di suoni, di desideri. Di quell'erotismo che avvolgeva la vita, vinto dalla tendenza a disumanizzare il tempo: «Non ho scritto nulla che non abbia qualche relazione con quel paradiso perduto per sempre. È per questo che scrivo, per rivivere qualche momento dell'infanzia».

La grandezza di Mutis nasce e si conclude nella poesia. Da un certo punto in poi della sua lunga vita, dopo gli ottant'anni, è «solo» versi che scrive. Senz'altro la vecchiaia gli rende più ardua la scrittura di un romanzo, ma poi soprattutto – nell'agosto del 2006 – sarà la tragica morte di Francine a colpirlo profondamente. Era la bambina piccolissima di una giovane vedova di origini catalane, Carmen, che Mutis sposa nel 1966 – sua terza e adorata moglie. Per lui Francine è stata più di una figlia e un dolore enorme ha reso amari i suoi ultimi anni. Perché poco o niente riesce a consolare la perdita di una persona amata, tanto meno le parole. Eppure Mutis – che di parole ha vissuto – le ha comunque cercate e ora vengono in mente quei versi di Sant'Agostino che amava tanto citare: «Non piangete per me. Io fisso nei vostri occhi pieni di pianto, i miei, pieni di stelle».

Salinger «ritratto» senza la scrittura

Doveva dire tutto sull'autore del «Giovane Holden», ma il doc di Shane Salerno è solo una ricostruzione da «celebrity culture», piena di sgradevoli illazioni

Giulia D'Agnolo Vallan, il manifesto, 24 settembre 2013

Così indigeribile da essere rimontato in corsa solo due settimane dopo l'uscita in sala. È *Salinger* di Shane Salerno, l'anticipatissimo documentario che avrebbe dovuto dirci «tutto» sull'autore del *Giovane Holden* e che invece, al suo arrivo nei cinema americani, il 6 settembre scorso, è stato accolto da un mix di gelo, recensioni devastanti e defezioni prima della fine (almeno tre persone durante lo spettacolo a cui ho assistito io – nonostante il biglietto costasse 14 dollari e il mio vicino si fosse preventivamente portato una bottiglietta di whisky – sono andate via). Harvey Weinstein, che distribuisce il film e ha fede incrollabile nelle sua capacità di promozione, è corso ai ripari. E alle forbici. Da venerdì, *Salinger* è «tornato» nelle sale Usa in una versione diversa da quella che si vedeva fino a giovedì sera. Per tener conto – dicono regista e distributore – delle critiche fatte al documentario dopo le proiezioni a Telluride e Toronto. Ma sembra praticamente impossibile che 13 minuti in meno e 8 in più di nuovo materiale aggiunto possano cambiare il destino di un film così sbagliato e brutto.

Denso di quell'intreccio tra il peggior servilismo/timore nei confronti del proprio soggetto, e il desiderio di infangarlo che caratterizza l'attuale «celebrity culture», *Salinger* è arrivato in tandem con una nuova biografia (a firma di Salerno e David Shields), ugualmente stroncata. Film e libro (698 pagine) sarebbero il frutto di un lavoro decennale, da cui l'unica informazione degna di nota che si trae (e che il *NY Times* aveva anticipato varie settimane fa), arriva da fonti anonime («indipendenti e separate»

dice il testo dattiloscritto sullo schermo). No, *Salinger* (mancato nel 2010) non aveva smesso di scrivere nel 1965 – dopo l'uscita sul *New Yorker* del racconto *Hapworth 16, 1924*, quando l'autore si era più o meno ufficialmente ritirato dalla vita pubblica. Tra il 2015 e il 2020, secondo una sequenza ordinata da lui agli eredi, sarebbe infatti prevista la pubblicazione di alcuni suoi nuovi lavori. Tra cui: un romanzo basato sul suo rapporto con la prima moglie, la tedesca Sylvia Welter (forse Gestapo suggerisce il doc, senza provarlo), uno sulla sua esperienza di agente del controspionaggio militare durante la Seconda guerra mondiale, cinque nuovi racconti incentrati sulla famiglia Glass, un possibile sequel di *The Catcher in the Rye* – *Il giovane Holden*, *The Last and the Best of the Peter Pans*, e un manuale sulla filosofia religiosa del Vedanta di cui *Salinger* (come, ad esempio, Isherwood) è stato seguace per molti anni.

In attesa di quello che si annuncia come un evento editoriale di portata cosmica (*Il giovane Holden* continua a vendere circa 250 mila copie all'anno), purtroppo ci rimane *Salinger*, due ore e più di bassa psicologia, dichiarazioni genericamente sibilline, illazioni non comprovate, e un uso iper ripetitivo delle immagini di repertorio – le tre o quattro nuove foto dello scrittore vengono riproposte cento volte, come in un film a zero budget e idee. Il tutto condito da una musica roboante e da ricostruzioni drammatiche – un giovanotto alto in blu batte freneticamente i tasti di una vecchia macchina da scrivere, corre disperato giù da una rampa di scale dopo che un editore ha rifiutato il suo manoscritto.

O ancora – la più suggestiva di tutte – si aggira per i boschi con un tronco sulle spalle, molto in stile *Non aprite quella porta*.

Come da credit, *Salinger* è punteggiato di apparizioni letterarie celebri – E.L. Doctorow, Tom Wolfe, John Guare, Gore Vidal, Robert Towne, il regista Judd Apatow (ha una sola battuta, in cui dice che Salinger è molto divertente!). Più attori alla rinfusa come Philip Seymour Hoffman, Martin Sheen, John Cusack, Ed Norton... Offrono dichiarazioni brevissime, montate all'osso – quasi sempre *soundbytes* che non hanno il tempo di farsi sostanza. Ma la maggior parte delle teste parlanti che popolano il documentario è fatta di «esperti». Nomi con al fianco l'etichetta «storico di guerra», «psicologo», «giornalista», «biografo», come i prodotti generici del supermercato, tutti pronti a dire la loro: «Salinger era Holden»! Accomunati, sembra, da un totale disinteresse per l'opera e da un desiderio smanioso di «spiegare l'uomo». Posto che le restrizioni rigorosissime di copyright che l'autore ha imposto sui suoi scritti non avranno permesso a Salerno di usarne i testi, il grande assente in *Salinger* è la sua lingua, il suo immaginario, i suoi personaggi. Se si eccettua, forse, il momento in cui John Guare ricorda come gli omicidi di John Lennon e Rebecca Shaffer, e l'attentato a Reagan fossero stati compiuti da persone ossessionate dal *Giovane Holden*.

O quando si intervista Jean Miller, che aveva incontrato Salinger in Florida a quattordici anni, e avrebbe ispirato il racconto *For Esmé – With*

Love and Squalor (uscito in Italia in *Nove racconti*, Einaudi). Una scena qualunque dei *Tenenbaum* di Wes Anderson ci dice più di tutto questo film. E, visto che insieme a *Gatsby* (e *Ahab*), Holden è uno dei personaggi emblematici della letteratura americana, va detto che in confronto a *Salinger* il *Gatsby* di Baz Luhrman con le parole del romanzo in 3D che galleggiano nel buio della sala, è quasi un'esperienza visionaria.

J.D. Salinger, ricostruisce Salerno senza mai approfondire, veniva da una ricca famiglia ebrea di Park Avenue, la bellissima debuttante Oona O'Neil gli spezzò il cuore abbandonandolo per Charlie Chaplin, soffrì moltissimo in guerra (D Day, la battaglia delle Ardenne, la liberazione di Dachau vengono raccontati come se fossero stati un vissuto traumatico solo per lui). Prediligeva le donne giovani (ma il doc riscontra rapporti sessuali solo con maggiorenni), non è stato un marito e un padre modello perché passava giornate intere chiuso in una capanna a scrivere. Il che ovviamente non lo rende un personaggio particolarmente interessante, né offre chiavi sulla sua arte.

In definitiva (come emerge in un'intervista alla scrittrice Joyce Maynard che, diciottenne, visse con Salinger in New Hampshire) il peccato principale che Salinger imputa all'oggetto della sua devozione/diffamazione è di non aver «amato» a sufficienza «il mondo». Di film brutti ce ne sono tanti, e si dimenticano in fretta. Ciò che purtroppo rende *Salinger* più indelebile è il suo riflettere la banalità dilagante del nostro tempo.

**Ma sembra praticamente impossibile
che 13 minuti in meno e 8 in più
di nuovo materiale aggiunto
possano cambiare il destino
di un film così sbagliato e brutto.**

Alice nel paese della sobrietà

Lo stile di Alice Munro è asciutto, misurato, essenziale

Alessandro Piperno, IL del Sole 24 Ore, 26 settembre 2013

Forse i buoni scrittori sono solo tipacci pieni di insofferenza. È quello che mi dicevo quasi a ogni riga leggendo i racconti di Alice Munro. Quest'estate non ho fatto altro (oltre che spassarmela, s'intende). Così ora, quando qualcuno mi chiede: «Cosa hai fatto quest'estate?», invece di snocciolare la lista dei miei spostamenti, me la cavo con un sobrio e un po' patetico: «Ho letto la Munro». Da vecchio consumista, sensibile ai richiami del marketing, ho colto l'occasione dell'uscita del Meridiano a lei dedicato per rileggere i suoi famosi racconti. Già, rileggere. No, non è uno snobismo accademico. Sapete, gli accademici non leggono mai, gli accademici passano la vita a «rileggere». «Ho riletto la *Poetica* di Aristotele», fa uno. E l'altro gli fa eco: «Ma pensa, io invece ho appena riletto *L'essere e il nulla* di Sartre». E così via... Ripeto: nessuno snobismo accademico. Ma la pura verità.

Da anni seguo Alice Munro. L'ho sempre apprezzata con quel pizzico di perplessità che provi per ciò che non ti somiglia. «È davvero brava la Munro», devo aver detto un sacco di volte, ma con lo stesso tono con cui uno dice: «Bisogna ammettere che Mourinho è un grande allenatore». Cioè, quasi a malincuore. Non credendoci del tutto. Evidentemente l'estate porta consiglio. Leggere la selezione di racconti proposta dal Meridiano, uno di seguito all'altro, senza saltare un rigo, è stata un'avventura. Non sempre semplice, non sempre piacevole, ma quale avventura lo è? Occorre chiarire, a costo di essere pedanti, che, dal punto di vista tecnico, il racconto esige un rigore del tutto sconosciuto al romanzo. Non è mica un caso che

il numero di grandi racconti sia considerevolmente più esiguo del numero dei grandi romanzi. La stessa differenza che c'è tra un lungo viaggio on the road e un weekend alle Bahamas. Se a un lungo viaggio perdoniamo qualche momento di stanca, un weekend alle Bahamas deve essere perfetto: dal cocktail di benvenuto all'ultimo bagno in piscina prima del checkout. Ecco, diciamo così: un racconto non può concedersi il lusso dell'imperfezione. Provate a trovare un difetto a *Il cappotto* di Gogol', a *La metamorfosi* di Kafka, a *Il nuotatore* di Cheever. Chissà se a questo punto della carriera, ora che (stando alle sue parole) ha chiuso con la narrativa, Alice Munro è consapevole che quel romanzo tanto agognato lo ha scritto, quasi senza saperlo. Quel romanzo non è che l'insieme dei suoi racconti. E viene da chiedersi se non sia proprio la frammentarietà – la frammentarietà che tanto la fa soffrire – ad averle consentito di realizzare il sogno balzacchiano, creando un'opera autonoma come un ecosistema. Come se la mancanza di grandi ambizioni romanzesche le avesse permesso di raggiungere una compattezza encomiabile. I racconti della Munro comunicano sempre tra loro. E il segreto è che di rado lo fanno esplicitamente (capita, per esempio, nella serie di racconti dedicata alle avventure di Rose nella raccolta *Chi ti credi di essere?*, ma anche in quel caso ogni racconto è una rapsodia).

Il più delle volte la comunicazione avviene sul piano analogico. L'ostinazione con cui lei parla solo di ciò che conosce sfiora il moralismo. Cosa conosce Alice Munro? Gli uomini e le donne del Canada profondo. Del Canada rurale. Alice Munro sa tutto di questa

gente: sa cosa prova, cosa nasconde, cosa dice e cosa mangia. Conosce i loro pregiudizi, le ipocrisie, gli odi, il provincialismo. Ma sa anche che tutta questa roba va trattata con grande riguardo. Per questo non te la serve tutta insieme sul piatto. Preferisce centellarla. Non ama le scene madri, né i dialoghi ridondanti. Se dovessi trovarle un difetto direi che ogni volta in

È come se la tragedia per lei fosse nell'assenza di tragedia. Nel trionfo della banalità. Del resto, è lei stessa a dirlo: gli scrittori maschi si sono presi il centro della scena, alle scrittrici non resta altro che la marginalità.

cui affronta qualcosa di potenzialmente drammatico (un lutto, un adulterio, un abbandono, e perfino uno stupro) lei fugge a gambe levate. Tira su il piede dall'acceleratore. Questo per alcuni è una dote straordinaria, il segreto della sua grandezza. Per me è un limite. Dostoevskij e Tolstoj non fuggono mai. Prendono tutto di petto. A costo di essere retorici, e sempre testa alta e petto in fuori. E, sapete come si dice, non c'è niente di meglio di Tolstoj e Dostoevskij. La Munro, invece, è troppo intelligente e raffinata per abbandonarsi completamente. È come se la tragedia per lei fosse nell'assenza di tragedia. Nel trionfo della banalità. Del resto, è lei stessa a dirlo: gli scrittori maschi si sono presi il centro della scena, alle scrittrici non resta altro che la marginalità. Stephen King direbbe che lei non è disposta a prendersi dei rischi. Il rischio di essere volgari, per esempio. Ma anche quello di essere implausibili e petulantanti.

Qualche anno fa anche Jonathan Franzen perorò la causa di Alice Munro, lamentando che la popolarità della signora non fosse all'altezza della sua statura letteraria. È una vera fortuna che Franzen più o meno ogni dieci anni scriva un bellissimo romanzo che ci permette di dimenticare lo sconcertante moralismo della sua militanza giornalistica. Tra le altre cose Franzen scrive: «I libri [della Munro] non hanno

titoli altisonanti tipo *Pastorale canadese*, *Canadian Psycho*, *Rosso canadese*, *In Canada* o *Il complotto contro il Canada*». Esplicita l'allusione sarcastica a Philip Roth e a Bret Easton Ellis. Chissà se Franzen, quando scrisse questo articolo, aveva già deciso che il suo nuovo romanzo si sarebbe altisonantemente intitolato *Libertà*. La cosa che non riesco a capire è perché talvolta i recensori per parlare bene di un autore debbano svalutarne un altro, come se l'Olimpo letterario fosse uno di quei club esclusivi a numero chiuso: per accogliere un nuovo adepto devi sbattere fuori uno vecchio socio, ormai immeritevole. Però su una cosa Franzen ha ragione: Roth e Ellis sono quanto di più lontano ci sia da Alice Munro. Di più: in un certo senso ne sono l'antitesi. Volendo fare una proporzione un po' grossolana si potrebbe dire che Roth e Ellis stanno alla letteratura americana come Alice Munro sta alla letteratura canadese. Se a sud del confine c'è magniloquenza, retorica, comicità, sarcasmo, improntitudine, gusto della digressione e dell'improbabilità, a nord c'è silenzio, ironia, precisione, una sobrietà che scantona nell'omertà. In *Silenzio*, uno dei suoi racconti più straordinari, la Munro mette in scena il dramma di Juliet che, d'un tratto, senza preavviso e, almeno in apparenza, senza motivo, deve affrontare la fuga di Penelope, la sua unica figlia. All'inizio Juliet non si dà pace, cerca un senso. Ci dovrà essere pure una ragione se tua figlia non vuole più vederti. Finché a un certo punto non comprende che la ragione per cui Penelope ha scelto di sparire è molto semplice: Penelope non sa che farsene di un tipo come sua madre. È così che scrive la Munro: «non sa che farsene». Penelope non sopporta Juliet. Punto e basta. Cos'altro c'è da capire? Una figlia che detesta la madre. È una cosa terribile, una cosa crudele, allo stesso tempo però una cosa tremendamente comune. Quasi banale. Una cosa su cui è inutile interrogarsi. Il racconto finisce così: «Juliet continua a sperare di ricevere una parola da Penelope, ma senza perderci il sonno. Spera, come la gente di buon senso può sperare in una felicità immeritata, una remissione spontanea, cose così». Già, cose così. Non lo trovate anche voi un finale memorabile?

Anche gli scrittori nel loro piccolo hanno l'X-factor

Mario Fillioley, IL del Sole 24 Ore, 26 settembre 2013

L'idea del talent show per scrittori a quanto pare è brutta. L'ho capito per converso, perché ogni volta che un'idea pare buona a me, significa che è una scemenza. Infatti la cosa del talent mi ha subito infervorato. Soprattutto per la *reductio ad unum* che comporta: finalmente cadrà la maschera di ridicola prosopopea che ha chi scrive o gli appiccicano o si appiccica addosso da solo. E infatti la notizia, a me gradita, dell'imminente messa in onda del programma, prevista per novembre e annunciata da un tweet in tono finto by the way del direttore di Raitre Andrea Vianello («Ah, dimenticavo. Da novembre su Raitre il primo talent per scrittori esordienti. *Masterpiece*. Presto le regole per partecipare #bestseller») è stata subito commentata con toni apocalittici. *Il Fatto Quotidiano* ha prontamente ammannito ai suoi lettori il distillato più puro del cliché del letterato maledetto (con tanto di lemuri) in un articolo dagli accenti piccati, il cui senso è più o meno questo: Vianello, facci capire, tu quasi ti dimenticavi di annunciarci la fine della letteratura? In esso, firmato dalla scrittrice Veronica Tomassini, pullulavano frasi di questa fatta: «La letteratura è un tempio, ci credo ancora, non bisogna violarlo, no no». «Non è spaventoso tutto ciò? La letteratura in pasto alle major». «La scrittura è un destino». «Temo un destino da fast food o da alimenti surgelati». «La scrittura compete ad [sic] un'anima chiamata memoria, una memoria lontana, inarrivabile, da consumare da soli, al massimo in compagnia di certi lemure [sic]; quella memoria non vuole essere addomesticata». È buffo che a detestare l'idea del talent siano proprio quegli scrittori che il talent sognerebbe di avere come partecipanti: «Pensi di aver scritto un'opera che cambierà le sorti della letteratura?», recita lo spot di reclutamento.

E chi se non un mitomane può ritenere di avere nel cassetto una cosa simile? E chi se non un mitomane che crede di avere nel cassetto un'opera simile può

scandalizzarsi tanto per uno show televisivo sulla scrittura? Ci sono scrittori che pensano che, siccome scrivono, si collocano su un piano più alto di chi sbucina canzoni dentro a un microfono o fa salti a piedi uniti sopra a un palco: si possono tollerare talent show sulla musica, il canto, la danza, la recitazione, la cucina, e perfino gli sport di squadra (sì, ce ne fu anche uno sul calcio, tempo fa), ma non sulla scrittura: la letteratura no, no. Altrimenti poi che fine fa lo scrittore o l'aspirante tale? Quello che abita in un faro isolato dal mondo, e la notte si alza dal letto folgorato dalla musa, si prepara due napoletane di caffè Hag e scrive rapito dal demone fino alle prime luci dell'alba. Mica lo possiamo mandare in video uno così. La giacca con le toppe sui gomiti e le montature in tartaruga saranno telegeniche? Nel logoro immaginario collettivo la scrittura possiede una natura tale da non poter ammettere sue forme non illustri. C'è una specie di sei politico che sin dalla scuola si concede a chiunque scriva, non importa che cosa, non importa come: se scrivi, anzi se solo senti la pulsione di scrivere, sei un temperamento meditativo.

Un osservatore. Uno che «ha pensato» e ha qualcosa da dire. Stando a questa macchietta, come potrebbe la scrittura – purissima verbalizzazione del pensiero – tollerare di abbassarsi a intrattenimento? E che ci vuoi fare: ci sono arti che nascono figlie di buttana, e dunque se ne può fare uso meramente ricreativo, e arti che nascono figlie della gallina bianca, e di queste guai a farne mercimonio televisivo. Per dire: niente di cui indignarsi se mentre sto pesando la cucuzza al reparto ortofrutta, Radio Sidis mi mette in sottofondo la Quinta di Beethoven, no? Ma aspiranti scrittori in tv, no, dà, è sacrilego. La verità è che la levata di scudi contro il talent degli scrittori fa da valvola di spurgo per un pensiero che da sempre in Italia è sotteso a qualsiasi argomento riguardi l'intrattenimento puro: è il male assoluto.

Infatti se uno vuole uscire un poco fuori tema, in rete si trovano articoli tipo quello di Nicola Lagioia che in pratica assume un'ottica un po' veteromarxista per rimproverare a Maurizio Crozza di non essere Antonin Artaud. Cinque minuti di copertina a *Ballarò* che hanno il solo, evidente, unico scopo di farla un poco ridere a 'sta gente che lavora e non ride

La verità è che la levata di scudi contro il talent degli scrittori fa da valvola di spurgo per un pensiero che da sempre in Italia è sotteso a qualsiasi argomento riguardi l'intrattenimento puro: è il male assoluto.

mai, spingono Lagioia a prendersi cinque pagine per dirmi che Crozza «è troppo simile nell'alfabeto scenografico a ciò che intende aggredire». Dicendo che Crozza non parla un linguaggio «altro», eversivo rispetto al regime che prende di mira, Lagioia solleva il problema dei problemi: quello dello stile. Ma ne vale la pena? Mica è il monumento alle Fosse Ardeatine: è Crozza a *Ballarò*. E allora mi sono immaginato di martedì sera, sul divano, mentre sono davanti a *Ballarò*, col vestaglione di flanella della zia, che rutto la familiare Peroni gelata, e per introdurre il dibattito della serata mi compare Artaud che si produce in una danza balinese. Oh mamma mia, costui possiede un alfabeto scenografico molto dissimile da ciò che intende aggredire, penserei io mentre estrapolo per sempre il tasto 3 dal mio telecomando e lo butto fuori dal balcone. Insomma, è una divagazione, ma per dire che davanti a qualcosa che può comodamente essere letto come un numero di intrattenimento puro l'intellettuale italiano si orienta su un'analisi concettuale che finga di ignorare quale fosse l'intento primario dell'intrattenitore (intrattenere) per poi accusare quest'ultimo di male assoluto una funzione che il suo testo non prevedeva (l'eversione). Proprio perché lo scenario generale della comicità televisiva italiana

è quello dipinto da Lagioia, resta da capire chi e che cosa possa permettersi il lusso di intrattenere e basta. Nessuno, niente. Figuriamoci gli scrittori e i libri. E infatti l'Italia è l'unico paese in cui la letteratura (così come il cinema) di consumo si preoccupa costantemente di apparire autoriale: il genere imperante è la gran minchiata, però dal risvolto pensoso. Evidentemente il cattolicesimo c'entra più del marxismo, e ci dev'essere un peccato originale a monte, un senso di colpa con cui lo scrittore italiano fa nascere le sue pagine, e che gli impedisce di scrivere storie che – pur in apparenza senza pretese – non contengano poi:

- 1) un sostrato profondo;
- 2) un aspetto problematico e problematizzante;
- 3) una lingua che lasci intravedere abissi sotto la superficie e via recensendo.

Ed ecco la commedia brillante che però fa analisi sociale, il romanzo col portiere di notte che studia i filosofi classici in greco antico, il comandante, la cicogna, la morte buttana e tutte queste sociosostenibilità che hanno prima ostracizzato e poi ammazzato libri e film di consumo. Mettere al palo gli editori è difficile: quelli alla fine a vendere ci provano sempre (pure col talent ci provano), ma appena tirano fuori un Faletti è il tracollo della loro immagine presso i lettori forti (che poi «lettori forti» suona un poco come «poteri forti», quindi forse nemmeno i lettori forti esistono. Lettori forti dev'essere un nome in codice per dire scrittori, perché solo uno scrittore – o uno che fa un mestiere attinente ai libri – può leggere così forte come si suppone che legga un lettore forte). La domanda che il talent sollecita è perché allo scrivere vada associata sempre e comunque la letteratura. Coi film riusciamo a distinguere senza problemi tra *Men in Black II* e *Il posto delle fragole*. Eppure è sempre cinema, no? Però non ci disturba che uno sia fatto per i pop corn e l'altro abbia invece ambizioni più elevate. Troviamo normale che le radio passino Lady Gaga e che per ascoltare Debussy invece si debba andare in un auditorium. È sempre musica, ma non ci disturba che sia concepita per scopi molto diversi.

Coi libri non ci riusciamo: se Fabio Volo scrive un libro va giudicato con gli stessi parametri con cui si giudica Tolstoj. È più forte di noi: Crozza spara due minchiate a *Ballarò* e noi sospiriamo rimembrando il *Don Chisciotte*. Mettere tutti i libri sul piano della letteratura è un'operazione paradossale: è da cretini, ma ci fa sentire intelligenti. Non appena si tratta di libri, pensiamo subito a Shakespeare, e chi non è Shakespeare infanga il buon nome della letteratura. Perché? Boh. Forse perché da un lungo periodo viviamo nel dominio del pop, quello che mischia in un tutto indistinto l'alto col basso, i fumetti con Omero, e allora il solo modo di sentirsi colti è procedere all'opposto: se il pop fa diventare minchiate le cose serie, la reazione al pop tratterà le minchiate come se fossero cose serie. Così si finisce per bollare d'infamia l'intrattenimento. Al fatto che ci siano due gradi di profondità diversa dentro allo stesso mare, manco ci pensiamo: eppure il detto popolare recita che non si devono «ammiscare sauri e uope». E non perché i sauri siano buoni e le uope invece no, ma semplicemente perché si può avere voglia dell'uno come dell'altro: due pesci diversi, che uno sta vicino allo scoglio ed è buono fritto e l'altro vive sul fondo e te lo fai alla matalotta. Qua invece o sei buono per la zuppa o proprio non sei un pesce. E allora scrivi, scrittore, scrivi. Scrivi quello che vuoi, ma datti un tono. E non vendere tanto.

Stai nel tuo. Fatti conoscere da quelli che leggono seimila libri al mese, che in Italia sono sette persone, se vuoi ti do il numero e l'indirizzo. Ma evita con cura quelli che leggono poco. E a quelli che leggono solo sotto l'ombrellone quando sono in vacanza, poi, inibiscigli proprio l'acquisto. Perché se non fai così, poi finisce che l'editoria – intesa come mercato – comincia ad avere un senso. E poi che fine fanno tutti i piagnistei degli addetti ai lavori? Niente niente glieli vuoi levare? Quelli pensano che guadagnare sia consequenziale al mestiere che fanno: scrivo libri, quindi faccio cultura. E la cultura è cosa buona e giusta, no? Quindi i lettori la devono comprare. E quindi se non mi comprate è colpa vostra, che non leggete, brutte capre: leggete di più, forza. E sbrigatevi, che qua c'abbiamo un catalogo

da trecento uscite l'anno. A farci caso, lo scrittore lamentoso non si lamenta di non essere riuscito a vendere il suo libro: lui nobilmente si lamenta che gli italiani non leggono. Fosse nato in Francia, ora sarebbe milionario.

Ma è di Calascibetta, poverino, e i lettori latitano. Mica è colpa sua e di come scrive. Mica del suo editore che non sa come si vende. E mica può imparare il francese e farsi pubblicare da Gallimard. La colpa è di chi non legge, è chiaro. Questi che non leggono andrebbero puniti: bisognerebbe costringerli a leggere le cose che si pubblicano. Al talent show lo scrittore dice no anche per un motivo più sottile e pernicioso: col talent potrebbe capitare che poi ci siano scrittori che vendono libri. E il lamento dell'editore è che i libri non si vendono. Se io libri non ne vendo, a te non ti pago. Tu ti lamenti che non ti pago (o non ti pago a sufficienza), ma almeno sei contento di essere in libreria. Se invece poi lui vende e tu non vendi che facciamo? Finisce che tu che non vendi vai a casa, e lui che vende invece va in libreria. E che siamo pazzi? Che fine fa la «cultura»? La «cultura» quando si parla di scrittori e libreria è l'argomento definitivo. Chi scrive e chi legge, partecipando entrambi di questa categoria ecumenica della cultura, sono crociati invincibili. E sono nemici giurati di quelli che non

Mettere tutti i libri sul piano della letteratura è un'operazione paradossale: è da cretini, ma ci fa sentire intelligenti. Non appena si tratta di libri, pensiamo subito a Shakespeare, e chi non è Shakespeare infanga il buon nome della letteratura. Perché? Boh.

scrivono e non leggono: le bestie. Che, mischine, verranno uccise nella crociata della cultura senza manco sapere perché (sono bestie, che ne sanno delle crociate?). Per rientrare nella categoria della «cultura» basta pochissimo. Hai scritto? Sei arrivato in libreria? Allora hai fatto «cultura».

Per definizione. Ma con un distinguo fondamentale: il tuo libro non deve avere venduto niente. Se hai superato tot di copie, non hai fatto cultura, anzi, sei passato dall'altro lato della barricata, quello dei subumani, dei Moccia, dei Faletti, dei D'Avenia, e poi giù giù – in un'epurazione basata sul dato meramente quantitativo del rapporto tiratura/rese – dei Saviano,

Perché a margine della polemica sul talent serpeggia questa schizofrenia: lo scrittore ha in uggia il mercato, ma bramerebbe essere corrisposto di giusta mercede per l'opera del suo ingegno. Il che ha pure un senso. Ma solo se lui, scrivendo, fa guadagnare qualcun altro. E pure tanto.

dei Bukowski, di tutti quegli autori che a un certo punto hanno conosciuto una forma anche vaga di successo, e a cui viene imputato il peccato capitale: essersi fatti comprare. E forse pure leggere. Perché a margine della polemica sul talent serpeggia questa schizofrenia: lo scrittore ha in uggia il mercato, ma bramerebbe essere corrisposto di giusta mercede per l'opera del suo ingegno. Il che ha pure un senso. Ma solo se lui, scrivendo, fa guadagnare qualcun altro. E pure tanto. Altrimenti perché ti si dovrebbe pagare, scusa? Perché a te piace scrivere? A me piace tanto fare la quasetta: pagatemi, per favore, altrimenti ricamerò su tutte le mie quasette che siete gente che non ama la cultura. L'idea di guadagnare scrivendo non può prescindere dall'intrattenimento. La bravura o l'arte c'entrano fino a un certo punto, nel senso che non c'entrano niente col mercato, ergo coi soldi. Un calciatore non guadagna milioni perché è bravo a giocare o perché è un artista del pallone. Guadagna milioni perché fa guadagnare milioni a chi lo paga milioni.

Vuoi essere pagato perché scrivi? Vendi tanti libri e poi ne riparliamo. In alternativa: non te ne frega niente di vendere libri, ma te ne frega di scrivere le cose che ti piace scrivere? Vuoi fare l'arte? E falla. Però cercati anche un lavoro, perché se non

vendi non ti possiamo pagare. Esiste una terza via? Certo. È questa: tu scrivi cose talmente interessanti, importanti, significative, epocali, che noi comunità-Stato riteniamo che tu debba poter scrivere queste cose senza doverti preoccupare d'altro. Dunque, mettiti là tranquillo, ci tassiamo tutti un po' di più e alle tue necessità economiche ci pensiamo noi: ti diamo anche un faro con la credenza piena di caffè Hag. Chi valuterà la dignità della tua opera? La comunità scientifica, come si fa con tutto il resto dello scibile umano. Tu digli questa cosa, a uno scrittore che fa l'arte, e vedrai montare nei suoi occhi prima la paura e poi il disprezzo.

Infine lo sentirai sparare la più dicotomica delle fesserie: mica è scienza, la mia. È cultura. E certo, perché la scienza non è cultura. Digli così e ti tirerà fuori la storia del giudizio arbitrario e della soggettività: la comunità scientifica giudicherebbe in base a un'arbitraria soggettività. Vero? Non più di tanto: «La soggettività è oggettiva», diceva Woody Allen in *Tutto ciò che avreste voluto sapere sul sesso (ma non avete mai osato chiedere)* – che infatti è oggettivamente un capolavoro: me l'ha detto la comunità scientifica. E comunque un criterio ci vuole: persone competenti sulla scrittura giudicheranno se meriti di vivere di scrittura. Anzi, sai che facciamo? Le mettiamo dietro a un tavolo e ci giriamo pure un talent, che te ne pare? Fatta quindi eccezione per lo scrittore che guadagna perché fa guadagnare e lo scrittore a cui per alti meriti si concedono borse, vitalizi e premi, non si capisce per quale altro motivo uno scrittore dovrebbe poter campare di scrittura. E non si capisce perché uno che canta per diletto possa partecipare a una specie di competizione canora e chi scrive per diletto invece no. L'unico motivo, forse, risiede nel fatto che in tv vedere uno che canta è meno noioso di vedere uno che scrive. Ma a differenza dell'ambiente letterario, in quello televisivo l'intrattenimento lo prendono molto sul serio, quindi si può essere abbastanza speranzosi che questo talent show di scrittori non sarà poi così piatto. Qualcosa di divertente salterà fuori. Forse, addirittura, uno scrittore che non è un autore. Ci pensi?

Ci salveranno le traduzioni. Se Raskolnikov parla come uno studente di oggi

Da «Delitto e castigo» al «Giovane Holden» gli editori puntano ad aggiornare la lingua dei classici

Simonetta Fiori, la Repubblica, 28 settembre 2013

C'è una corrente inarrestabile, nella bonaccia del mare editoriale. Un fervore di riscrittura che contagia marchi prestigiosi e sigle minori. In mancanza di capolavori, in uno scenario narrativo sempre più segnato da esigenze di mercato, l'unica vera novità sembra arrivare da un'ondata impetuosa di traduzioni dei classici stranieri, prevalentemente l'Ottocento russo, francese e inglese, risalendo alle origini del romanzo europeo – Cervantes e Rabelais – fino ai diversi sperimentalismi del Novecento.

L'Einaudi sta per mandare in libreria i primi titoli del progetto Le Grandi Traduzioni: un importante pezzo del catalogo storico risciacquato nel fiume della lingua contemporanea. Dostoevskij e Flaubert, Tolstoj e Twain, Brontë e Stevenson, e ancora Dumas padre, che è una nuova acquisizione per lo Struzzo. Perfino *Il giovane Holden* è apparso non più tanto giovane, tanto da essere affidato al restyling di Matteo Colombo. Per Bompiani è già da tempo al lavoro Nuccio Ordine, che dirige in Francia diverse collane di classici presso Les Belles Lettres: dopo i Saggi di Montaigne e Gargantua e Pantagruel, uscirà a breve una nuova traduzione di Moliere e del teatro del Siglo de Oro. Non è meno attiva l'officina in formato economico di Oscar e Bur, al pari dei Grandi Libri Garzanti, che un tempo assoldava traduttori come Attilio Bertolucci. E Feltrinelli ha riproposto di recente l'epopea operaia di *Germinale* per la penna di Stefano Valente.

Se è vero che siamo un popolo di traduttori, ora la nostra vocazione appare particolarmente feconda. Talvolta l'impeto di riscrittura può concentrarsi su uno stesso capolavoro come è accaduto di recente con l'*Ulysses* di Joyce nella doppia versione di Gianni

Celati (Einaudi) e Enrico Terrinoni (Newton Compton). Oppure si scalano le montagne, come ha fatto Renata Colorni con quella magica (o incantata?) di Thomas Mann. Anche Ottavio Fatica si accinge a un'impresa non da poco: confrontarsi con *Moby Dick* dopo la versione classica di Cesare Pavese. E in questi casi la sfida raddoppia. Ma la letteratura non ha possibilità di vita al di fuori della traduzione continua. E in nome di questo principio, ben argomentato da George Steiner, scendono in campo gli stessi editori, cimentandosi personalmente con i giganti. L'ispanista Ernesto Franco, direttore editoriale di Einaudi, è alle prese con «l'ingegnoso hidalgo» di Cervantes. Mentre Carmine Donzelli si sta dedicando alla riscrittura del *Principe*. Non è una traduzione, naturalmente. Ma molto le somiglia.

Ma quand'è che una traduzione diventa vecchia? «Le traduzioni invecchiano perché le lingue non sono qualcosa di statico e immutabile, ma sono organismi vivi che cambiano con il passare delle generazioni», annota Ernesto Franco, alla guida delle Grandi Traduzioni. Gli piace citare Javier Marias: «i testi originali sono un po' come le partiture musicali; le traduzioni sono un po' come le esecuzioni e gli adattamenti di ciò che senza essi tace». L'adattamento narrativo deve tenere conto di sensibilità, inquietudini e dunque scelte lessicali che fatalmente mutano nel tempo. Nella più fresca versione einaudiana di Emanuela Guercetti, traduttrice di *Delitto e castigo*, Raskol'nikov eviterà tutti quei «mariolo!» «giuraddio!» e varie cadenze auliche cui ricorreva il precedente traduttore utilizzato da Einaudi, Alfredo Polledro, al lavoro nel 1930. Così nella nuova traduzione del *Rosso e Nero*, a cura di Margherita Botto, diremo

addio a «Giuliano» Sorel e a «Carlo» di Beauvoisis – ancora con il nome italianizzato nella traduzione di Diego Valeri che risale al 1946 – e a una pletora di abati invece che preti, calco sul francese «abbe». «La traduzione», dice Ernesto Franco, «è la trasposizione di un testo in un altro luogo, che non è propriamente immobile, ma una città in continua trasformazione. Quando il testo viene portato in una città che non esiste più, capisci che non può più comunicare».

L'urgenza, oggi, è anche di comunicare con le generazioni più giovani, calate in un mainstream che privilegia le immagini a scapito della lettura, l'uso compulsivo delle tecnologie rispetto all'immersione in un testo scritto. La cesura culturale di questi anni è stata troppo forte per poter essere serenamente ignorata. «La scommessa» dice Guercetti, traduttrice di *Delitto e Castigo*, «è far parlare Raskol'nikov come uno studente ventitreenne di oggi: evitando parolacce e anacronismi, ma cercando di restare fedele alla naturalezza e all'ironia di quei giovani russi di un secolo e mezzo fa». Tra gli slavisti – aggiunge – circola il preconcetto che Dostoevskij scriva «male», lontano dalle raffinatezze stilistiche di un Tolstoj e un Turgenjev. «Traducendolo mi sono accorta invece che il suo modo di scrivere, così vicino al parlato, è a suo modo poetico, e soprattutto funzionale a ciò che vuole dire». E forse per questo più vicino a un lettore di oggi, soprattutto se liberato dallo stile ingessato della prosa letteraria italiana del secolo scorso.

Ogni traduzione contiene in sé un paradosso. La formula, espressa sempre da Marias, viene ripresa ora da Franco: «Le traduzioni, almeno in parte, tradiscono sempre gli originali. È inevitabile. Chi

legge l'originale ha accesso a significati etici ed estetici che possono sfuggire in un'altra lingua. In compenso, però, le traduzioni ci rendono quell'originale più vicino perché usano la nostra lingua di contemporanei. Don Chisciotte per gli spagnoli sarà scritto in una lingua sempre più lontana, mentre i lettori che lo leggono in traduzione, pur perdendo qualcosa, lo avranno ogni volta più vicino». Mosso dallo stesso paradosso, l'editore Carmine Donzelli è al lavoro su una nuova riscrittura del *Principe*, rigorosamente con il testo a fronte. La spinta è sempre quella di avvicinare il testo ai lettori di oggi, ricorrendo a un linguaggio il più possibile contemporaneo. Ma quella dell'editore calabrese rischia di essere un'impresa solitaria, nel solco già tracciato senza tanti proseliti dall'italianista Marco Santagata. Se siamo infatti disinvolti nello scalare le vette altrui, dinanzi alle nostre ci arrestiamo intimiditi. «Il nostro è un paese malato di conservatorismo culturale», denuncia Donzelli. «Intorno ai testi classici della letteratura italiana vige una sorta di sacralità nell'approccio, per cui esistono uno sterminato apparato critico e moltissime parafrasi, ma è meno praticata la riscrittura in italiano moderno. L'effetto finale rischia di essere la rimozione, non il rispetto». Altrove – come in Francia e in Germania – l'originale non incute lo stesso timore. «E in Inghilterra si riscrive Shakespeare dagli inizi dell'Ottocento» interviene Donzelli. «Dovremmo cominciare anche noi. Solo così possiamo far da ponte verso una tradizione che rischia di rimanere oscura alle nuove generazioni». E forse non solo a loro.

**L'urgenza, oggi, è anche di comunicare
con le generazioni più giovani, calate in un mainstream
che privilegia le immagini a scapito della lettura,
l'uso compulsivo delle tecnologie rispetto
all'immersione in un testo scritto.**

560 volte improvvisamente

Paolo Nori, Libero, 28 settembre 2013

Nelle prime righe di *Delitto e castigo* di Dostoevskij c'è una frase che, tradotta un po' alla svelta, potrebbe suonare così: «Il suo bugigattolo si trovava proprio sotto il tetto di un'alta casa a quattro piani, e assomigliava più a un armadio che a un appartamento. La padrona dell'appartamento poi, dalla quale aveva affittato questo bugigattolo, pulizie e vitto compresi nel prezzo, abitava un piano sotto, in un appartamento a sé stante, e ogni volta che lui usciva gli toccava passare davanti alla cucina della padrona di casa, quasi sempre aperta in sbando sulle scale». Come avrete forse notato, in queste poche righe si ripetono due volte la parola «bugigattolo», due volte la parola «padrona» e tre volte la parola «appartamento». Ecco: c'è una nuova traduzione, di *Delitto e castigo*, appena uscita per Einaudi (la traduttrice è Emanuela Guercetti) dove queste righe suonano così: «L'abbaino si trovava proprio sotto il tetto di un alto palazzo di cinque piani e somigliava più a un armadio che a un'abitazione. Quanto alla padrona di casa che gli affittava quel buco, vitto e pulizie compresi, abitava una rampa di scale sotto, in un alloggio a parte, e ogni volta, uscendo in strada, al giovane toccava per forza passare davanti alla sua cucina, la cui porta era sempre spalancata sulle scale».

Il bugigattolo (che nell'originale è «kamòrka») viene reso con «abbaino», e poi quello stesso abbaino diventa «buco»; la padrona (che nell'originale è «chozjàjka») una volta compare e una volta viene sostituita da «sua»; l'appartamento («kvartira», nell'originale) diventa prima «abitazione» e poi «alloggio» e il risultato è che nella traduzione italiana non c'è neanche una ripetizione.

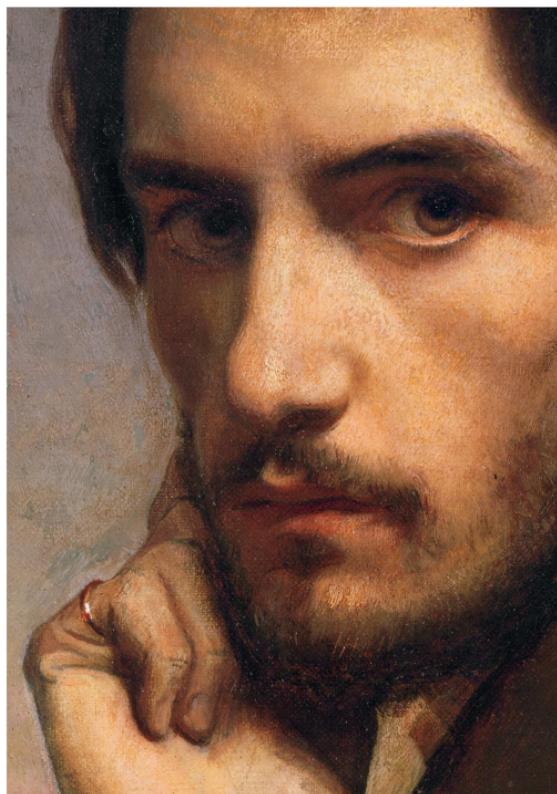
La cosa mi è suonata strana in particolare perché si trattava di *Delitto e castigo*, e a me sembrava di aver letto, quando facevo l'università, un saggio di un critico che si chiama Toporov che parlava della funzione delle ripetizioni in *Delitto e castigo*, e lo sono

andato a cercare, e l'ho trovato, e ho letto che Toporov aveva notato che, in riferimento, per esempio, alla parola «vdrug» (improvvisamente) «nelle 422 pagine del romanzo la parola “vdrug” ricorre 560 volte». «Nella letteratura russa» ha scritto Toporov «non ci sono altri esempi di testi paragonabili, sai pure alla lontana, a *Delitto e castigo* per quel che riguarda la frequenza della parola “vdrug”». Adesso sarebbe forse bello vedere cosa sono diventati questi «vdrug» nella nuova traduzione italiana, che a me è sembrata, a parte questo fatto delle ripetizioni, molto leggibile anche se, per via di questo fatto delle ripetizioni, mi è venuto in mente il romanzo *American Psycho*, di Bret Easton Ellis, nella prima pagina del quale compare tre volte la parola «bus», che significa, come sappiamo, autobus. Nella prima traduzione italiana di quel romanzo, il traduttore aveva tradotto il primo «bus» con «autobus», il secondo con «corriera», il terzo con «torpedone». E aveva ottenuto, anche lui, una pagina senza neanche una ripetizione. Solo che, a parte che autobus e corriera, come sappiamo, sono cose diverse, e torpedone chissà cos'è (un conoscente al quale ho raccontato questa storia di Brett Easton Ellis mi ha detto che, se lui trova in un romanzo che sta leggendo la parola «torpedone» ha l'impressione che sia successo qualcosa di brutto), questo fatto di usare dei sinonimi per evitare le ripetizioni, che è la cosa che ci dicevano i nostri professori quando facevamo le medie e le superiori, e che in un contesto scolastico ha forse senso, perché serve all'insegnante a capire qual è il bagaglio lessicale dell'allievo, in un contesto letterario rischia, delle volte, di diventare ridicolo, e ha come risultato una specie di appiattimento linguistico per cui i romanzi tradotti, alla fine, rischiano di essere scritti quasi tutti nello stesso modo che si potrebbe forse definire *comme il faut*. Mi viene in mente Aldo Buzzzi, che in un suo libro che si chiama *La lattuga di Boston* ha scritto che lui, quando trovava uno che scriveva «il pallone»,

e poi, due righe sotto, per non ripetere il pallone scriveva «la sfera di cuoio», ecco lui, Buzzi, a quello lì, gli avrebbe dato l'ergastolo, e mi vien da pensare che dev'essere stato uno che non gli piacevano mica tanto le mezze misure, Buzzi. Io però, devo dire, anche se non capisco tanto certe scelte di traduzione, e in particolare questa delle ripetizioni, ho ritrovato, nel cominciare a leggere questo *Delitto e castigo*, un incanto che mi ha ricordato la mia prima

lettura, e il cappello comprato da Zimmermann mi sembrava di averlo visto per la prima volta ieri, e invece son passati quasi quarant'anni, a pensarci, e vederne una pila nella libreria Coop Ambasciatori di Bologna proprio all'ingresso, tra le novità, mi ha fatto venire in mente un libraio di Campobasso che ho conosciuto anni fa e che mi ha raccontato che quando un cliente della sua libreria gli chiedeva «mi consiglia un bel giallo?», lui gli dava *Delitto e castigo*.

FĚDOR DOSTOEVSKIJ
DELITTO E CASTIGO



EINAUDI

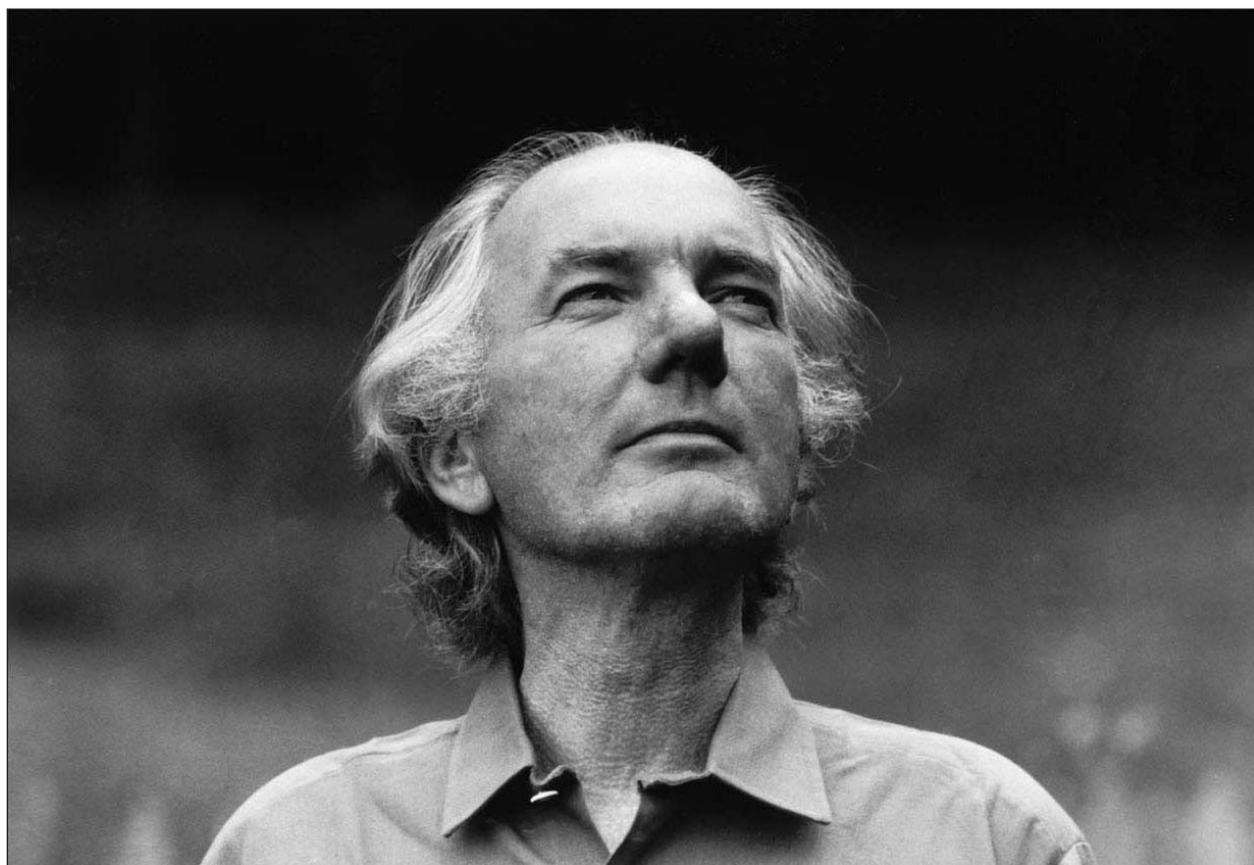
Bernhard, la difficile arte di essere contro qualsiasi cosa

Il più «antiaustriaco» degli scrittori austriaci è l'antitesi dell'intellettuale di oggi: quello che pensa in piccolo, addomesticato dal potere con premi e incarichi

Massimiliano Parente, il Giornale, 30 settembre 2013

Ogni volta che leggo o rileggo un libro di Thomas Bernhard (1931-89) mi domando come sarebbe stato se fosse nato qui anziché lì, nell'odiata Austria, nella quale «tutto è sempre contro qualsiasi obiettivo», sembra proprio l'Italia. Un paese simile a «un insieme di mura e di persone in cui si è agito senza pensare, si è agito così per secoli». A leggere dell'Austria

culturalmente annichilita, contro cui si rivolta Bernhard in ogni suo romanzo, viene in mente la fila dei nostri autori subito addomesticati dai premi, le giulive conventicole, questi romanzini a buon mercato sempre consolatori, o peggio impegnati, cioè impegnati a non produrre opere assolute, a non proporsi come obiettivo «l'immane».



Gli austriaci Thomas Bernhard non riuscirono a tenerlo buono neppure agli esordi, conferendogli i prestigiosi premio Büchner e premio Grillparzer, altro che Strega e Campiello. Ma Bernhard è una macchina da guerra incapace di compromessi. E *Correzione*, il suo terzo romanzo uscito nel 1975 e finalmente ripubblicato da Einaudi, è uno dei suoi massimi capolavori, dentro

È la storia di uno scienziato, Roithamer, che decide di costruire un edificio utopico, un cono, o meglio una casacono per la sorella. Il cono, appunto, come metafora dell'immane, del perseguimento ineluttabile di un'idea folle.

c'è già tutto: la ribellione artistica, l'oppressione della famiglia, il disprezzo per la cieca brutalità della procreazione, l'attacco frontale ai rapporti umani e alla natura, «quell'elemento incomprensibile che mette insieme le persone, le porta a scontrarsi con violenza, con ogni mezzo, affinché queste persone si distruggano, si annientino, si uccidano, si mandino in rovina».

Un buco nero aperto in una trama semplice in grado di scavare nel cervello del lettore con l'inconfondibile stile martellante e ripetitivo di Bernhard, un ragno che tesse la sua tela ripassando sugli stessi fili per portarti al centro completamente immobilizzato. È la storia di uno scienziato, Roithamer, che decide di costruire un edificio utopico, un cono, o meglio una casacono per la sorella. Il cono, appunto, come metafora dell'immane, del perseguimento ineluttabile di un'idea folle. «Già la formulazione dell'idea annienta la maggior parte delle persone, così Roithamer. E l'immane è l'opera d'arte della vita, comunque sia l'immane, e ognuno ha la possibilità di arrivarci, perché la natura stessa è sempre questa possibilità, bisogna affrontarlo e portarlo a termine solo con tutto il proprio sé». Affinché si possa «vivere nel nostro mondo, non in quello che c'è dato». In una società dove la maggior parte delle persone sopravvivono per abitudine, e «invece di suicidarsi

le persone vanno a lavorare». Infatti, aggiungerei, quando perdono il lavoro si suicidano.

È il simbolo dell'ossessione artistica consapevole, la costruzione razionale di un ideale contrapposto all'entropia del mondo, alla mediocrità umana e genetica dei comportamenti (Roithamer, non a caso, è un genetista), all'inerte ripetizione dell'uguale. E la necessità esistenziale di vivere perseguendo un progetto estremo, «perché all'improvviso siamo tutto ciò che è estremo, così Roithamer». L'opera realizzata al limite delle proprie forze e di ogni limite, contro la mediocrità del quieto vivere, del tirare avanti. Infatti «i più preferiscono lasciarsi annientare dall'immane anziché affrontarlo, perché la loro natura non è tale da poter affrontare e portare a termine l'immane, è una natura che viene annientata dall'immane prima di affrontarlo», e di conseguenza «il novanta per cento degli esseri umani prima di morire hanno vissuto solo in un mondo a loro dato, adattato e dato dai loro genitori e dai loro collaboratori». I collaboratori dei genitori, geniale.

Elogio dell'inquietudine e dello scontro vitale, perché «la pace non è vita, così Roithamer, la pace e la pace assoluta è la morte, così Pascal, così Roithamer». È anche la rappresentazione più tragica del fallimento, della disillusione, l'impossibilità della felicità opposta alle forze inesorabili della materia e degli altri, «perché ciò che viene dagli altri è l'opposto». Perfino l'amata sorella di Roithamer, per la cui felicità ha costruito il cono, muore appena vede l'opera, altra metafora dell'incomprensione, la solitudine di ogni volontà di grandezza. Per cui Roithamer lascerà il cono a disfarsi nella natura, impiccandosi. Tuttavia perfino il suicidio non è una soluzione. È solo l'atto cosciente dell'anticipare il «punto determinato» di ogni uomo, la morte, senza alcuna mistica della catarsi, e non prima di aver tentato l'impossibile: questo immane individuale opposto all'immane naturale, per mezzo di estenuanti correzioni, alla ricerca della correzione definitiva, la perfezione impossibile. Ci si uccide, allora, quando in realtà si è già morti, privati di uno scopo, quando non si può fare più niente se non sopravvivere, e senza che a nessuno, agli uomini, all'universo, importi poi niente, perché «possiamo esistere al massimo livello di intensità finché siamo. La fine non è un evento». Così Bernhard.

Troppi libri. Cari esordienti, lasciate stare la scrittura

Successo illusorio, premi falsamente competitivi, rischio certo di vedere la propria opera al macero. Disastri e vanità della filiera editoriale contemporanea nel pamphlet di Giuseppe Culicchia

Andrea Bajani, la Repubblica, 30 settembre 2013

A furia di veder entrare in libreria scatoloni di novità editoriali per poi vederle uscire pochi mesi dopo per far posto sui banconi ad altre novità, forse rinunceremo all'anacronistica divisione tra periodici e libri. O meglio: forse smetteremo di rubricare i libri tra gli oggetti sottratti alla prosaicità della durata, per rassegnarci finalmente a chiamare anch'essi periodici, etichetta un tempo destinata – come tutti sanno – ai quotidiani e alle riviste. La tagliola del tempo, così si pensava, scattava su quel che era effimero. Il libro no: saltava la staccionata del tempo a gambe unite, e poi restava. Chiamiamoli periodici, questi oggetti cartacei che sgomitano per conquistarsi decimetri quadrati in libreria, che si sbracciano («Prendimi! Dammi una possibilità!») per essere raccolti dagli occhi di qualcuno, e che poi finiscono inesorabilmente trascinati via di peso come pazzi dopo poche settimane di vendite sbiadite. Per essere buttati e chiusi dentro le segrete dei magazzini editoriali, e da lì, infine, nella fossa comune del macero, previa lettera all'autore per notificargli che quella l'ultima stazione della via crucis della sua opera immortale. Timbro, spedizione, e il libro finisce smaterializzato in uno sbuffo di polvere di carta.

È a questo che fa pensare *E così vorresti fare lo scrittore* (Laterza), l'incursione amara di Giuseppe Culicchia nella cosiddetta filiera del libro: autori, lettori, editori, librerie, giornali, televisioni, radio, premi, festival letterari. Il quadro è a suo modo spietato, anche se il registro che Culicchia usa è sarcastico, facendo virare la denuncia verso il

disincanto, piuttosto, e la delusione, con una punta d'ironico cinismo. Che cosa è successo, nel tempo che passato tra l'infanzia nei primi anni Settanta («Mi addormentavo con un libro tra le mani e la mattina dopo riprendevo a leggerlo facendo colazione», «In quella frase, in quel romanzo, c'era tutto. Il dolore e la gioia. La vita e la morte») e il suo ingresso in quello che Culicchia chiama «il dorato mondo delle Lettere», in cui non si fa altro che ripetere «In Italia sono più quelli che scrivono che quelli che leggono»? Che cosa è successo a questo paese nel frattempo? Giuseppe Culicchia si rivolge a un ipotetico aspirante scrittore, utilizzando la celebre tripartizione con cui Arbasino suddivideva cronologicamente la carriera di un autore: Brillante Promessa, Solito Stronzo, Venerato Maestro. La carrellata è quella di un falò delle vanità, di una specie di farsa in cui non si salva nessuno. Quello che si appresta (o aspira) ad attraversare l'ipotetico scrittore a un paesaggio ridicolo, grottesco a tratti. Ai turlupinamenti dell'ufficio stampa ai danni degli autori si aggiungono le distrazioni intrinseche dei giornalisti, il cinismo delle televisioni, i successi illusori dei libri, la falsa competitività dei premi, la zavorra degli omaggi profferiti a fine presentazione. Alla fine di questo libro però verrebbe voglia di far virare quella delusione e quell'ironico disincanto – che pure non concedono sconti, ma comunque attenuano gli spigoli – verso la denuncia. Viene voglia di reclamare un pensiero politico, al «dorato mondo delle Lettere», e a chi lo attraversa come un paesaggio bombardato. Che paese è quello in cui gli editori

rovesciano sui banchi delle librerie esordienti a buon mercato pronti ad abbandonarli al primo insuccesso? Che paese è quello in cui i libri che arrivano in libreria sono pieni di refusi, traduzioni malpagate non riviste, sciatterie sparse per le pagine? Che paese è quello in cui i giornali non parlano più di un libro a due mesi dall'uscita perché non è più una novità? Che paese è quello in cui i cosiddetti intellettuali rilasciano opinioni affrettate al telefonino, mentre guidano, o mentre guardano il primogenito che si appresta al calcio d'angolo al novantesimo? Che paese è quello in cui si accetta che degli insegnanti di Lettere dicano che non hanno tempo di leggere? Che paese è quello in cui nessuno si chiede più di che editore sia un libro perché gli sembrano fundamentalmente tutti uguali, dalle copertine ai titoli fino all'autore che li reclamizza sulla fascetta?

Ecco: viene voglia di un pensiero politico e civile, perché questo che ci manca, da cittadini drammaticamente orfani, quali siamo.

Da cittadini, e da lettori, abbiamo dovere di reclamarlo. Di non accontentarci. Serve uno straccio di pensiero

politico e civile per riuscire a mettere in relazione tutto questo con trent'anni di berlusconismo e con la contemporanea devastazione culturale, prima ancora che politico economica. Imputare la responsabilità di tutto, come si è fatto, alle sue televisioni è un alibi che vale la pena abbandonare. Dove erano le forze culturali che avrebbero dovuto contrastarlo? Dov'erano i lettori che lo pretendevano, da quelle stesse forze? Dove il progetto culturale alternativo che anche la cosiddetta filiera del libro avrebbe potuto (e dovuto) opporre? Perché non imputare trent'anni di berlusconismo anche a quegli editori – e a quella parte di filiera – che sembrano aver dismesso (con le virtuose eccezioni, per fortuna, che provano a resistere) progetti culturali, responsabilità e coscienza politica, in nome del budget a fine anno? Che pur di far cassa hanno rovesciato addosso ai lettori tonnellate di libri – necessari? – che poi non trovano spazio nelle librerie. In fondo basta poco per accorgersi della prossimità che esiste tra i verbi leggere ed eleggere. Chi legge male – sia detto a chi pubblica, a chi scrive, a chi veicola i libri – elegge parimenti.

