

# La rassegna stampa di **O**bllique

giugno 2014

Per gentile concessione della casa editrice **Elliot**, pubblichiamo un estratto da **Le sultane**, il nuovo romanzo di **Marilù Oliva** in libreria dal 9 luglio

Mentre Mafalda lava i piatti rimescolandoli nello stesso brodo aggregato di acqua fredda e quattro gocce di detersivo, Ugo, seduto al tavolo, sta tentando di decodificare per lei l'esito degli ultimi esami epatici del padre: «Mamma, non vanno bene». Sventola i fogli, continuando a fissarli.

«Perché?». Lei interrompe lo sciabordio delle braccia, si asciuga con uno straccio sporco mentre si avvicina al figlio, che la guarda come se volesse incolparla. «Il colesterolo di papà è alle stelle».

«Cosa significa?».

Lui sfoglia i documenti e intanto passa un aereo basso che copre la sua risposta: «Significa che bisogna adeguarli ai parametri».

«Cosa?». Il rombo dell'aereo si dissolve.

«Quei valori. Bisogna sistemarli. Probabilmente è colpa dell'alimentazione. Cosa mangia papà?».

Lei alza le spalle e pensa ai pasti che gli somministra. Di sera spesso le verdure di Wilma, a pranzo gli avanzi del giorno precedente. Ma si tratta di avanzi degli avanzi, quando non perfino di pattume riciclato: rimasugli di pasta pressata e sciolta in un consommé di verdure vecchie e crosta di formaggio grattugiata nel tritattutto della macelleria, dove suo cognato le permette ancora l'accesso quando il negozio è chiuso, bucce di mele frullate – basta cuocerle con acqua per ammorbidarle e aggiungerci un po' di miele, che escano una meraviglia –, purea dei piselli in offerta, quelli in prossimità di scadenza che al supermercato te li tirano dietro e dentro al barattolo ci trovi pure qualche chicco marroncino.

«Mangia un po' di tutto». Lei sfugge con lo sguardo. «Dobbiamo capire perché il colesterolo cattivo è

così alto. Capisci, mamma? Il limite del colesterolo totale è 200. A papà ne hanno trovato 380».

«È rischioso?».

«Sì. Papà non dovrebbe mangiare burro, salame, sughi unti come ragù pesante...».

Mafalda riflette. Non può essere colpa del suo ragù: ora che suo marito sta perdendo la cognizione delle misure e delle porzioni, lei se ne approfitta: il suo piatto tracima di carne e sugo, mentre quello del marito si riduce a un primo quasi in bianco, appena schizzato di condimento.

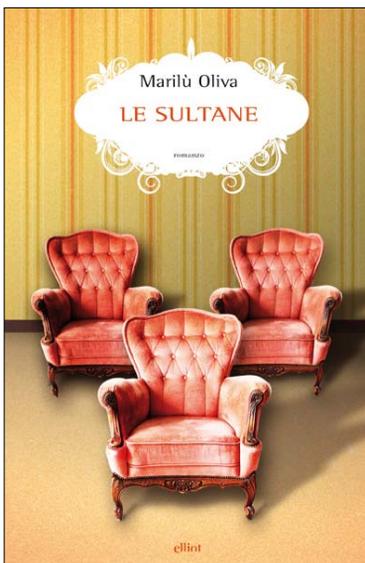
«Mamma, papà le mangia, le uova?».

Porca miseria, le uova; Mafalda non ci aveva pensato. Certo che le mangia. Nella misura di due uova al giorno, in tutte le salse: frittata, alla coque, occhio di bue. Le sembrava la soluzione migliore: sono a conservazione relativamente lunga, si cuociono in pochi minuti e soprattutto costano poco, in particolare quelle da allevamento intensivo in gabbia. Non può riferire a Ugo che per risparmiare ha rimpinzato suo marito di tuorli e albumi senza ritegno, non capirebbe. Non è lui che rastrella i supermercati alla ricerca spasmodica di uno sconto.

Il figlio la scruta da sotto gli occhialini con le sue pupille scure e circospette. Lei detesta quell'aria inquisitiva, come se Ugo potesse avanzarle qualche rimprovero, lui che, a parte sfogliare analisi del sangue, non si spreca certo in favori. Sempre così puntigliosetto e pronto a puntarle l'indice contro, quando mai l'ha soccorsa le tante volte che lei ha raccolto il marito dal pavimento? Quando gli ha cambiato il pannolone sporco?

«Allora, mamma, che cosa mi dici? C'è qualcosa che potrebbe avergli fatto male?».

«Non ne ho idea».



Marilù Oliva  
*Le sultane*  
Elliot, collana Scatti, pp 256, euro 16

Tre donne regnano sovrane sul palazzo popolare di via Damasco, a Bologna. Sono soprannominate le Sultane e hanno dai settant'anni in su. C'è Wilma, che nomina incessantemente il suo morto: un'abile mercante che venderebbe l'acqua santa al diavolo. C'è Mafalda, la donna più tirchia sulla faccia della terra. E infine Nunzia, bigotta fuori e golosa dentro, incapace di contenersi nonostante la sua elefantiasi. Le loro imperfezioni sono state marchiate a fuoco da una vita poco gentile, le cicatrici sono impresse su un animo abituato a ingoiare sorci verdi. Ciò che resta delle famiglie di ciascuna è la cartolina sbiadita di un ideale deluso.

Con atmosfere nere e suscitando sorrisi amari, questo libro racconta uno spaccato sociale che abbiamo costantemente sotto gli occhi, ma soprattutto tenta di riportare quanto la noncuranza e l'autoreferenza possano lacerare la collettività, perché dimostra che «se non sei nulla per gli altri, gli altri non saranno nulla per te».

Marilù Oliva vive a Bologna. Insegna lettere alle superiori e scrive. Ha pubblicato racconti per il web e testi di saggistica, l'ultimo è uno studio sulle correlazioni tra la vita e le opere del Nobel colombiano Gabriel García Márquez: *Cent'anni di Márquez. Cent'anni di mondo* (Clueb, 2010). Collabora con diverse riviste letterarie, tra cui *Carmilla*, *Thriller Magazine*, *Sugarpulp*. Con Elliot ha già pubblicato la trilogia salsera composta dai romanzi *¡Tú la pagarás!* (2011), finalista al premio Scerbanenco, *Fuego* (2011) e *Mala Suerte* (2012).

«La grande verità sui morti è che lasciano spazio». | John Updike

– Francesco Longo, «L'Italia: un castello di carte» <i>Nuovi argomenti</i> , aprile-giugno 2014	5
– Chiara Maffioletti, «L'irresistibile ascesa del fumetto» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , primo giugno 2014	10
– Emanuele Trevi, «Il nuotatore di Kafka non sapeva nuotare» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , primo giugno 2014	12
– Paolo Giordano, «La parabola del dentista alla ricerca dell'infinito» <i>Corriere della Sera</i> , 2 giugno 2014	14
– Federico Rampini, «Fusioni e lotte, il grande gioco tra i padroni del libero mercato» <i>la Repubblica</i> , 3 giugno 2014	17
– Giuseppe Genna, «Con i big data, inesistenti lettori per editori pigri» <i>pagina99</i> , 4 giugno 2014	19
– Enrico Franceschini, «La bellezza, la creatività, l'istinto primordiale a narrare storie» <i>la Repubblica</i> , 4 giugno 2014	22
– Massimiliano Parente, «Quando Cortázar trasforma le parole in gioco di specchi» <i>il Giornale</i> , 4 giugno 2014	24
– Enrico Franceschini, «Grandi vecchi: Alan Bennett» <i>la Repubblica</i> , 8 giugno 2014	25
– Antonio Monda, «I maestri del nulla cercano la letteratura per essere celebrati» <i>la Repubblica</i> , 8 giugno 2014	28
– Alessandro Piperno, «Luca Canali ha spezzato l'assedio» <i>Corriere della Sera</i> , 9 giugno 2014	30
– Loredana Lipperini, «"Vendo dunque sono", essere scrittore nell'epoca di big data» <i>pagina99</i> , 12 giugno 2014	32
– Alessandro Melia, « <i>L'incolore Tazaki Tsukuru</i> di Murakami è un viaggio dentro noi stessi» <i>dire.it</i> , 13 giugno 2014	34
– Giuseppe Rizzo, «Le guerre di Salinger» <i>Il Foglio</i> , 14 giugno 2014	36
– Franco Cordelli, «Lo stato di salute delle lettere italiane. E Busi, e Eco? Dove li metti?» <i>Corriere della Sera</i> , 15 giugno 2014	40
– Raffaele Manica, «Novantatré posizioni di Alberto Arbasino» <i>Alias del manifesto</i> , 15 giugno 2014	43

– Enrico Franceschini, «“Il marketing editoriale? Meglio sesso e humor”» <i>la Repubblica</i> , 16 giugno 2014	45
– Valeria Riboli, «Roberto Bazlen, consulente di lungo corso» <i>nuoviargomenti.net</i> , 17 giugno 2014	47
– Luigi Mascheroni, «Io, Faulkner, vi dico chi è Faulkner» <i>il Giornale</i> , 19 giugno 2014	51
– Andrea Cortellessa, «Anche Leopardi faceva back-up» <i>La Stampa</i> , 20 giugno 2014	53
– Michele Serra, «Lo Strega a mia insaputa. Diario di un non-candidato» <i>la Repubblica</i> , 21 giugno 2014	55
– Gino Roncaglia, «Marketing big data, il destino dei libri non è questo» <i>pagina99</i> , 21 giugno 2014	57
– Simone Ghelli, «Per leggere non leggevano» <i>minima&amp;moralia</i> , 21 giugno 2014	60
– Luca Briasco, «Arcadia, l’utopia hippy di Lauren Groff» <i>Alias del manifesto</i> , 22 giugno 2014	62
– Serena Danna, «Tempo e scrittori: che paura del presente» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 22 giugno 2014	64
– Massimo Gaggi, «Don DeLillo: “Solo un romanzo di carta ci salva dalla dittatura del digitale”» <i>Corriere della Sera</i> , 23 giugno 2014	67
– Jonathan Smith, «“Non l’ho mai visto ubriaco”. Un’intervista all’editore di Bukowski» <i>Vice</i> , 23 giugno 2014	69
– Alessandra Zuccari, «Il biografo Session: le due icone di Flannery» <i>Avvenire</i> , 24 giugno 2014	74
– Stefania Vitulli, «Il dubbio di Cunningham. Se un paio di scarpe nuove vale più di un amore» <i>il Giornale</i> , 25 giugno 2014	76
– Valerio Magrelli, «In letteratura c’è un Brasile che ha già vinto» <i>la Repubblica</i> , 28 giugno 2014	78
– Tommaso Pincio, «Un mediocre nel naufragio del Sogno americano» <i>il manifesto</i> , 29 giugno 2014	80

## L'Italia: un castello di carte

Francesco Longo, Nuovi argomenti, #66, aprile-giugno 2014

«Dopo essermi interrogato per tanti mesi sulla profondità e la genuinità del mio amore per l'Italia, dopo aver immaginato tante volte questa scena, me ne sto sul ponte di poppa, fissando le scogliere lungo la costa: tutto scivola via e scompare con la stessa insignificanza e rapidità di un castello di carte». La sensazione di un mondo che scivola verso l'oblio invade John Cheever quando, dopo quasi un anno trascorso a Roma, i motori della nave lasciano il porto di Napoli per riconsegnarlo all'America.

L'idea che il suo periodo in Italia sia giunto a un grande tramonto risulterà però un inganno dei sensi. I suoi mesi non spariranno affatto senza lasciare traccia, anzi, un immaginario nuovo affiorerà presto nella sua produzione artistica. A Cheever non soltanto capiterà di tornare col pensiero al suo soggiorno a Roma – sono sufficienti delle nuvole colorate di arancio «entrando a New York in macchina nel crepuscolo piovoso», perché il pensiero torni alla capitale italiana; ma è soprattutto nella stesura dei racconti che riemergerà la terra assolata, lo stile di vita semplice, le donne seducenti, il paesaggio dolce e sciatto e l'ambigua mentalità mediterranea, tutto ciò che gli parve venisse inghiottito dall'orizzonte nell'atto di salpare.

I mesi romani non trascorsero diversamente dalla sua condotta americana. Cheever arriva a Roma nel 1957 con la moglie Mary, la figlia Susan (Susie) di quattordici anni e il figlio Benjamin (Ben) di nove. Il terzo figlio, Federico, nascerà proprio in un ospedale a Roma (Susan e Benjamin diventeranno scrittori, Federico sarà professore di diritto all'università). Come sempre, anche durante il soggiorno italiano, Cheever è sopraffatto da sentimenti ambivalenti: oscilla tra fitte di gioia e assalti di tristezza, stati d'animo che vengono alterati dal continuo ricorso a bicchieri di gin e di whisky. Esattamente come avveniva nel mondo provinciale che si è lasciato alle spalle, l'autore che un anno prima ha pub-

blicato *The Wapshot Chronicle* è attraversato da crisi di insicurezza e passioni incontenibili, sempre alla ricerca di «un equilibrio fra lo scrivere e il vivere».

È sufficiente, per capire la contraddittorietà delle fazioni che si danno battaglia nella sua anima, osservare ciò che appunta nel diario proprio il giorno seguente alla nascita del figlio Federico. Cheever va e torna dall'ospedale in autobus. Una volta a casa, è consapevole di non aver mai amato così un bambino, eppure gli basta nulla perché i suoi assilli si accendano e lo portino altrove: «E mentre guardo giù in strada dal balcone bramo la libertà dei giovani maschi sulle decappottabili che vanno giù a Ostia a scatenare l'inferno, e noto che un uomo può ricevere quasi tutto ciò che il mondo ha da offrire e continuare ugualmente a desiderare altro».

Neanche Roma, dunque – col suo cielo incantevole, col vento gelido che fa muovere le foglie, traboccante d'arte e con un passato da scoprire in ogni rovina – riesce a sedare i suoi tormenti. «La prima notte a Roma vado a piedi sulla scalinata di piazza di Spagna. Sono un po' deluso. Ma trovo le persone bellissime e non camuffate, come a casa. Le ragazze incantevoli e gli uomini belli, galanti. Quando vedo un americano non sembra altrettanto ben integrato né altrettanto ben vestito. Non siamo una nazione di guardoni però sembriamo introspettivi».

Agli occhi di Cheever, Roma si manifesta soprattutto nei corpi attraenti dei suoi abitanti. Nel cuore della notte si sveglia preda di preoccupazioni senza nome. Non si contano le volte che scrive: «Uscendo da Palazzo Doria verso le cinque o le sei – il tumulto di una grande città al calare della sera – sono preoccupatissimo e ho un bisogno lancinante di bere qualcosa»; oppure: «Sono le quattro e sono a Roma e voglio da bere».

Non sarebbe John Cheever se non fosse scosso da ogni dettaglio della realtà, se non fosse pungolato da voglie vergognose e se non ormeviasse continuamente

su isole di serenità assoluta dove godere momenti di beatitudine. Roma non è una vacanza e non è un periodo di lavoro. Roma è uno specchio: «forse questo viaggio da un paese a un altro getta una luce troppo indiscreta sulla struttura raffazzonata della mia vita». Com'è dunque questa Roma che si schiude sotto i passi di uno dei maggiori scrittori americani di rac-

---

**«La gente» scrive sui taccuini «parla di Roma come noi parlavamo del campo scout: la odierai per le prime due settimane poi non vorrai andartene più.»**

---

conti del Novecento? Quali furono le prime impressioni? «La gente» scrive sui taccuini «parla di Roma come noi parlavamo del campo scout: la odierai per le prime due settimane poi non vorrai andartene più. Quindi la cosa più intelligente da fare è lasciar passare queste tempeste di estraneità e vedere come si sta fra due settimane o un mese.»

Per uno scrittore straniero, il viaggio in Italia è sempre anche un momento di riflessione sull'arte, sul passato della civiltà e indirettamente sulle origini della cultura a cui appartiene. Ai tempi di Cheever, il mito del viaggio in Italia alla ricerca della bellezza è diventato però esso stesso un monumento di cui essere spettatori. Sono emblematiche, a questo proposito, le frasi che si leggono nei diari, pubblicati da Feltrinelli nel volume intitolato *Una specie di solitudine* (tradotto da Adelaide Cioni, 2012).

Com'è capitato a tutti gli scrittori che intrapresero il Gran Tour, anche in Cheever abita un senso di stupore verso l'antica Roma, seppure non cristallino e quasi mai immediato. Nel momento in cui sta per risuonare dentro di lui la sublimità, sopravviene sempre qualche elemento di distrazione: «Quanto alle rovine, il rappresentate di rotative americano venuto in aereo per un convegno di otto ore dice, nel bar di questo albergo scalagnato: “Cristo, qui si vede proprio da

dove veniamo tutti quanti: cioè il senso del passato è pazzesco”. Ma non è sempre facile sentirlo. I libri turistici, le guide, i nostri amici e conoscenti, e persino gli sconosciuti ci invitano a soccombere di fronte al senso del passato, ma il presente allora? In piedi dentro il Pantheon rimango impressionato dalla cupola, ma i bambini mi tirano per la giacca e mi chiedono di comprare dei pasticcini o di portare a casa uno degli splendidi gatti che poltriscono sotto il portico. Andando a incontrare E: alle Terme di Caracalla in un crepuscolo piovoso, entro brevemente a guardare gli ammassi colossali di mattoni poi osservo dei ragazzini che provano dei colpi a calcio in un campetto. Mi interessano molto di più loro».

Ecco che già ai primi contatti, il fascino delle rovine sfugge per le troppe interferenze. Una via paradossalmente più autentica, forse, per accedere ai richiami millenari, è farsi allora spettatore non solo del paesaggio che evoca epoche remote, ma dei fantasmi dei pellegrini culturali dei secoli più recenti.

E così, sulle tracce di quanti si misero in cerca della classicità, Cheever diventa un osservatore di secondo grado: «Io e Ben passiamo accanto al Foro che, con l'erba verde che ancora cresce tra le pietre, sembra due volte una rovina: una rovina dell'antichità e un monumento alla tenerezza che provavano i viaggiatori del diciottesimo secolo e diciannovesimo secolo, poiché non vediamo soltanto i fantasmi degli antichi romani ma vediamo anche i fantasmi di signore con il parasole e uomini con la barba e bambini che giocano in cerchio».

I fantasmi che ancora si aggirano orientano lo sguardo di Cheever che altrimenti risulterebbe inadatto a sintonizzarsi con le voci più polverose. A volte, il suo atteggiamento pare addirittura scettico, sfacciatamente sordo davanti alla vertiginosa e suadente illusione di poter toccare la Storia: «Al Colosseo dico a Ben che i cristiani venivano divorati dai leoni, anche se credo che non sia vero. Mi colpisce la mole delle arcate esterne, eppure non vengo colto dal senso del passato in maniera altrettanto diretta di quando mi sono trovato nell'ufficio contabilità di Portsmouth. Ci sforziamo di sentire la presenza degli antichi romani, poi accarezziamo un gatto randagio».

Tornato in America, Cheever scriverà racconti per tutta la vita. Storie brevi e potenti che hanno avuto la forza di raccontare la classe media che si stava formando e l'America intera che cercava la sua identità. Sarà anche lui, insieme a Richard Yates, Harold Brodkey o Raymond Carver, a influenzare tutti gli scrittori che in seguito racconteranno i sobborghi, le città e la vita delle coppie che le abitano.

Streeter è un americano a Roma. Sente la necessità di imparare l'italiano. Tra scuole di lingua e insegnanti troppo avventati, i primi tentativi sono fallimentari finché non incontrerà Kate Dresser, anche lei americana. Streeter «adorava la camminata serale dal suo ufficio, poco oltre il Pantheon, alla casa di Kate». Tra i lati positivi del suo «esilio», Streeter prova un esaltante senso di libertà e «un'accresciuta consapevolezza della bellezza di ciò che ogni giorno poteva ammirare». Streeter è il protagonista del racconto di Cheever che si intitola *The bella lingua*, in cui Roma profuma tanto di caffè quanto di incenso. Per Streeter le rovine della Roma repubblicana e imperiale sono disorientanti e inafferrabili, «ma tutto sarebbe stato più chiaro quando avrebbe saputo parlare l'italiano». Se si potesse giudicare da questo racconto, per Cheever esisteva forse un nesso strettissimo tra la conoscenza della lingua e la capacità di integrarsi in una cultura.

Addirittura, descrivendo una gita, sostiene il narratore che Streeter «non era in grado di capire una sola parola. Questo lo portò alla convinzione che egli, parimenti, non era in grado di capire il paesaggio». La fortuna di Streeter è l'incontro con Kate e suo figlio Charlie, giovane amante del baseball. Presto il racconto cambia tono. Sta per arrivare in Italia uno zio che vuole prendere Charlie e riportarlo in America e Kate è angosciata. *The bella lingua* è un'occasione per raccontare la Roma che Cheever ha conosciuto e infatti Streeter fa lunghe camminate. Una domenica, passeggia all'infinito tra lo sferragliare dei tram, le persone con i pacchetti di dolci in mano, un incidente stradale, un funerale: «Accanto alla tomba di Augusto notò un ragazzo che chiamava un gatto e gli offriva qualcosa da mangiare. Era uno delle migliaia di milioni di gatti che vivono tra

le rovine dell'antica Roma e che mangiano rimasugli di spaghetti». Ancora gatti e rovine, come nei taccuini: forse un ricordo autobiografico?

Arrivato a casa, Streeter «si versò un po' di whisky e acqua in un bicchiere e uscì in balcone. Ammirò il calare della notte e le luci nelle strade che via via si accendevano. Fu preso dallo sconforto. Non voleva morire a Roma». Whisky in balcone, un altro ricordo autobiografico?

Lo zio George arriva a Napoli. Si mette in viaggio verso Roma. Nel percorso viene truffato («Invece di rabbia contro i ladri, pronunciò parole cariche d'odio contro l'Italia e contro tutta la sua popolazione di ladri, suonatori d'organetto e muratori») riproponendo una specie di topos letterario circa la tratta Roma-Napoli, visto che di incidenti nel percorso scrisse già Petrarca.

Kate chiede a Streeter di stare a casa quando arriverà lo zio, il cui impatto con Roma è ruvido: «Roma era brutta» scrive Cheever «o perlomeno lo era la periferia: tram e negozi di mobili a prezzo ridotto, strade che si ripiegavano su sé stesse e appartamenti in cui nessuno vorrebbe vivere». «Ecco, ecco Roma,» disse la guida. Ed era proprio così».

Arrivato da Kate, George è disgustato: «Questo paese è immorale,» disse lo zio George sedendosi in una delle sedie dorate. «Non ero nemmeno arrivato che mi hanno rubato quattrocento dollari e poi passeggiando per le strade qui a Roma non ho visto altro che statue di uomini senza vestiti. Nulla addosso!». La conclusione è scontata: «Voglio che tu e tuo figlio torniate a casa con me».

Meno scontato è il finale del racconto, ed è impossibile non chiedersi con quale personaggio si identificò di più Cheever. Il figlio di Kate accetta subito la proposta dello zio, vuole lasciare l'Italia e andare in America. Cheever a Roma avvertì forse questo richiamo? La madre lo fulmina: «Come puoi avere nostalgia dell'America?». Cheever a Roma provò forse quest'impossibilità di avere nostalgia dell'America? Il figlio lotta, insiste, spiega: «Qui mi sento sempre estraniato. Tutte le persone per strada parlano una lingua diversa». La madre tuona: «La nostalgia di casa non esiste». Ecco un esempio classico di come nei racconti di John

Cheever la tensione cresca fino a esplodere a volte in conflitti drammatici, con valori che conflaiono uno contro l'altro.

«Charlie, l'Italia ti mancherà» minaccia la madre. Cheever in America provò nostalgia per l'Italia? Il figlio sferra il colpo per ucciderla: «Mi mancheranno i capelli neri nel piatto».

---

**«Non era la Roma delle guide turistiche ma la Roma di oggi, il cui fascino non è certo dato dal Colosseo al chiaro di luna o da Piazza di Spagna bagnata da un acquazzone improvviso, ma dallo struggersi di una grande e antica città che, confusa, soccombe sotto la spinta del cambiamento»**

---

Dopo aver ferito la madre ed essere corso a consolarla, il racconto si chiude. Qualche giorno dopo, Streeter torna a prendere la sua lezione di italiano, il figlio è partito: «E mentre si domandava se lei avrebbe menzionato Charlie o zio George, Kate si complimentò per i progressi fatti e lo incoraggiò a completare *I promessi sposi* e a comprare una copia della *Divina Commedia*».

Sono tanti, suggestivi e tutti interessanti, i volti con cui Roma si affaccia nei racconti di Cheever. Nella prima pagina della *Duchessa*, si legge: «Non era la Roma delle guide turistiche ma la Roma di oggi, il cui fascino non è certo dato dal Colosseo al chiaro di luna o da Piazza di Spagna bagnata da un acquazzone improvviso, ma dallo struggersi di una grande e antica città che, confusa, soccombe sotto la spinta del cambiamento». È in questo stesso racconto che le figure femminili si sciolgono nella città, che ora le incornicia e ora le esalta: «Ovunque l'avrebbero considerata bella, ma a Roma i suoi occhi azzurri, il suo pallido incarnato e i suoi capelli pieni di luce erano qualcosa di straordinario». Roma e le donne che vi abitano – il racconto è ambientato tra gli anni Trenta e Quaranta – sono a tal punto inscindibili che condividono un destino comune: «Sembrava che su quella donna affascinante, come in molto di

ciò che ammirava di Roma, incombesse la minaccia dell'obsolescenza».

Nel racconto *Una donna senza patria* un americano e un'americana si incontrano al bancone di un bar dentro un hotel di Via Veneto, Roma è una terra in cui è impossibile mettere radici, la loro conversazione è appena iniziata quando lui dice a lei: «Ci sono giorni in cui non sento parlare una parola di americano decente. Si figuri che certe volte me ne sto in camera mia e mi parlo da solo per il piacere di sentire il suono della nostra lingua». Torna dunque il senso di estraneità dovuto alla differenza linguistica. Altre volte, come in *Clementina*, Roma è nobiliare e principesca.

Fu inevitabile, per il Cheever scrittore rientrato in America, tornare con la letteratura al porto di Napoli. E ripercorrere con la scrittura narrativa proprio il momento della partenza della nave che si stacca per tornare oltreoceano. L'occasione gli si presentò nella stesura del racconto che si intitola *Boy in Rome*, i cui personaggi vanno da Roma (qui descritta come una città in cui non si sente il rumore della pioggia: «Mentre ero a letto quella notte, nella città in cui la pioggia non fa rumore») a Napoli. «Partimmo per Napoli quello stesso giorno, la nave per l'America salpava la mattina seguente: salutammo e seguimmo con lo sguardo le cime cadere nell'acqua non appena la nave cominciò a muoversi».

Qui, rispetto ai taccuini, la prospettiva è dunque ribaltata. Il punto di vista non è di chi è a bordo in partenza e guarda la costa, ma di chi è a terra e osserva la nave che sta per prendere il largo. Scrive Cheever: «Il porto di Napoli era ormai un fiume di lacrime, erano sempre tanti quelli che si commuovevano ogni volta che un'imbarcazione si staccava dal molo con il suo carico di emigranti. Mi domandai ancora una volta che tipo di sensazione avrei provato ad andarmene da qui e pensai agli amici di mia madre che non facevano altro che parlare di quanto amassero l'Italia, tanto che qualcuno, ascoltandoli avrebbe potuto immaginare che la penisola avesse più la forma di una donna nuda che di uno stivale». Dopo averlo vissuto sulla propria pelle, Cheever fa sì che il protagonista si chieda cosa proverà nel la-

sciare l'Italia a bordo di una nave. Ed ecco che quel lontano timore che aveva vissuto in prima persona – la paura che tutto precipitasse nell'oblio – e che aveva registrato nei taccuini, trova, in un secondo momento, una forma letteraria: «Ne avrei sentito la mancanza, mi chiesi, o tutto si sarebbe sgretolato in un istante, crollato come un castello di sabbia? Tutto sarebbe scivolato via in un baleno e caduto nell'oblio?».

È la stessa identica immagine. L'Italia è un castello che si dissolve. Le traduzioni italiane suonano leggermente diverse, «castello di carte» nel diario, e «castello di sabbia» nel racconto *Boy in Rome* (tradotto da Leonardo Giovanni Luccone, uscito per la prima volta nel 1960 sulla rivista *Esquire*, e contenuto nei *Racconti*, Feltrinelli 2012). Nella versione inglese invece c'è quasi una sovrapposizione: nei diari si legge «I stand at the stern deck, staring at the clife along the coast; it all slips and falls away as insignificantly and swiftly as a card house» e nel rac-

conto *Boy in Rome*: «Would I miss it, I wondered, or would it all slip away like a house of cards, would it all slip away and be forgotten?».

Ma se la sensazione espressa nei diari può essere ancora vagamente autentica, la versione letteraria pare in confronto inevitabilmente una domanda retorica. L'uomo Cheever credette che l'esperienza italiana potesse svanire, il Cheever scrittore dovrebbe sapere che non è questa la realtà e potrebbe assicurare il suo personaggio. Invece lo mette nella condizione di dubitare: tutto si sgretolerà?

L'Italia, per Cheever, non si sarebbe affatto sgretolata, né sarebbe caduta nell'oblio, ma sarebbe stata riedificata in America, mattone su mattone, parola su parola. Forse già nel viaggio di ritorno, Roma si sarebbe preparata nella testa di Cheever a diventare letteratura. Di certo, i suoi racconti avrebbero imitato la vita, e quell'inclinazione a credere che tutto ciò che fugge via possa essere recuperato con la nostalgia, il grande sconfinato magazzino dove tornano in piedi tutti i castelli di carte.



## L'irresistibile ascesa del fumetto

Mercato in strepitosa avanzata, qualità, premi letterari.  
«Gli autori fuggivano in Francia, ma ora qualcosa cambia»

Chiara Maffioletti, La Lettura del Corriere della Sera, primo giugno 2014

Buona parte della questione sta nel fatto che c'è ancora chi pensa che chiamarli fumetti sia riduttivo. Una barriera linguistica su cui si è costruita nel tempo l'idea – in chi l'aveva già piuttosto vaga – che il fumetto sia, nella migliore delle ipotesi, una lettura per ragazzi. Qualcosa di ludico o comunque di profondamente diverso rispetto al resto della narrativa tradizionale.

Poi ci sono loro, gli appassionati dei romanzi visivi. Un pubblico competente, informato, esigente. E, in qualche modo rassegnato all'idea che in molti «non capiscano» che cosa sia davvero l'arte che loro tanto amano. Questa distinzione, dopo anni, sta diventando però meno netta.

La rivincita del fumetto è iniziata e passa attraverso l'attenzione che richiamano i segni positivi fatti registrare dalle graphic novel in un mercato, quello dell'editoria, con numeri per il resto non proprio brillanti.

La rivincita del fumetto passa attraverso il fatto che sempre più film e serie tv vengano tratti da romanzi visivi: da *Il blu è un colore caldo* di Julie Maroh (Rizzoli Lizard, 14 mila copie vendute in Italia) hanno tratto il film *La vita di Adele*, Palma d'oro a Cannes nel 2013; la fortunata serie americana sugli zombie *The Walking Dead* è ispirata all'omonima saga a fumetti di Robert Kirkman, mentre a breve Bompiani pubblicherà la graphic novel di *Django Unchained*, che rappresenta la prima stesura della sceneggiatura da cui Tarantino trarrà una serie televisiva.

La rivincita del fumetto passa attraverso il fatto che l'Aie (Associazione italiana editori) quest'anno ha finalmente iniziato a monitorarlo, stabilendo nel-

la sua prima indagine completa del settore che nel 2012 (gli ultimi dati disponibili) sono stati pubblicati 1.722 titoli di opere classificate come graphic novel, che rappresentano il 10,8 per cento della produzione totale di titoli di fiction.

E la rivincita del fumetto passa anche e soprattutto dal fatto che per la prima volta un fumetto non solo è stato candidato, ma è anche arrivato nella rosa dei dodici finalisti dello Strega. «La decisione di candidare Gipi con *unastoria* (volume che, da quando è uscito, lo scorso novembre, è arrivato in sette mesi alla quinta edizione) non è stata una provocazione» assicura Domenico Procacci, fondatore della Fandango che dal 2009 ha voluto nel suo gruppo editoriale anche la Coconino Press, casa editrice nata a Bologna nel 2000 da un progetto di Igor (anche autore di fumetti) e di Carlo Barbieri, che in 14 anni ha pubblicato 300 titoli, tra cui questo di Gipi. Riprende Procacci: «Il fatto che il valore del libro di Gipi sia stato riconosciuto dal comitato del più prestigioso premio letterario italiano spero aiuti nella corsa al recupero del tempo perduto che dobbiamo compiere in Italia: abbiamo moltissimi bravi autori, ma quasi tutti hanno eletto la Francia a loro patria creativa. Lì, considerare con la giusta dignità questo genere è la normalità».

Ma le cose stanno cambiando anche da noi. Lo dicono soprattutto i dati. Coconino/Fandango nel 2013 ha registrato un incremento delle vendite del 10 per cento rispetto al 2012 e nei primi tre mesi di quest'anno la crescita è continuata al punto che, paragonate allo stesso periodo dello scorso anno, le

vendite finora sono addirittura raddoppiate. Solo Gipi – che con *unastoria* ha già vinto il premio speciale Mondello, mai assegnato prima a un fumetto – negli ultimi cinque anni ha venduto 100 mila copie dei suoi libri. Numeri positivi che non sono affatto un'eccezione. Mondadori ha aperto da un anno la Mondadori Comics, mentre Bao Publishing, la casa editrice di un altro fenomeno editoriale come Zerocalcare – in due anni è stato stampato in duecentomila copie, da fare (grossa) invidia alla narrativa tradizionale –, ha visto il suo fatturato decuplicarsi in quattro anni. Solo nell'ultimo anno l'incremento è stato del 43 per cento. Segno più anche per Rizzoli Lizard: negli ultimi tre anni il trend di crescita non si è mai arrestato, variando tra il 10 e il 15 per cento l'anno. «Il fumetto sta ancora scontando» spiega Simone Romani di Rizzoli Lizard «l'accezione con cui viene usata questa parola. Se anche di una persona si dice che è un fumetto, quasi mai si sta indicando qualcosa di positivo. Invece ora sempre più gente scopre che nei fumetti ci sono contenuti interessanti. Ma c'è ancora un grosso lavoro di divulgazione da fare. Il fumetto non è un gioco. Umberto Eco ha detto: «Quando ho voglia di rilassarmi leggo un saggio di Engels, se invece desidero impegnarmi leggo Corto Maltese». A riprova del valore culturale di questa forma espressiva. Che però, secondo Romani, non è ancora del tutto sdoganata: «Siamo in un buonissimo momento di un percorso ancora lungo». Eppure, anche per Rizzoli Lizard, nel 2014 c'è stato il botto: basandosi sui numeri reali di venduto e a parità di numero di novità uscite, il primo trimestre si è chiuso con una crescita del 39 per cento. E se si considera che il secondo trimestre è iniziato con l'uscita di *Nevermind*, firmata da Tuono Pettinato, che in venti giorni ha raggiunto tre edizioni, il futuro potrebbe confermarsi piuttosto dolce.

Un orizzonte rosa verso cui guarda anche Edizioni BD: nel 2013 la casa editrice ha raggiunto il fatturato più alto dei suoi otto anni di storia, con ricavi per circa 2,5 milioni di euro, quasi tutti derivati dal canale delle fumetterie e librerie. Prova a spiegare questo fenomeno Micol Beltramini, curatrice per BD di una collana di graphic novel sul tema della diversità,

Psycho Pop, oltre che appassionata del settore: «La verità è che, a differenza della letteratura tradizionale, nel fumetto difficilmente c'è fuffa. Non ci si improvvisa sceneggiatori e disegnatori, specie nel caso degli autori completi. Inoltre la nona arte è un medium entusiasmante rispetto alla letteratura perché è più giovane, è una terra ancora in parte inesplorata e ci si può spesso stupire: con la letteratura è più difficile. Non bastasse, anche il pubblico dei fumetti è diverso rispetto agli altri: è più preparato e quasi mai rimane abbagliato da cantonate». D'accordo anche Procacci: «Nei fumetti serve spesso una dose doppia di talento: per questo spesso molti lavori sono a due mani. Quanto al pubblico, io prima di diventare editore ero tra loro: sono da sempre un appassionato di fumetti e anche prima di lavorarci non perdevo un libro di Cononino. È vero che il fumetto deve scontare un certo atteggiamento snob da parte di chi non lo frequenta. Ma finalmente stiamo recuperando rispetto al passato, pur in un contesto che resta quello di un paese in cui si legge poco, in generale».

Caterina Marietti, fondatrice di Bao Publishing, spiega così le cause di questa crescita fenomenale: «Una delle ragioni è che sta aumentando lo spazio dedicato al fumetto nelle librerie tradizionali. Prima restavamo un po' defilati. Adesso anche un pubblico più generalista si è reso conto che il fumetto è solo un altro modo di raccontare, un altro linguaggio. E così stanno arrivando lettori che prima non avevamo. Aiutano nomi popolari come Gipi e Zerocalcare, le cui performance fanno gola anche alla narrativa classica. Il pubblico poi, partendo da autori come loro, finisce per scoprirne altri, magari meno famosi, ma comunque molto bravi. La cosa più bella per noi editori è vedere la gente che, alle fiere del libro, ci cerca per ringraziarci perché ha scoperto una nuova forma di comunicazione».

Una forma che non ha complessi di inferiorità rispetto alla letteratura tradizionale, come ha avuto modo di ricordare anche lo stesso Gipi a chi gli faceva notare che il suo era un libro troppo bello per essere definito «solo un fumetto». Senza scomporsi, ha semplicemente detto: «E allora chiamiamolo un bel fumetto».

## Il nuotatore di Kafka non sapeva nuotare

«Il fuoco e il racconto» di Giorgio Agamben è un testo salutare e liberatorio. Contro il determinismo cognitivo delle classifiche e delle scuole di scrittura creativa

Emanuele Trevi, La Lettura del Corriere della Sera, primo giugno 2014

Parola di filosofo: le classifiche dei libri più venduti sono «infami» («sì, infami» ribadisce). Osservate dalle alture spirituali che sono la dimora abituale di Giorgio Agamben, molte altre cose, com'è facile intuire, potranno apparire ancora più detestabili e inutili. Tacciabile d'infamia è soprattutto quell'immane e universale degradazione che ha trasformato l'arte, la letteratura, la religione e la stessa filosofia in «spettacoli culturali» privi di ogni «efficacia storica». Per non parlare, aggiungo io, di una critica letteraria capace di risultare, con eccezioni sempre più rare, nello stesso tempo vacua e asfissiante, e cronicamente incapace di intuizione. Anche per questo la lettura dei saggi raccolti in *Il fuoco e il racconto* equivale a un atto salutare di liberazione. Ebbene sì, proprio perché sappiamo che la vita è breve, e i suoi possibili significati sempre incerti e caduchi, tanto vale concedere a sé stessi le maggiori ambizioni, e puntare dritto nella direzione delle cose supreme.

Si può non essere d'accordo su molti singoli giudizi, certamente, ma la fiducia che volentieri si concede alle argomentazioni di Agamben discende dal fatto che, per lui, quel volare alto a cui si accennava non è affatto una posa, una strategia per acquistare autorevolezza. Nell'eterna commedia dell'arte intellettuale, Agamben non indossa nessuna maschera. Vola alto perché non sa volare altrove. E ci trasmette, prima ancora che un certo numero di conoscenze, la passione per un metodo interamente fondato sulla «capacità di sviluppo» riconosciuta nelle parole degli scrittori che ama. Nella sua essenza più intima,

l'atto di lettura consiste proprio in questo: appropriarsi del già detto, del già pensato, per condurlo oltre le soglie del non ancora detto, dell'impensato. Esempio in questo senso è il saggio (forse il più coinvolgente dell'intera raccolta) dedicato all'«atto di creazione». Il punto di partenza di Agamben è una conferenza del 1987 di Gilles Deleuze, nella quale il gesto creativo è definito come un «atto di resistenza». La formula lo convince proprio perché le sue implicazioni sono rimaste inesprese, e permettono a chi viene dopo di andare più a fondo. Cos'è esattamente che «resiste», nella creazione? Un'inveterata abitudine fa apparire le cose più semplici di quello che sono. Se pensiamo a un'opera, pensiamo automaticamente a una potenza, a un'abilità, a un talento che l'artista trasforma in un atto, in una manifestazione concreta di un'energia interiore che altrimenti rimarrebbe muta e sepolta. Non è un pensiero sbagliato, ma incompleto. Il fatto è che questa forza che conduce dalla potenza all'atto è troppo immensa per posare sulle spalle del singolo individuo, fosse pure Michelangelo o Tolstoj. Simile alle manifestazioni della natura, ha un carattere fondamentalmente impersonale, che ogni singolo artista, con un movimento che ha del paradossale, boicotta a modo suo.

È proprio a questo punto che l'idea di «resistenza» appena abbozzata da Deleuze si rivela preziosa, a patto di venire sviluppata. Perché in un delicato e mutevole gioco di equilibri, il singolo è colui che oppone alla possibilità di fare quella di non fare, alla parola trovata tutto l'inespresso che la circonda.

Dunque noi ci esprimiamo anche attraverso il nostro tenace resistere all'espressione, ed è questa riserva di libertà a determinare quello che chiamiamo stile. Se non avessimo questa risorsa, e ci limitassimo a considerarci i docili strumenti di una potenzialità che si realizza senza ostacoli, a rigore non potremmo nemmeno parlare di «arte».

Illuminanti in questo senso sono alcune figure di artisti presenti nell'opera di Kafka, caratterizzate proprio da «un'assoluta incapacità» che riguarda proprio... la loro arte. Come il grande nuotatore che, pur avendo conquistato il «record mondiale», non sa dire come lo ha ottenuto, visto che pur avendone sempre avuto il desiderio, non ha mai trovato il tempo di imparare a nuotare. «In realtà, io non so nuotare»: l'indimenticabile confessione del campione kafkiano equivale, per ogni artista, al «conosci te stesso» dell'oracolo del fico.

Abbiamo intuito qualcosa di fondamentale del processo creativo quando riusciamo a comprendere che «il grande nuotatore nuota con la sua incapacità di nuotare». Non c'è nemmeno bisogno di aggiungere che è questo tipo di pensiero, così illuminante e capace di procedere nella contraddizione, che viene sistematicamente rimosso o censurato in un'epoca in cui non si chiede nient'altro all'artista che di dar forma agli effimeri spettacoli del successo, della

moda, del «romanzo ben fatto». L'esatto contrario delle meditazioni di Agamben potrebbe essere riconosciuto negli stolidi precetti dello storytelling che si impartiscono nelle cosiddette scuole di scrittura, con il loro sistematico obliterare le imprevedibili esigenze del singolo in nome di un'«efficacia» che nel migliore dei casi potrà avere solo delle conseguenze commerciali.

Per sua natura, infatti, il mercato non può essere altro che una macchina fondata sull'«impersonale». E proprio in questo, forse, consiste l'«infamia» delle classifiche denunciata da Agamben. A dispetto dell'apparente varietà delle loro trame e dei loro personaggi, in effetti, è innegabile la sensazione che tutti i libri di successo si assomiglino profondamente. Considerato come artigiano del plot, questo tipo oggi dominante di scrittore deve procedere proprio ricorrendo sempre di più all'elemento «impersonale» della creazione. Come sempre quando si chiude un libro di Giorgio Agamben, la sensazione è quella di scendere da un tappeto magico.

La festa è finita: bentornati nella stagione dei premi letterari, dell'ultimo giallo del vecchio maestro, della nuova saga familiare della giovane promessa. Ma una domanda sorge spontanea: chi ci impedisce di restare lassù, in compagnia di Agamben? Ce l'ha ordinato il medico, di essere più stupidi di lui?



## La parabola del dentista alla ricerca dell'infinito

Ferris: sono ateo, ma affascinato dalla religiosità

Paolo Giordano, Corriere della Sera, 2 giugno 2014

Odontoiatria e religione: un binomio poco esplorato in letteratura (e anche in generale, scommetteremmo), un accostamento bizzarro e dissacrante, perfetto per uno scrittore scalmanato come Joshua Ferris, che fin dal suo fulgido esordio – *E poi siamo arrivati alla fine* (Neri Pozza, 2006) – ha messo al centro della sua produzione un miscuglio esplosivo di umorismo, disperazione, genialità e monomanie. Narratore e protagonista incontentabile del suo terzo romanzo, *Svegliamoci pure, ma a un'ora decente* (Neri Pozza), è il dentista Paul O'Rourke, scapolo, stacanovista, in lotta perenne con tutto ciò che riguarda la modernità, scettico verso ogni forma di fede, ma sotto sotto alla ricerca di qualcosa di più grande e nobile a cui appartenere. L'Ebraismo, il Cattolicesimo e l'Amore, tentativi di adesione che ha fatto in passato ma che sono tutti falliti, hanno lasciato un cratere insoddisfatto nel suo cuore, che lui ha riempito con la dedizione alla pratica ambulatoriale. «Quando curavo una carie o un canale radicolare o estraevo un dente insanabile, mi capitava di pensare: questo si sarebbe potuto evitare. Ricadevo nella mia visione cinica della natura umana: non si lavano i denti, non usano il filo interdentale, non hanno cura di sé. Ma se si lavavano i denti e usavano il filo interdentale e perdevano lo stesso un dente, allora dovevo dare la colpa a qualcos'altro, e com'era prevedibile puntavo il dito contro la natura crudele o un Dio indifferente».

Guardando la vita attraverso gli occhi straordinariamente vivaci di Paul O'Rourke, non si nota troppa differenza fra il credere in un salvatore ultraterreno e

il credere nell'odontoiatria: entrambi sono sistemi di dogmi e riti, ma una corretta igiene orale ha almeno il pregio inequivocabile di prevenire l'infarto. E tu, Ferris? Usi il filo interdentale con regolarità?

Ogni giorno, dal 1996. Ho delle gengive molto difficili e senza filo sarei già morto.

*Com'è nata l'idea di uno studio dentistico e come hai raccolto l'infinità di dettagli tecnici sparpagliati per il libro?*  
Mi piacciono gli strumenti luccicanti e le macchine da tortura degli studi dentistici. Volevo un personaggio che potesse tenerli in mano e giocarci, e volevo capire il loro funzionamento. Sono stato anche ispirato dal documentario Best Worst Movie (che racconta il destino degli attori di uno dei film considerati più brutti della storia, ndr), dove compare un dentista adorabile. La ricerca, poi, è stata semplice. Ho guardato filmati di procedure odontoiatriche su YouTube e preso appunti ogni volta che andavo dal dentista.

*Mi sembra che tu abbia una predilezione per gli ambienti chiusi: l'ufficio di E poi siamo arrivati alla fine, la casa di Non conosco il tuo nome e lo studio dentistico qui.*

Quando scrivo «studio dentistico» oppure «cubicolo dell'ufficio», quasi ogni lettore capisce immediatamente dove si trova. In luoghi così familiari posso far muovere qualunque cosa e il lettore riesce a figurarsela senza fatica. È un modo efficace per rappresentare l'inusuale o l'incredibile.

*Il libro è diviso in due parti. La prima è dominata dalla lunga invettiva del dottor Paul O'Rourke. Odia quasi*

*tutto ciò che caratterizza la vita contemporanea, dai teatri di Broadway alla «nuova religione» del cibo a New York, dalla religione in generale alle passeggiate notturne, e poi la sensazione umida della crema idratante sulla pelle...*

Odia veramente tutte queste cose? O piuttosto le desidera, ma non riesce a capire che, per ottenerle, dovrebbe lamentarsi di meno e dimostrare maggiore iniziativa? Paul doveva essere molto alienato perché io potessi raccontare con forza il suo risveglio religioso e renderlo qualcosa di più assoluto di una noiosa esperienza mistica.

*D'altra parte, Paul ama luoghi che la maggior parte degli adulti del suo ceto detestano, come i centri commerciali.*

Questi spazi morti, questi terribili luoghi di mezzo dove non accade nulla e tutti appaiono disperati e persi sono un test efficace del proprio carattere. Se riesci a essere felice in quei purgatori, allora puoi esserlo ovunque.

*Il padre di Paul si è suicidato e lui sembra avere ereditato la sua tendenza alla depressione. Mi sembra che anche Non conosco il tuo nome, il tuo romanzo precedente, potesse essere letto come una metafora sulla depressione, o più in generale sul disagio psichico.*

No, il punto centrale per me è sempre il piacere. La lingua, l'umorismo, i personaggi, le immagini, la stranezza della storia... voglio che diano il maggior piacere possibile. Soltanto dopo il piacere mi preoccupò del tema, che è così importante per gli insegnanti e i club di lettura, ma di poco conto per me. Credo ci siano tante cose deprimenti che dobbiamo superare se vogliamo raggiungere una certa misura di soddisfazione, o di pace, e voglio mostrare come possiamo farlo.

*Paul bambino, dopo il suicidio del padre, non riesce a dormire, passa le notti a domandare alla madre se è sveglia anche lei. È un passaggio molto commovente del libro, che ricorda l'inizio della Recherche.*

Quella parte della storia è completamente autobiografica. Dopo il divorzio dei miei genitori non riuscivo a dormire e chiamavo ripetutamente mia madre durante la notte. Non era piacevole per nessuno.

*Descrivi sempre le figure femminili – anche nei libri precedenti – come più forti, più determinate e solide delle loro controparti maschili. Addirittura, a volte sembrano esistere proprio per contenere tutte le inadeguatezze e le ansie degli uomini.*

Gli uomini forti sono più forti delle donne deboli, ma le donne forti sono molto più forti degli uomini forti. Ed è una fortuna per me che le donne forti abbiano un debole per le inadeguatezze degli uomini forti.

*Dopo l'invettiva di Paul comincia la seconda parte, che ruota attorno alla fede. Paul rievoca le sue due importanti storie d'amore, entrambe finite male, e viene fuori che si fondavano soprattutto sul bisogno di una famiglia, di un'appartenenza a qualcosa, proprio come accade per la religione. Eppure, la religione nel romanzo esclude molto più facilmente di quanto non includa.*

Le Religioni con la R maiuscola sono state uno spettacolo di orrore, la causa di guerre, oppressione, pregiudizio e crudeltà. Coloro che non volevano convertirsi alle religioni predominanti venivano prima puniti sulla terra e poi condannati all'inferno. Tuttavia, a un livello più locale, quello di un uomo che si confronta con l'infinito, o di un gruppo di credenti riuniti in una funzione, a quel livello trovo la religione attraente, piena di mistero e di amore. Come ateo, ho una tensione verso questa sorta di comunione intima.

---

**«[...] a un livello più locale, quello di un uomo che si confronta con l'infinito, o di un gruppo di credenti riuniti in una funzione, a quel livello trovo la religione attraente, piena di mistero e di amore.»**

---

*Il sapore biblico che si ritrova spesso nel libro è anticipato dal titolo originale, To Rise Again at a Decent Hour. L'hai detto tu. Un sapore biblico.*

*Nel romanzo compare anche una nuova religione, quella degli ulm, che professano la necessità del dubbio. Dio stesso*

ha raccomandato loro di dubitare della propria esistenza, così hanno fondato una religione basata, paradossalmente, sull'ateismo. Ciò che è molto interessante è come questo dogma non sia né più né meno coerente di quelli delle Religioni-con-la-R-maiuscola («Mio caro amico, fin dall'inizio dei tempi la gente ha creduto con tutto il cuore e tutta l'anima alle affermazioni più inverosimili»).

Gli ulm sono un'invenzione. Sono comparsi per con-

---

**«Dobbiamo ampliare la definizione di "ateo" a significati più ampi, alle contraddizioni, alle sottigliezze. Camus scrisse che il segreto dell'universo era immaginare Dio senza l'immortalità dell'anima.»**

---

fortare gli atei, il cui scetticismo ha privato del calore della comunità. L'ateismo è la meno compresa fra le religioni. Per esempio, io non sono un ateo praticante. Che cosa significa questo? Dobbiamo ampliare la definizione di «ateo» a significati più ampi, alle contraddizioni, alle sottigliezze. Camus scrisse che il segreto dell'universo era immaginare Dio senza l'immortalità dell'anima. Quando gli chiesero di spiegarsi meglio, disse: «Ho un senso del sacro e non credo in una vita futura, tutto qui».

*Gli ulm sono descritti come «gli Ebrei degli Ebrei». E il romanzo si avventura spesso in riflessioni dettagliate e controverse sulla Shoah, sul modo che abbiamo di farci i conti, riflessioni spesso venate di ironia.*

Ho inventato «gli Ebrei degli Ebrei» da non-ebreo, come qualcuno che vede una ricchezza nella tradizione ebraica e ammira diversi ebrei, sia osservanti che no. È la prospettiva di un outsider che guarda l'invidiabile comunità di chi condivide un pensiero.

*Non avevi paura di spingerti in quel territorio?*

Certo che ne avevo. Ero spaventato a morte.

*Credi che oggi un profeta si manifesterebbe sul serio via internet?*

Molti profeti minori lo fanno già. Veicolano il loro messaggio con più efficacia di un tempo. Se penso che questo possa accadere su larga scala? Sono ancora stupito che sia successo altre volte su larga scala, perciò ne sarei sorpreso ancora. Sorpreso ma non sconvolto

*Scrivi: «Un uomo è pieno di cose che semplicemente non si possono twittare». Includere internet e la tecnologia in generale nella narrativa è una delle sfide più difficili. Tu riesci a farlo qui in modo molto naturale e consistente.*

Rassegnazione. Se vogliamo parlare del mondo reale nei nostri libri, dobbiamo usare i termini del mondo reale. Altrimenti le nostre finzioni saranno soltanto posate sulla superficie delle cose, non diventeranno mai qualcosa di più di parabole e allegorie, e verranno presto dimenticate.

*Paul sostiene che al giorno d'oggi «i connessi diventano più connessi mentre i disconnessi diventano più disconnessi».*

Internet, in quanto prodotto umano, è ovviamente pieno di persone tristi e miserevoli, che si sentono disconnesse nonostante l'inclusività della piattaforma. Per fortuna io sono fra i connessi. Ma non utilizzo i social media per sentirmi connesso. Uso la mia grande bocca e le mie braccia spalancate.

*Ci elenchi alcune cose che ti sono piaciute nell'ultimo anno, in libreria, al cinema, in televisione?*

Mi è piaciuto un romanzo di Zachary Lazar intitolato *I Pity the Poor Immigrant*, sul gangster ebreo Meyer Lansky. Mi è piaciuta *La grande bellezza*. Mi è piaciuta *House of Cards*. Mi sono piaciuti l'album *Lost in the Dream* di The War on Drugs, quello di St. Vincent chiamato *St. Vincent* e *Trouble Will Find Me* dei National.

*Come vivi la trasformazione rapida nel mondo dell'editoria?*

L'umore è turbato negli Stati Uniti. Anche fra gli scrittori c'è la convinzione che i romanzi stiano seguendo il destino della poesia. Avremo presto un pubblico molto ristretto e specializzato, si dice. Scriveremo l'uno per l'altro. E se anche fosse vero? Bene così.

## Fusioni e lotte, il grande gioco tra i padroni del libro globale

L'ultimo caso è il «matrimonio» tra le agenzie Wylie e Balcells.

Ma è l'intero mercato mondiale della lettura ad andare verso il monopolio: modello Amazon

Federico Rampini, la Repubblica, 3 giugno 2014

È uno scontro fra titani, in quella che era stata bollata prematuramente come un'industria in via di estinzione: il libro. Per il controllo del mercato editoriale si sta combattendo una guerra senza esclusione di colpi. Come nell'escalation della deterrenza nucleare, ciascuno tenta di terrorizzare l'avversario accumulando un arsenale di distruzione di massa. Non si sottraggono neppure gli agenti letterari, professione che un tempo aveva una sua dimensione quasi artigianale: anche tra loro vanno di moda le maxi-fusioni planetarie. L'ultima si potrebbe descrivere come l'alleanza tra Saul Bellow e Gabriel García Márquez.

Andrew Wylie, il più grande agente letterario americano e probabilmente mondiale (rappresenta tra l'altro Saul Bellow, oltre a un esercito di autori illustri che comprende Philip Roth, Salman Rushdie, Martin Amis) si è unito all'agenzia spagnola Carmen Balcells di Barcellona (che gestisce i diritti di Márquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, e moltissimi altri). Nasce così una vera agenzia transnazionale con un raggio d'azione vastissimo soprattutto nei due mercati in lingua inglese e spagnola. Una concentrazione di creatività – e di business – che ricorda quella, spettacolare, di fine 2012, che ha rappresentato una svolta nel mercato globale: il «matrimonio» fra le case editrici Penguin (in origine di proprietà del gruppo britannico Pearson) e Random House (gruppo tedesco Bertelsmann), un'unione di interessi da 3 miliardi di euro di fatturato all'anno. Un altro però è il conflitto tra giganti che appassiona gli scrittori, i media, gli esperti di diritto antitrust, e i tribunali americani. È l'ultima puntata di

una battaglia economica e giuridica che oppone le più grandi case editrici mondiali e quella che molti definiscono la Piovra dei libri: Amazon. Ma i paragoni con il regno animale possono variare: il *New York Times* ha scelto il piranha, pesce carnivoro e aggressivo che infesta il Rio delle Amazzoni, per illustrare un commento sulle mire di Amazon. Il *New York Times* fa parte di una schiera di «spettatori impegnati» che osservano la battaglia e propendono per gli editori di libri, se non altro per il timore che incute il semi-monopolio di Amazon. Anzi: *monopsonio*. È questo il termine usato dal giurista Bob Kohn, uno degli esperti che intervengono sul *New York Times*. Nei manuali di economia il monopolio designa un'impresa che è riuscita a fare il vuoto attorno a sé fino a essere l'unica che offre un certo bene in vendita; e a quel punto, senza concorrenti, fissa i prezzi che vuole. Il monopsonio descrive invece una situazione simmetrica e opposta in cui c'è un solo acquirente: dunque sono i venditori a essere dominati, perché l'acquirente unico decide i prezzi. Il monopsonio descrive meglio Amazon. Il colosso del commercio online non è ancora «l'acquirente unico all'ingrosso», tuttavia è il canale distributivo di gran lunga dominante per gli editori, visto che ormai controlla il 41 per cento di tutte le vendite di libri sul mercato americano, e arriva al 65 per cento delle vendite su internet.

Gli editori, soprattutto quelli americani, denunciano da anni gli effetti di questa posizione dominante: Amazon pretende sconti esosi che li metterebbero fuori mercato; d'altronde il fondatore del colosso

---

digitale Jeff Bezos ha tra i suoi piani espliciti quello di sostituirsi agli editori instaurando un rapporto diretto con gli autori. Quando le cinque maggiori case editrici Usa tentarono di divincolarsi dall'abbraccio soffocante di Amazon, e strinsero un'alleanza con Apple per mettere gli ebook in vendita tramite iTunes, mal gliene incolse: furono loro a subire i fulmini

---

**Nell'ultimo capitolo di questa battaglia, l'aspetto più inquietante sono le forme di ritorsione e di castigo che Amazon ha sfoderato.**

---

dell'antitrust, per intesa oligopolistica (gli ebook venivano venduti a prezzi superiori nel negozio digitale iTunes, rispetto alle tariffe che pratica Amazon per chi scarica i libri sul suo tablet Kindle).

Nell'ultimo capitolo di questa battaglia, l'aspetto più inquietante sono le forme di ritorsione e di castigo che Amazon ha sfoderato. Il primo a farne le spese fu l'editore Macmillan che aveva respinto alcune condizioni contrattuali di Amazon: improvvisamente sul sito online scomparve l'icona «compra», sulla quale si clicca per procedere con l'acquisto, a fianco ai libri Macmillan. Più di recente queste tattiche hanno colpito il gruppo Hachette, uno dei più esposti nel braccio di ferro tra editori e Amazon. I libri Hachette hanno cominciato a scarseggiare, i magazzini Amazon ne risultavano sprovvisti, le loro consegne erano sistematicamente in ritardo.

È difficile commuoversi per il destino dei mega-editori, a loro volta dei Moloch che hanno fatto sparire senza scrupoli centinaia di piccole case editrici, hanno trasformato il libro in un business come tutti gli altri. C'è una sorta di nemesi storica, simile a quella che ha colpito Borders e Barnes&Noble, le catene di librerie-supermercato, sempre più anonime e standardizzate, le quali fecero fallire i piccoli librai per poi soccombere alla Piovra Amazon. Resta il fatto

che rispetto al livello di concentrazione che Amazon rappresenta nelle vendite, il fronte della produzione editoriale resta molto più frammentato. Bisogna aggiungere fra loro le dieci maggiori case editrici mondiali per arrivare a una quota del 55 per cento delle vendite, e questa quota è in leggera diminuzione negli ultimi anni (era il 57 per cento nel 2011). Una delle ragioni per cui la quota dei dieci big è in arretramento, è l'avanzata di nuovi editori delle nazioni emergenti, dove gli indici di lettura stanno salendo. Come illustra il rapporto 2013 (stilato su dati 2012) di *Publishers Weekly*, tra le prime 60 case editrici mondiali se ne sono aggiunte due cinesi e una russa, in un solo anno. Al primo posto assoluto c'è il gruppo britannico Pearson (con un fatturato pari a oltre 9 miliardi di dollari); secondo il colosso anglo-olandese-americano Reed Elsevier (quasi 6); terzo il nordamericano Thomson Reuters (5 miliardi e 300 mila circa). È chiaro che queste cifre ancora non tengono conto delle conseguenze della nascita del maxipolo tra Penguin (in origine nel gruppo Pearson) e Random House. Mentre è interessante notare che nella graduatoria il primo gruppo italiano è la De Agostini, in tredicesima posizione, molto più in alto della Mondadori che è solo trentacinquesima.

Nel frattempo, nei paesi sviluppati, non è la narrativa ad attirare gli «appetiti» del business editoriale: gli utili più alti si fanno nel settore dell'editoria tecnica, scientifica, professionale. Proprio quelli dove Amazon potrebbe avere più facilità ad attirare gli autori verso un rapporto diretto. Gli scrittori di narrativa e i saggisti americani sono fin qui piuttosto diffidenti della Piovra, molti di loro hanno preso posizione contro l'espansionismo di Bezos. La storica Amanda Foreman arriva a paragonare questa guerra a quella che oppose la Chiesa contro Gutenberg: a parti invertite, però, perché stavolta è l'editoria a trasformarsi in un monopolio. Il paragone con i metodi dell'Inquisizione, viene suggerito alla Foreman dal fatto che Amazon ha stabilito una «lista nera» di autori Hachette da boicottare per mettere in ginocchio la casa editrice. Come ai tempi dell'Indice e degli autodafé.

## Con i big data, inesistenti lettori cretini per editori pigri

Ormai è chiaro che Amazon non è più solo un modello distributivo, ma anche un modello di contenuti. E attraverso fenomeni con NextBigBook gli editori smetteranno di fare gli editori

Giuseppe Genna, pagina99, 4 giugno 2014

«Un libro è un bestseller o rischia di non essere»: ec-cola, implicita ed esplicita, la verità di chi guarda in questa fase il mercato editoriale. Una sorta di bivio parmenideo in cui si articola non il testo, ma il suo scambio, il quale appare sempre meno simbolico, sempre più sfuggito all'ambito del simbolico. Un testo, concrezionandosi in una forma che è detta libro, o esiste perché venduto (e tanto) o proprio non esiste. Questo aut-aut che domina i direttori editoriali e gli editor (una specie funzionariale che gode in Italia di una possibilità autocelebrativa mai concessa nella storia dell'editoria mondiale) è la verità dei commerciali e dei direttori marketing. In un rovesciamento spettacolare dell'effettualità, la distribuzione prende tutto: o sei distribuito o non sei e o sei distributore o non sei nessuno. In quest'epoca, contraddittoria come tutte le epoche e inutilmente descritta o interpretata in tempo reale, la distribuzione è l'autentico momento politico. Amazon non propone un modello di contenuto, apparentemente, bensì un modello distributivo. Passa qualche anno ed ecco che è chiaro a tutti che in quel modello distributivo si annidava un modello di contenuto. Il libro deve essere godibile ed efficace. Allora gli editor di tutta Italia, come un sol uomo o una sola donna, imporranno ciò che è il godibile e l'efficace secondo loro: una certa facilità di lettura, una certa linearità, un certo linguaggio e, per carità!, l'emozione. L'identificazione del cretino è la massima preoccupazione di questi operatori suppostamente culturali. Si tratta di un cretino idealistico, un cretino iperuranico, un cretino che nemmeno a cercarlo

con la lanterna si riesce a trovarlo nei quattro cantoni del pianeta, poiché in tutto il pianeta è soltanto la Svizzera a disporre di cantoni. E dopotutto chi opera in questo modo sul mercato editoriale ha in mente un'editoria idealmente elvetica, fatta sul modello ipotetico che un italiano si fa della Svizzera: neutrale, ordinata, borghese in un tempo che si è mangiato la classe media e, con quella, qualunque borghesia. NextBigBook è l'ennesima riprova di quanto feroce sia la lotta contro il testo da parte dell'umanità occidentale. Si tratta di un algoritmo capace di guidarci nelle secche di un mare che non a caso potevamo già definire morto: è il mare del guadagno attraverso il consenso di massa, oceanico appunto. Sembrerebbe garantito il diritto a decidere, ma la verità amara è che non esiste alcun diritto e tantomeno esiste una decisione. Armonizzarsi con ciò che viene miscelato dai bot che raccolgono i «data», giocare a predirlo e però con un margine di rischio minimo: ecco i toni di una nuova selezione del tutto innaturale, dove vanno a catafascio le intenzioni primarie.

Quali sono le intenzioni primarie, nel caso di un editore? Anzitutto il desiderio. L'editore è editore per seminare in una lingua molti desideri ed eventualmente per concedere l'ombra di un godimento. L'editore sa cosa piace a lui e all'editore piace il testo, quel testo che pubblica. Accompagna un lavoro del testo attraverso un campo di forze. E' per caso l'editore una impresa privata che mira al guadagno? Certamente. Ma il guadagno è veicolato dall'espressione del desiderio. Il desiderio tempera il guadagno. Tutto qui. Anche il grosso editore vive

in questo modo? In parte. Risale a Vittorio Sereni la politica del cosiddetto «doppio binario»: testi che gli piacevano in quanto fondamentali e, accanto a questi, testi che fomentassero l'ingresso di denaro sonante nelle tasche di Alberto Mondadori. Il quale si permise di pagare un vitalizio a Stefano D'Arrigo perché portasse a termine la sua opera *Horcynus*

---

**Gli influenzatori, una specie osannata soltanto poco meno degli editor italiani, vivono di desideri e di nascondimenti. Coincidono soltanto in parte coi lettori forti.**

---

*Orca*. Operazioni che NextBigBook non può effettuare né permettere agli editori di effettuare, nonostante i *biggest data* che si illude di possedere e smistare. Ma il possesso non è più un valore o un potere: valore e potere risiedono in questa fase nel distribuire, non possedendo.

Perché NextBigBook non può condizionare l'editoria? Anzitutto perché non si chiama LastBigBook: non è capace di imporre il catalogo, sporgendosi sempre e soltanto in modo funzionale e meccanistico su un brevissimo «presente avanzato». Stando a un simile algoritmo, un catalogo italiano plausibile degli ultimi anni sarebbe un catalogo di varia saggistica, mentre in narrativa ci sarebbe da capire se è catalogo la sagra delle 50 sfumature, visto che il gradimento e l'espressione del gradimento medesimo sono stati intensissimi, ma su Tripadvisor risulta che il libro più abbandonato negli alberghi è proprio quello della James. Ciò non toglie che la voce Wikipedia dedicata al bestseller della James sia strutturata e lunga quanto quella dedicata a *I demoni* di Dostoevskij.

Inoltre c'è un fatto intrinseco di «big data». NextBigBook non sa dove si dirigeranno gli influenzatori e perché si dirigeranno proprio lì o là. Gli influenzatori, una specie osannata soltanto

poco meno degli editor italiani, vivono di desideri e di nascondimenti. Coincidono soltanto in parte coi lettori forti. Mia zia Gilda non è *influencer*, ma è una lettrice forte: acquista circa duecento titoli all'anno. Tuttavia non clicca sulle stelline, nonostante frequenti Amazon e Goodreads (non frequenta più aNobii, invece). E non è soltanto questione della zia Gilda, della quale per pudore non rivelo l'età, nonostante non abbia difficoltà ad ammettere che dispone di un account Facebook. Il fatto è che l'influizzatore, almeno tanto quanto il lettore forte, non necessariamente mette piede in libreria. Io sono un lettore forte e in parte un discreto influenzatore, per esempio, ma il mio *core* (per esprimermi nella vecchia neolingua che parla il fondatore di NextBigBook) è ormai il cosiddetto *paper online*. Il mercato è più nebulizzato che mai. Il catalogo è la grande risorsa e la grande difficoltà. Il catalogo è reperibile soltanto attraverso Ibs o Amazon, che sono peraltro gli unici distributori che ancora mi permettono l'esperienza della serendipità, la quale esperienza non mi viene più concessa da alcuna libreria di catena. Vagolo su Ibs o Amazon senza il desiderio di acquistare e all'improvviso, di link in link, ecco un testo che mi piace e lo compro. Magari ho impiegato un'ora a navigare in un catalogo. Se sono su Amazon da più di un quarto d'ora, non c'è bisogno di algoritmo: assicuro che sto navigando in un immenso catalogo.

Non è in questa direzione algoritmica che l'editoria andrà. Sarà un elemento destinato a esserci tra molti altri, senza particolari significati storici. Certo si dovrà fare differenza tra l'editoria italiana e quella straniera. L'editoria straniera è molto dimagrita nel corso dell'ultima crisi economica, mentre quella italiana non si è limitata a un dimagrimento: è in anoressia. Un anoressico in euforia da naufragio. Questo avvistamento in una crisi che non è dovuta al momento economico, che lo si voglia o no, fa trapezare fattori storici e antropologici fatali, per quanto concerne l'Italia, che è un'area linguistica in cui la cultura soffre di un discredito a priori, tanto quanto di una sindrome da élite legittimate da nessun passato e capaci di nessun futuro. In Italia il bubbone

editoriale scoppierà ulteriormente, con contrazioni di mercato vertiginose, mentre crescerà in modo altrettanto vertiginoso la falange dei lettori cosiddetti «forti».

Tutto ciò per argomentare una semplice verità: l'articolo su NextBigBook, il fondatore di NextBigBook e NextBigBook medesimo costituiscono esattamente l'opposto di quanto io (ma non soltanto io) penso sia e il fare editoriale e, non tanto ovviamente, il mercato editoriale. Se spingo a fondo l'acceleratore mercantilista editoriale, farò un salto di velocità che annullerà la frenesia apparente di «questa fase». C'è l'umanesimo e c'è l'umanesimo, in fondo a questo salto quantico. Quindi, non c'è quella parodia di umanismo che i big data ingenuamente mimano. Il fare editoriale parte da un certo svagato silenzio e da un atteggiamento sommesso, che è quello che precede e segue il raggiungimento del piacere. Che l'editore sia un semplice tipografo o un promoter o un editore integralmente editoriale, per la gioia di

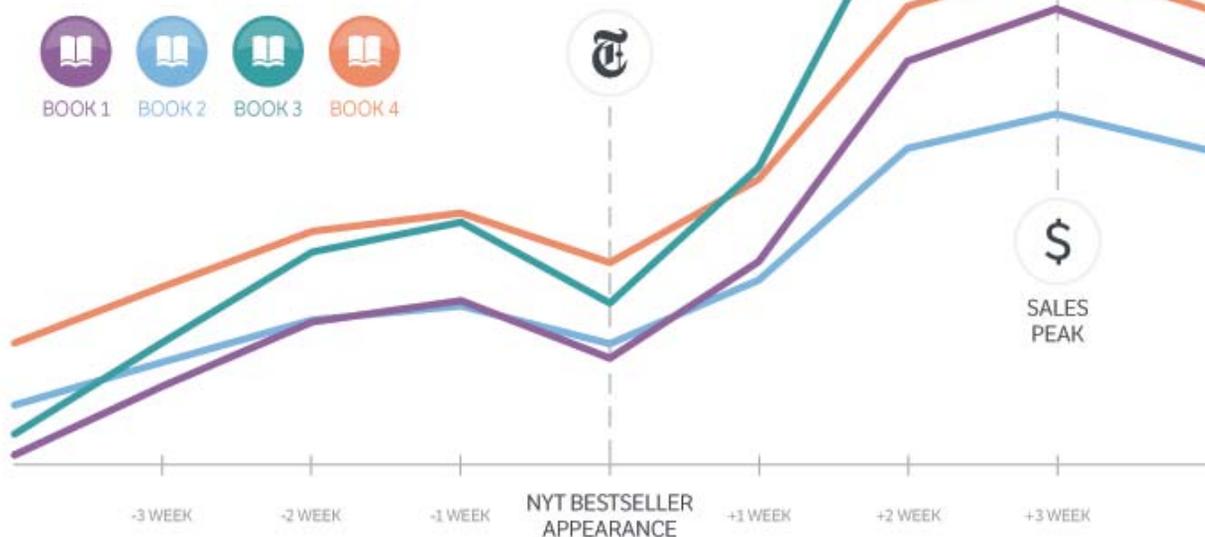
chiunque ami leggere, la costante fisica e matematica del rapporto mediato da un testo rimane proprio quel processo in cui eviene il piacere, in un delirio che disturba assai poco, forse i vicini di casa, ammesso che non siano usciti.

Il titolo ha senso, la copertina ha senso, l'aletta ha senso, ma ha senso anzitutto l'esperienza di senso che chi ha scritto ha trasmesso a noi, gli editoriali, cioè i secondi lettori, che siamo privilegiati per questa condizione discreta e transeunte, sfaticati nella penombra, indifferentemente iperconnessi o soli senza possibilità di uscita dalla nostra monade scomoda e complessa, se non tramite il tuffo nel testo, in tutto ciò che esso muove in noi e fuori.

«State attenti agli scrittori» ammoniva W.S. Burroughs. «Nessuno ha venduto tanti Levi's quanto Jack Kerouac». Ecco, l'editore sta più verso Kerouac che non verso Levi's, anche se non è Kerouac e questa è la sua fatale secondarietà. Perciò: state attenti agli editori.

## NYT Bestseller Effect

Comparing sales before and after appearing on the New York Times Bestseller List



## **La bellezza, la creatività, l'istinto primordiale a narrare storie. Alessandro Baricco e Jonathan Coe parlano del loro mestiere**

Scrittori si nasce o si diventa? «Narrare è un istinto primordiale, che però si può imparare a esprimere attraverso le regole. Perché se qualcosa non viene raccontato, non esiste». È la risposta che Alessandro Baricco e Jonathan Coe si danno uno con l'altro, chiamati a dialogare sul palcoscenico dell'Istituto italiano di cultura di Londra dalla direttrice Caterina Cardona, davanti a un pubblico di lettori e, sembra di capire dalle domande che fioccano in sala, pure di aspiranti scrittori

Enrico Franceschini, la Repubblica, 4 giugno 2014

Due romanzieri della stessa generazione (il primo ha 56 anni, il secondo 52), due autori di simile successo i cui libri hanno fatto scuola, da *Oceano mare* nel caso dello scrittore italiano a *La famiglia Winshaw* per quello inglese, due intellettuali con idee simili sull'arte e la politica, uniti anche dalla Holden, la scuola di scrittura e storytelling che Baricco ha fondato a Torino nel 1994 e di cui Coe è stato e continuerà a essere uno degli insegnanti. «Education, beauty and prospects» («Scuola, bellezza e prospettive», si potrebbe tradurre) è il tema del loro incontro, che parte da un dato di fatto molto concreto: l'industria creativa impiega oggi in Europa 8 milioni e mezzo di persone e rappresenta il 4,5 per cento del pil europeo. Non c'è bisogno di diventare un nuovo Hemingway per iscriversi alla Holden e sperare di farne parte.

*Baricco:* Abbiamo chiamato la scuola che ho fondato ventun anni fa a Torino con il nome del protagonista del romanzo di Salinger, un ragazzino espulso da tutte le scuole che frequentava, e la ragione è che la nostra è una scuola da cui uno come lui non verrebbe espulso.

*Coe:* Io non faccio altro che scrivere perché altro non so fare. Me ne sto chiuso nella mia stanza e scrivo fino a sera. Forse è pigrizia. Quando mi sono iscritto all'università di Cambridge, a vent'anni, sarò andato in tutto a tre lezioni in tre anni. Non è che fossero lezioni poco interessanti. È che intendevo l'università come una scusa per chiudermi in una stanza a scrivere, e questo ho più o meno fatto per tutto il tempo che l'ho frequentata. Poi mi sono iscritto a

un dottorato di ricerca a Warwick. E anche lì i professori mi hanno visto poco: scrivevo e scrivevo. Ed è venuto fuori il mio primo libro.

*Baricco:* Dopo i miei primi libri, nelle interviste mi chiedevano quali fossero gli autori che mi hanno ispirato e io rispondevo: il tennis di McEnroe. Lo dicevo un po' per stupire i miei interlocutori e per fare lo snob, certo, ma è anche vero, perché ho imparato molto dalla geometria del suo gioco e il mio primo libro in un certo senso esprime la difficoltà del servizio di McEnroe dal lato sinistro del campo. C'è un'altra cosa che mi ha insegnato il tennis e viene dalla scuola di Nick Bollettieri, maestro di tanti campioni. Bisogna trovare, insegnava Nick, il punto esatto per l'impatto giusto con la pallina. Cosa significa per un creativo? Significa trovare la voce giusta quando reciti, l'inquadratura giusta se giri una scena, l'attacco giusto per un pezzo se sei un giornalista. Agassi da ragazzino aveva un grande talento, ma Bollettieri lo faceva allenare per ore per trovare quel punto d'impatto. Gli tirava la pallina da dietro, per sorprenderlo con qualcosa di inatteso. E questo è quello che uno scrittore deve imparare: a colpire bene, con l'impatto giusto, le palline che ti arrivano da dietro. Deve imparare a lasciarsi sorprendere.

*Coe:* Io credo di avere cominciato a scrivere perché ero annoiato. La noia era la condizione esistenziale della mia gioventù. E oggi trovo che sia molto più difficile annoiarsi. Se guardo le mie due figlie, di 13 e 16 anni, loro per esempio non sono mai annoiate, non sanno neanche cosa sia la noia, perché sono bombardate da sollecitazioni continue, dal computer, dal tablet, dal telefonino, dalle miriadi di attività e opportunità che

**«Il problema di scrivere secondo me non è la creatività.  
Tutti i bambini nascono creativi, tutti riusciamo a raccontare una storia.  
Il punto è capire quando una normale creatività diventa il desiderio di formalizzare  
quello di cui è capace la tua immaginazione.»**

offre loro il web. Ecco, se fossi io il preside della Holden credo che qualche volta toglierei il wi-fi, spegnerei internet e poi vedrei come reagiscono i giovani.

*Baricco:* Non so se si potrebbe fare. Temo che ci sarebbe un'insurrezione. Ma capisco cosa intendi. Scrivere è come fare yoga, trovare un equilibrio con sé stessi e per trovarlo non ci vogliono troppe distrazioni. Occorrono però sollecitazioni e per questo per esempio noi portiamo i nostri studenti in tribunale, in un macello, in canoa su un fiume o a giocare a pallanuoto, a fare cose, dunque, anziché subirle passivamente.

*Coe:* Personalmente non saprei dire da dove nasce la creatività. La mia forse viene da un'insoddisfazione per lo stato delle cose nel mondo, qualcosa che c'è nella realtà e che non mi piace e che io voglio rimodellare, plasmare di nuovo a modo mio.

*Baricco:* Il problema di scrivere secondo me non è la creatività. Tutti i bambini nascono creativi, tutti riusciamo a raccontare una storia. Il punto è capire quando una normale creatività diventa il desiderio di formalizzare quello di cui è capace la tua immaginazione. Ci vuole follia, arroganza, direi perfino megalomania per farlo, perché se non hai un'alta idea di te stesso non cominci a scrivere un romanzo. È questione di ambizione, non l'ambizione di soldi e donne, ma di essere

l'uno su mille che sa dare ordine e forma ai suoi fantasmi, alle sue visioni. Perché è sbagliato immaginare gli scrittori come degli scapigliati, i bravi mettono ordine nel caos, c'è qualcosa di artigianale in questo lavoro.

*Coe:* Per me raccontare è essere al tempo stesso egoista, perché scrivo le storie che crescono dentro di me, e generoso, perché desidero dividerle con gli altri, ma è una generosità obbligata, perché a un certo punto le storie in me crescono, crescono, crescono, e se non le condivido attraverso un libro temo di esplodere.

*Baricco:* Se qualcosa non viene raccontato, non esiste. Raccontando sconfiggiamo il tempo. Leggo Dickens e rido a una sua battuta e penso che viene da un secolo e mezzo indietro e mi fa ridere, me l'ha mandata Dickens. È questa l'immortalità.

*Coe:* Forse Alessandro hai dato una sbirciata al mio computer? Dici le stesse che ho pensato e scritto da non molto. Un giorno ho preso il metrò e vicino a me una ragazza leggeva *Tom Jones*, un romanzo scritto da Fielding nel 1746 a lume di candela. E a un certo punto la ragazza si è messa a ridere. Una risata che le è arrivata da 250 anni prima. Questa è la magia del raccontare una storia, il modo in cui non finisce mai di esistere.

**«Per me raccontare è essere al tempo stesso egoista, perché scrivo le storie che crescono dentro di me, e generoso, perché desidero dividerle con gli altri, ma è una generosità obbligata, perché a un certo punto le storie in me crescono, crescono, crescono, e se non le condivido attraverso un libro temo di esplodere.»**

## Quando Cortázar trasforma le parole in giochi di specchi

Massimiliano Parente, il Giornale, 4 giugno 2014

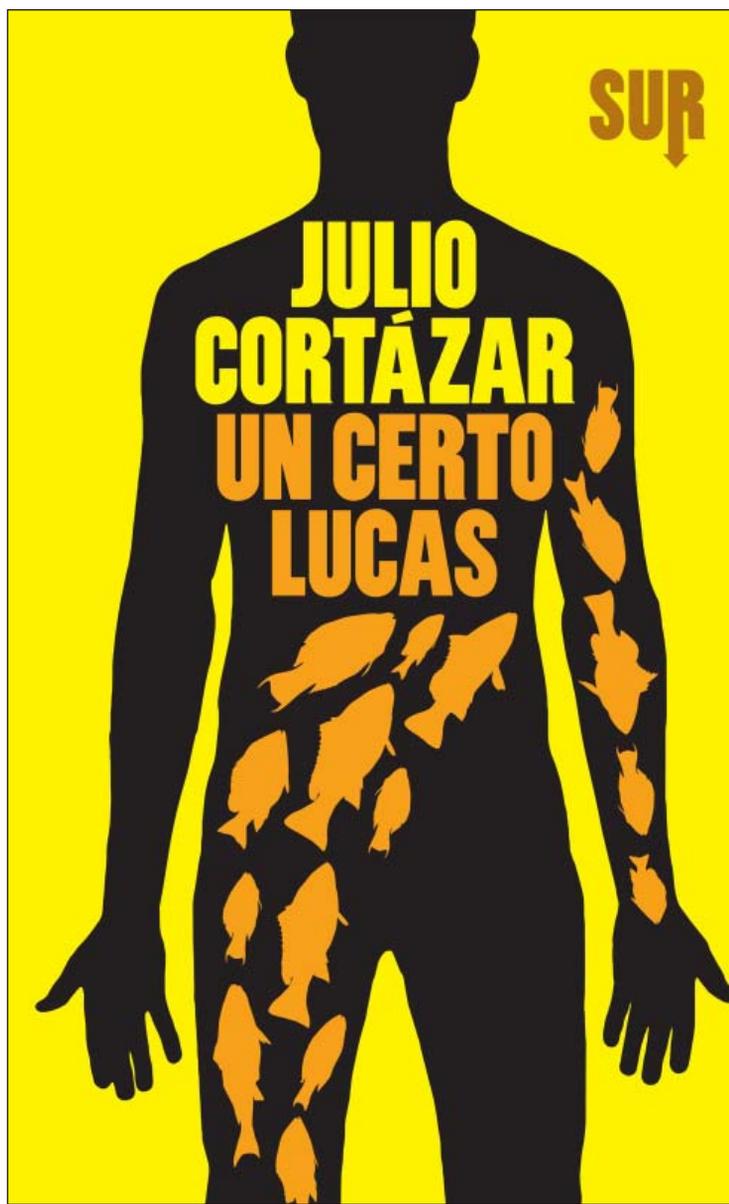
«Dopo i cinquant'anni cominciamo a morire poco a poco di altre morti». Perché ogni volta che muore un persona che per noi è un punto di riferimento, moriamo anche noi.

Per dire: io ho cominciato a morire con la morte di Andy Warhol, poi di Freddie Mercury, poi di Steve Jobs. Siccome sono tutti maschi (per le quote rosa che tanto presto le femministe imporranno anche negli articoli), aggiungo Moana Pozzi (Sasha Grey per fortuna è ancora viva). In ogni caso questo è uno dei tanti pensieri che ti vengono leggendo *Un certo Lucas*, un libro di Julio Cortázar edito da SUR (interessante marchio di minimum fax).

Non si tratta di un romanzo e neppure di una raccolta di racconti: come sempre in Cortázar è un mix di storie infilate in altre storie, appena lo definite un libro di racconti diventa un romanzo, appena vi sembra un romanzo si trasforma in un gioco di specchi surrealista che mentre vi strappa un sorriso vi strappa anche un pezzetto di carne, mezzo pesce pagliaccio mezzo piraña. Inoltre questo Lucas che fa da filo conduttore è riflessivo come il Monsieur Teste di Paul Valéry ma più simpatico, più scanzonato e meno serio. Apprenderete il suo patriottismo, il suo patriottardismo, la sua arte di tenere conferenze, le sue iponofobie e le sue traumatoterapie.

Anche Cortázar, d'altra parte, è un argentino francesizzato non lagnoso come tutti i sudamericani, non un realista magico come quel trombone di García Márquez e neppure si dà le arie come quella sofisticata trombetta per intellettuali di Borges. *Un certo Lucas*, inoltre, tascabile e rilegato in una bella copertina gialla, è un volumetto ideale da portarsi in vacanza, perfino come antidoto alla stupidità di andare a cercare la natura. Cominciando da una frase di Max Jacob: «La campagna? Quel posto dove i polli vanno in giro crudi?». Insomma, basterebbe il capitolo sulle sue meditazioni ecologiche per comprare il libro, perché «le persone più civili mentono

quando cadono in deliquio bucolico; se gli manca lo scotch on the rocks alle sette e mezzo di sera, malediranno l'istante in cui hanno abbandonato casa per andare a soffrire tafani, insolazioni e spine; quanto a quelli più vicini alla natura, sono stupidi quanto lei».



## Grandi vecchi: Alan Bennett

Enrico Franceschini, la Repubblica, 8 giugno 2014

Buon compleanno Alan Bennett, come si sente ora che ha compiuto ottant'anni? «Bene, da seduto. Un po' meno quando mi alzo in piedi. Nel complesso però non mi lamento».

Nemmeno nel salotto di casa sua, a Primrose Hill, «villaggio» di scrittori, artisti e intellettuali di sinistra nel nord di Londra, Alan Bennett si trattiene dal fare una battuta. Il sottile umorismo è il marchio di fabbrica dell'autore di *Nudi e crudi*, *Signore e signori*, *La sovrana lettrice* e tanti altri piccoli e meno piccoli libri, tutti ugualmente deliziosi, che ne hanno fatto il grande vecchio della narrativa inglese contemporanea. Ma il viaggio verso la fama letteraria è partito da lontano; né ci sono stati soltanto romanzi sul suo cammino. Gli propongo di ripercorrerlo insieme come omaggio all'età tonda e importante che ha appena raggiunto.

«La prima volta in vita mia che qualcuno presta tanta attenzione alla mia data di nascita» osserva,

minimizzando gli auguri che media, pubblico e accademia gli hanno inviato in queste settimane.

*Per cominciare. Quanto è stato difficile per il figlio di un macellaio di Leeds arrivare fino a Oxford?*

Meno difficile di quanto sia oggi. Io ci sono arrivato senza che i miei spendessero un soldo: prima ho fatto le scuole pubbliche, poi vinto una borsa di studio per l'università. Ora l'università costa molto e le scuole private ancora di più. Per quanto mi riguarda l'istruzione privata a pagamento andrebbe vietata, perpetua il classismo, malattia della nostra società.

*Era molto snob la sua Oxford?*

Gli snob non mancavano. Dipendeva dal college in cui capitavi. Nel mio, Exeter, metà degli studenti provenivano da scuole statali come me. Ma riconoscevo i rampolli ricchi dall'accento.



A Oxford, Bennett studiò e per un po' insegnò storia medievale. «Una scelta casuale, non è che mi affascinasse particolarmente. Ma l'insegnante di storia medievale era il migliore e perciò scelsi la sua materia. Avere un professore carismatico, per lo sviluppo di un giovane, è ancora più importante di quello che studia».

---

**«Citazione Citazione Citazione Citazione  
Citazione  
Citazione Citazione Citazione Citazione  
Citazione»**

---

*Per un po' studiò anche russo: lo ha davvero imparato?*  
Ebbene sì. Fu durante il servizio militare. C'era la Guerra fredda, qualcuno mi consigliò di arruolarmi nel corso di russo e non me ne sono mai pentito: oltre ad avere appreso una bella lingua, mi mandarono a studiare a Cambridge anziché a combattere in Corea, come capitò a tanti miei commilitoni.

La carriera accademica di Bennett si interrompe quando sale sul palcoscenico universitario, in pratica per non discenderne più.

*Non era male, come attore, forse avrebbe potuto essere la sua arte?*

Non credo. Per diventare attori bisogna volerlo fortissimamente e io non lo volevo neanche un po'. Volevo scrivere, piuttosto.

*E perché voleva scrivere?*

Non so. Era l'unica cosa che mi rendeva felice.

*Da dove pensa che venisse il suo talento?*

Forse dal fatto che mio padre, pur essendo un macellaio, e mia madre, una casalinga, portavano sempre me e mio fratello alla biblioteca pubblica e tornavamo a casa carichi di libri. Ho letto parecchio

da ragazzo, ed è merito dei miei. Non desideravano vedermi diventare macellaio.

*All'inizio ha scritto molto per il teatro e la televisione, com'era il teatro inglese degli anni Cinquanta?*

Straordinario per un giovanotto come me. La mia prima commedia fu interpretata da John Gielgud e in sala a vederla c'era Noel Coward. Quando oggi racconto che dopo lo spettacolo incontrai Noel, la gente non ci crede, pensa che se uno ha conosciuto Coward dovrebbe essere già morto da un pezzo. Insomma ho avuto la fortuna di lavorare in teatro nell'epoca dei grandi.

*E in tv lavorò con Dudley Moore, poi diventato una star di Hollywood: che tipo era?*

Una persona molto gentile e l'uomo con la vita sessuale più attiva che abbia mai conosciuto. Aveva sempre la casa piena di ragazze, il problema è che alcune poi le ha sposate.

Qualche settimana fa, intervistato dalla Bbc per i suoi ottant'anni, Bennett ha detto di non dare troppo valore alla propria opera letteraria. Ma ha scatenato un'ondata di polemiche aggiungendo che gli scrittori inglesi non gli «dicono niente», preferisce gli americani, in particolare Philip Roth.

*Pentito di essersi cacciato nei guai con i suoi colleghi?*

Era solo una frasetta sopra pensiero in mezzo a un'ora di intervista, ma i giornali ne hanno fatto un caso. Mi rincresce se qualcuno si è offeso. È vero, non leggo volentieri i miei contemporanei inglesi, preferisco la letteratura americana, ma leggo poco i contemporanei in generale, tutto qui.

*A proposito di Roth, ci crede, come ha ribadito di recente lo stesso autore americano, che si sia ritirato dall'attività e che non scriverà più una riga?*

Mica tanto. È nel suo carattere giocare con i media. Non mi meraviglierei se poi saltasse fuori un suo nuovo libro.

*E lei continua a scrivere?*

Io sì.

*Trova che con il tempo sia più facile o più difficile?*  
È sempre difficile. Ma anche piacevole.

*Che consiglio darebbe a un giovane scrittore?*

Di tenere sempre a portata di mano un taccuino mentre legge, e anche quando non legge, per annotare un'idea, una frase letta o sentita, così quando si mette a scrivere non fissa una pagina bianca, ha qualcosa da cui partire. *Tace un momento. Riflette.* È un altro consiglio. Non pensare che una vita comune sia priva di interesse. Le vite più ordinarie sono materiale da romanzo, parlo per esperienza personale.

*Che opinione ha delle scuole di scrittura creativa, così di moda oggi?*

Possono insegnare qualcosa sulla meccanica dello scrivere. Ma nessuno può insegnarti la perseveranza necessaria a scrivere un romanzo.

*Ha mai saputo se la regina ha letto uno dei suoi libri più famosi, La sovrana lettrice?*

*Ride.* Non ne ho idea. Non ho conoscenze all'interno della famiglia reale. Ma, se l'avesse letto, non credo si sarebbe sentita insultata, in fondo nel mio libro parlavo bene della nostra sovrana.

*Cambiamo argomento: che ne pensa del sesso?*

Che non importa più niente a nessuno di quello che fai. Quando sono andato a vivere in un villaggio dello Yorkshire con il mio partner (un giornalista che dirige una rivista d'arredamento, ndr), ero un po' preoccupato, ma i vicini mi hanno subito detto che ne avevano viste «di peggio». Hanno detto proprio così. «Di peggio». L'abbiamo trovato divertente. E poi è proprio vero, oggi ognuno può fare quel che vuole in materia di sesso.

Lui ha dato l'esempio, si dice abbia intrattenuto per anni una relazione eterosessuale con la domestica che gli teneva la casetta dello Yorkshire, prima di privilegiare i rapporti con gli uomini. «Comunque non sono un crociato, uno che va sulle barricate» precisa, alludendo al fatto che non ha sbandierato la

sua omosessualità. Del matrimonio gay fatto approvare dal governo Cameron, dice: «Non mi farà cambiare la mia idea su Cameron, che è pessima. Ma mi pare giusto, se due dello stesso sesso vogliono sposarsi, perché no? La Chiesa anglicana resta contraria, non mi meraviglierei se fosse papa Francesco a darci delle sorprese».

*A proposito: lei crede in Dio?*

Non proprio. Però ho passato anni a scuola in cui si iniziavano le lezioni con preghiere e canti religiosi, è qualcosa che ti resta nelle ossa, che risuona in me. Ed è il motivo per cui vado volentieri in chiesa: non per le funzioni, quando sono vuote. E nel cimitero della chiesetta di campagna in cui sono sepolti i miei sarò sepolto anch'io.

*Ci alziamo. Lo sa, dico tra vecchi mobili polverosi e un'infinità di quadri appesi alle pareti, che lei è molto popolare in Italia?*

Sì e mi fa più piacere che esserlo in Inghilterra, sebbene non capisca perché agli italiani piaccia il senso dell'umorismo di un inglese.

*E sa che il suo editore italiano, Adelphi, è tra i più raffinati del nostro paese?*

Forse è il motivo per cui sono così popolare da voi!

Un'altra battuta, per concludere la conversazione. Sulla porta della sua casetta di mattoni a due piani, con i comignoli sul tetto, appreso che abito nei dintorni, Bennett soggiunge: «Grazie della chiacchierata. Ero un po' depresso, parlare con lei mi ha fatto tornare il buon umore. Se mi vede per strada, faccia un urlo per salutarmi, sono duro d'orecchi». Londra è inondata di un insolito sole: non è bella questa città? «Sì, è bella», risponde. «Ma non mi dispiacerebbe trasferirmi altrove. Nel nord dell'Inghilterra la gente è più cordiale e si trovano ancora città a misura d'uomo. Oggi a Primrose Hill non c'è un lat-taio o un panettiere, solo caffè alla moda e agenzie immobiliari. Siete fortunati al di là della Manica, nelle vostre città si può ancora uscire di casa a piedi e andare a comprare un pezzo di pane».

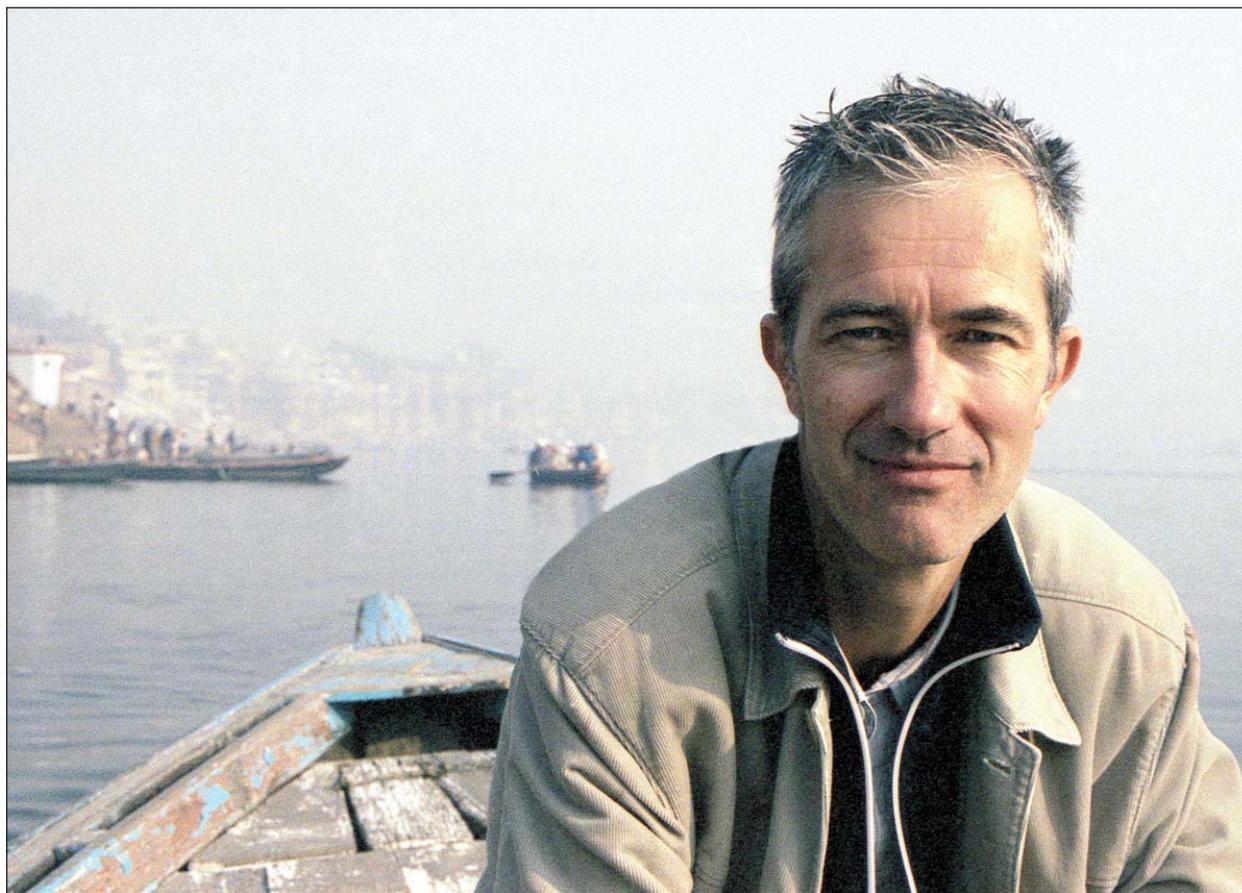
## «I maestri del nulla cercano la letteratura per essere celebrati»

L'intervista a Geoff Dyer. «DeLillo ha investigato il rapporto tra immagini e parole con grande finezza. Ma oggi il mondo del bello è gonfiato come una bolla»

Antonio Monda, la Repubblica, 8 giugno 2014

Quando Geoff Dyer scrisse *Amore a Venezia. Morte a Varanasi*, il mondo dell'arte contemporanea reagì stizzito per le implicite accuse di vuoto e superficialità contenute nel libro, ambientato alla Biennale di Venezia. I più distaccati parlarono di satira spietata, e ci fu chi mise il testo in parallelo con le denun-

ce di Jean Clair su un mondo sempre più dominato dal mercato e meno interessato al valore autentico dell'arte. Dyer oggi racconta di aver voluto anche narrare il divertimento provato in un luogo dove il lusso e la superficialità hanno preso il posto della riflessione sulla bellezza e il potere catartico dell'arte.



Oggi non nasconde la conferma di un giudizio severo, sul quale ritorna dopo la pubblicazione di un articolo sul *Wall Street Journal* in cui si parla dell'alleanza tra il mondo dell'arte con quello della letteratura, alla luce di romanzi che sempre più frequentemente vedono la presenza di opere o artisti. «È un fenomeno che avevo notato anche io» mi dice in una pausa della tournée di promozione del suo ultimo libro, intitolato *Another Great Day at Sea: Life Aboard the U-SS George H. W. Bush*. «E spero che non sia un rapporto poco sano: certo è che il mondo dell'arte contemporanea cerca una legittimazione che vada oltre quella con cui si autocelebra. Nel caso specifico, nego nella maniera più assoluta che scrittrici quali Claire Mesud, Siri Hustvedt e Rachel Kushner possano avere avuto interessi differenti dalla propria necessità espressiva, ma è evidente che il mondo dell'arte ne abbia tratto giovamento».

*In questi anni si è consolidato il rapporto tra arte e moda. In quel caso il rapporto è inverso: è il mondo della moda che cerca una legittimazione culturale offrendo in cambio enormi investimenti.*

*Ritiene che il linguaggio dell'arte possa influenzare quello della letteratura?*

Don DeLillo ha investigato il rapporto tra i due linguaggi con grande finezza. Anche Ben Lerner, in *Un uomo di passaggio*, contempla capolavori del Prado rielaborando Thomas Bernhard. Il dominio delle immagini ha rigenerato coloro che hanno dedicato la propria espressività alla parola, e John Fowles ha analizzato come gli scrittori assorbano dalle altre forme espressive anche sul piano intimo. Purtroppo queste riflessioni si scontrano con un mondo dell'arte gonfiato come una bolla, nel quale la qualità è marginale.

*Jean Clair e Mario Vargas Llosa hanno denunciato un mondo dominato da galleristi, mercanti e critici che valorizzano un'arte fasulla e sempre più incomprensibile, in modo da avere il potere di decidere cosa vale.*

Sono totalmente d'accordo: si tratta dei nuovi sacerdoti di un rito fasullo, se non blasfemo. Ne è segno

anche l'ascesa a livelli di star dei curatori, che non sono più coloro che aiutano a comprendere, ma coloro che decidono la linea. Ma anche questi sacerdoti dipendono a loro volta da chi finanzia, e ciò apre le porte a un tipo di corruzione innanzitutto intellettuale. Gli artisti stanno diventando star, e prima dell'effettivo valore quello che importa è la novità o la capacità di scioccare. Ne risulta un'arte banale e vuota che purtroppo trova molti acquirenti: credo che il punto più basso sia stato quando Tracey Emin ha rappresentato la Gran Bretagna alla Biennale.

*A volte si ha la sensazione che l'arte sia alla stregua di un bene di lusso.*

Purtroppo molto spesso non è altro che questo e ha successo proprio perché costosa: aumenta il proprio potere di seduzione. E come tutti i beni di lusso non è stata toccata dalla recente recessione. Un'altra cosa che mi colpisce è la recente moda delle aste: la gente assiste anche se non può permettersi di acquistare per vedere la valutazione incredibile alla quale può arrivare un'opera. Se non fosse inquietante sarebbe comico.

*Ma il linguaggio può rimanere puro?*

Sempre più raramente: le pressioni di tipo economico sono sempre più forti. La tendenza è quella di cercare la sensazione, magari sperando in una censu-

---

**«Un'altra cosa che mi colpisce è la recente moda delle aste: la gente assiste anche se non può permettersi di acquistare per vedere la valutazione incredibile alla quale può arrivare un'opera. Se non fosse inquietante sarebbe comico.»**

---

ra, o una condanna dal governo o meglio ancora dal Vaticano. Credo sia esemplare la scena della *Grande Bellezza* in cui un'artista non sa neanche spiegare cosa stia facendo, e poi quella in cui una bambina è costretta a creare un'opera di fronte a una platea volgare di finti esperti e collezionisti.

## Luca Canali ha spezzato l'assedio

Scomparso ottantottenne il latinista e traduttore. Che lascia un'ampia opera narrativa. L'esistenza in ostaggio del male di vivere: scrivere non lo consolò

Alessandro Piperno, Corriere della Sera, 9 giugno 2014

Anni fa, imbattendomi in *Qualcosa è cambiato* – uno spassoso film in cui Jack Nicholson veste i panni di uno scrittore recluso che cerca di esorcizzare coazioni nevrotiche di ogni sorta attraverso la pratica non meno compulsiva della scrittura – pensai a Luca Canali. Per me un caro amico, appena scomparso, una specie di mentore, a suo modo un impareggiabile maestro di stile.

Ricordo che gliene parlai, e gli dissi anche che il vecchio Jack alla fine del film se la cavava piuttosto bene: Hollywood sa come chiudere in bellezza le sue fiabe e ricompensare i suoi eroi. «Qualcosa è cambiato?» disse lui contrariato. «Beh, mi sa che per me non cambierà un bel niente». Era piuttosto irritato che paragonassi una commedia sentimentale alla sua vita. Non ne parlerei in modo così



impudico – del disagio psichico, intendo – se esso non fosse il tema dominante di tutta la narrativa e dell'intera esistenza di Luca Canali. Una volta mi disse che, a dispetto di quello che pensano certi romantici ciarlatani, nulla è meno creativo del disagio psichico. E parlava (come al solito) con cognizione di causa. A quarant'anni Luca Canali era un uomo bellissimo, un disincantato libertino, alle spalle la Resistenza e una militanza tosta nel Pci (quando essere comunisti era roba seria) finita con un'abiura dopo i fatti di Ungheria.

### Una solennità baudelairiana

Allievo riottoso e dissidente di Paratore, era da poco diventato ordinario di Letteratura latina. Frattanto aveva già iniziato la sua formidabile carriera di traduttore (Cesare, Catullo, Lucrezio...). Un suo libro bizzarro, *La resistenza impura*, era stato pubblicamente elogiato da Montale. Inoltre, Canali aveva prestato la sua consulenza a Fellini che stava girando il *Satyricon*. Poi il crollo, i ricoveri, la lunga clausura nelle tenebre dello spirito. Quando lo conobbi questa era già storia. Alla quale aveva dedicato tre libri spudorati: *Autobiografia di un baro*, *Amate ombre* e *Spezzare l'assedio*. Tre titoli, converrete con me, bellissimi. Che dicono tutto di Canali. Il suo desiderio di auto-calunniarsi, la sua nostalgia straziante per chi non c'è più e la lotta per liberarsi dall'assedio della malattia. Il modo attraverso il quale Canali teneva a bada tutto questo caos era la sintassi. Deliberatamente ispirata a quella latina, la sintassi di Canali conferiva alla prosa una specie di solennità baudelairiana. Un assaggio? All'inizio di un racconto si sta rivolgendo direttamente a un amico morto, di nome Pietro: «Pietro, tu eri Pietro, ma sulla tua pietra nessuno edificherà la sua chiesa. All'amico venuto in città dal suo regno di provincia per indiscutibili impegni familiari e industriali, oltre che come sempre ognuno per chi sa quale oscuro eterodosso miraggio, e certo per rintracciare passi e amici perduti, mi sono dimenticato di dire di te, che non eri più sulla terra, ma sotto, parallelo a tanti altri, orizzontale, a decom-

porti con il lombrico, la buccia di patata, il seme d'orzo, l'orina del randagio».

### Eccolo qui, Canali allo stato puro

C'è tutto il suo materialismo, c'è l'orrore per la decomposizione. C'è l'involuzione sintattica al servizio di un pensiero disperato. Il lessico preciso e brutale. C'è l'immaginazione macabra smussata dalla pietà e dalla tenerezza. C'è, anche se dietro le quinte, la sua Roma. Una specie di sintesi tra la Roma di Augusto e quella degli artisti di via Margutta. Il cinismo, la violenza, il sesso. Tutto mescolato. Nella mia vita non ho mai incontrato un uomo più consapevolmente (vorrei dire virilmente, se non suonasse sessista) disperato di Luca Canali. La vita non ha senso. E neppure la morte ce l'ha. Dio non esiste. Il Diavolo fa ridere i polli. La sola verità è il corpo e la materia. È tutto lì. Non c'è altro. Non a caso Canali venerava Lucrezio, Leopardi e Joyce. Non che avessero qualcosa in comune (o forse sì), ma certo tutti e tre, e ciascuno in modo diverso, coltivavano un'idea non proprio idilliaca della condizione umana. È un vero peccato che Canali abbia scritto così tanto. Che non sia riuscito a disciplinarsi. E che con il tempo la sua vena si sia così opacizzata. Del resto, era lui a dirlo: la malattia, la clausura non

---

**Il modo attraverso il quale Canali teneva  
a bada tutto questo caos era la sintassi.  
Deliberatamente ispirata a quella latina, la  
sintassi di Canali conferiva alla prosa una specie  
di solennità baudelairiana.**

---

insegnano niente, neppure a uno scrittore. Se si fosse meglio amministrato, se non avesse usato la scrittura per colmare quel gigantesco buco, forse oggi i suoi scritti migliori sarebbero inseriti nelle più selettive antologie del secondo dopoguerra. Ma dopotutto chi se ne frega delle antologie?

## «Vendo dunque sono», essere scrittore nell'epoca di big data

La giornalista e scrittrice interviene nel dibattito aperto da Giuseppe Genna sull'impatto di grandi masse di informazioni su letteratura ed editoria dell'analisi. L'esempio di Netflix per le serie tv. Il libro come puro prodotto commerciale è un bene o un male?

Loredana Lipperini, pagina99, 12 giugno 2014

Vendo dunque sono, scrivo per vendere: se l'assioma è questo, gli editori stanno provando già da tempo a metterlo in pratica. Certo, con metodi più artigianali rispetto a NextBigBook: account di uffici stampa su Facebook e Twitter, monitoraggio (o acquisizione) dei social network di lettura, individuazione e corteggiamento dei blog letterari di giovani *influencer*, e così via. Naturalmente, l'editoria arriverebbe buon ultima a sperimentare. L'assioma funziona da tempo nel grande gioco dei Big Data: più di un anno fa su *Slate* Farhad Manjoo ha raccontato l'accordo tra Facebook e Datalogix per incrociare i dati di navigatori e consumatori senza violarne la privacy, ovvero cancellando dai database le informazioni personali e sostituendole con codici cifrati. Se la prassi si applicasse ai dati relativi ai lettori, insomma, la zia Gilda citata da Giuseppe Genna nel suo intervento diventerebbe un groviglio di consonanti simile agli atroci CAPTCHA in cui capita di imbattersi per dimostrare che no, non sei una macchina ma, sì, sei molto arrabbiato perché non riesci a leggere di quali consonanti si tratta anche se hai dieci decimi di vista. Se si applicasse ai libri questa metodologia si potrebbe scoprire quante persone che hanno visto il banner pubblicitario dell'ultimo libro di Genna lo hanno poi acquistato in libreria. Nel caso di Facebook-Datalogix, le verifiche sono state fatte con un detersivo, scoprendo che il 70 per cento delle aziende che avevano pubblicato banner avevano avuto un ritorno sugli investimenti almeno triplo, e che effettivamente i clienti di un supermercato tende-

vano ad acquistare il detersivo che avevano visualizzato nella colonnina destra della propria bacheca. Naturalmente si può andare avanti con i paralleli, e scomodare Netflix e il caso *House of Cards*. In sintesi, grazie alle informazioni sugli abbonati (Big Data, al solito), Netflix sapeva che ai suoi utenti erano piaciuti molto due film diretti da David Fincher, *The Social Network* e la versione hollywoodiana di *Millennium – Uomini che odiano le donne*. Inoltre, sapeva che gli abbonati avevano visto con molto piacere i film dove recitava Kevin Spacey. E che, infine, era andata benone una serie che si chiamava *The House of Cards*. Dunque? Dunque hanno prodotto il remake della serie stessa, diretto da Fincher e interpretato da Spacey. Un successo planetario, come ognuno sa. Ma Netflix è in grado di analizzare anche le informazioni sui momenti del filmato in cui lo spettatore mette in pausa, riavvolge o va avanti velocemente, e riesce a sapere in quali ore del giorno i programmi sono visti e su quali dispositivi. Dunque, anche se non siamo in grado di capire se e come la sceneggiatura è stata modificata in base a queste informazioni, è lecito riportare qui la domanda posta da Andrew Leonard, su *Salon*: «Che cosa accadrà quando un regista andrà a una riunione di redazione munito di dati che dicono che un certo numero di abbonati non gradiscono i salti di montaggio o preferiscono scene raccapriccianti di tortura o sono interessati solo a sequenze di sesso?». E che cosa accadrà a Giuseppe Genna quando l'editor gli dirà, poniamo, che la pagina 99 del suo romanzo è risultata debolina nel gradimento, Big Data alla mano?

Altrettanto naturalmente non funzionerà proprio così. Forse. Quel che bisognerebbe chiedersi, però, è fino a che punto gli status sui social, i «mi piace», i retweet e financo le stelline su aNobii sono da considerarsi genuini. Esiste, com'è ormai noto, un assai fiorente mercato di follower su Twitter, visualizzazioni su YouTube, recensioni su Amazon: basta pagare, i pacchetti sono persino convenienti e non sono pochi coloro che ne usufruiscono e dicono «e allora?». Il 26 agosto 2012 il *New Yorker* ha intervistato un romanziere autopubblicato che aveva speso 20 mila dollari in recensioni. Lo aveva fatto, ha spiegato, perché quei falsi gli davano l'illusione della verità: «Il passaggio da autore ad autore riconosciuto è difficile». Ma come sarà calcolato il finto gradimento? Rischierà o no di far prendere solenni abbagli ai responsabili editoriali? C'è un particolare, inoltre, che tanto insignificante non è. Il mondo dei libri è molto meno prevedibile del mondo dei detersivi, anche se da ultimo la distinzione non trova molto seguito fra i direttori commerciali delle case editrici. Ci sono libri su

cui nessuno investirebbe che si rivelano best seller, e presunti mega seller che si afflosciano su sé stessi. Né la politica dell'abbassare il livello (utilizzata in tutti i settori, politica in primis, da diversi anni a questa parte) può reggere ancora per molto: possibile che il lettore casuale, che è praticamente l'unico lettore attualmente inseguito dagli editori, venga catturato ancora in qualche caso. Per la gran parte, temo, finirà col rifiutarsi di acquistare e si metterà a scrivere per conto suo (con piena ragione, perché se si insiste nel propinarci schifezze, almeno si produrrà da solo la propria schifezza, con risparmio di denaro e guadagno in divertimento). Per quanto riguarda la ristretta cerchia italiana dei lettori forti o fortissimi, è altrove che si rivolgeranno: i lettori cercano sorprese, non conferme. Cercano meraviglia, non ripetizione. Cercano linguaggio, non lo scheletro del medesimo. Cercano, infine, la stessa utopia degli scrittori: crescere nel tempo, che è cosa che nella scrittura avviene, a differenza dei detersivi. E questo, in teoria, sarebbe il compito di un editore.



## «L'incolore Tazaki Tsukuru» di Murakami è un viaggio dentro noi stessi

Alessandro Melia, dire.it, 13 giugno 2014

La ricerca di sé stessi come missione. Comprendere chi siamo e cosa cerchiamo. Questo conta. Il resto sono più o meno riempitivi di tempo. Nel panorama letterario mondiale non esiste uno scrittore più ostinato a portare alla luce ogni anfratto della condizione umana di Haruki Murakami. Da oltre trent'anni lo scrittore giapponese, che si impose nel 1982 con *Nel*

*segno della pecora*, non ha fatto altro che scandagliare l'animo umano, indagare noi stessi, la solitudine dell'uomo e le relazioni con gli altri. In un certo senso Murakami ha rappresentato e continua a rappresentare il successore ideale di quella tradizione letteraria di scrittori interessati a raccontare storie esistenziali e spirituali che nel Novecento vide Hermann Hesse



come massimo esponente. Esattamente come fece lo scrittore tedesco con *Demian*, *Siddharta* o *Il lupo della steppa*, Murakami parla al cuore delle persone, in particolare dei giovani, che lo seguono con una fedeltà quasi religiosa. Da *Norwegian Wood* a *Dance Dance Dance*, da *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* a *L'uccello che girava le viti del mondo*, Murakami è andato alla ricerca della nostra identità. Per farlo ha inserito nelle sue opere una serie di elementi che si ripetono costantemente, come ha analizzato il professore dell'università Senshu di Tokyo, Tsuge Teruhiko, tra i maggiori esperti di letteratura nipponica: dialoghi agili e narrazione di facile comprensione, sviluppo di storie diverse, suicidio di un caro amico o morte di una donna, ricordi e sogni onirici, incontro con un essere soprannaturale che domina le relazioni umane, ma soprattutto ricerca di sé stessi, fallimento e conseguente sentimento di perdita. È così anche nell'ultimo romanzo: *L'incolore Tazaki Tsukuru e i suoi anni di pellegrinaggio* (Einaudi). Murakami narra la storia di Tsukuru, un uomo di 36 anni che conduce un'esistenza solitaria. La sua vita è scandita dal lavoro (costruisce stazioni ferroviarie) e da poche abitudini. Non ha amici, né una meta. Si sente «incolore», anzi un contenitore vuoto. «Come recipiente, può darsi abbia una forma soddisfacente ma dentro non ho nulla che si possa definire un contenuto». Eppure chi legge non ha questa sensazione. Tsukuru ha interessi, passioni, e sembra più forte di come si descrive. A cambiare il corso lineare della sua vita sarà l'amore per una donna, Sara, di due anni più grande, che intuisce la sua inquietudine nascosta e lo spinge ad affrontare i demoni del passato. Tsukuru sarà costretto a rivedere gli amici del liceo, due maschi (Aka, Ao) e due femmine (Shiro e Kuro) – i loro soprannomi significano rosso, blu, bianco e nero, quello di Tsukuru non ha colore – ai quali era stato legato da una stretta amicizia fino al giorno in cui, senza nessuna spiegazione, avevano decretato la sua espulsione dal gruppo. Il dolore per l'improvviso abbandono aveva convinto Tsukuru a chiudersi in casa per mesi e a desiderare solo una cosa: la morte. Finché, mutando nel corpo e nell'anima, tornerà alla vita, ma l'ombra di quel rifiuto lo

accompagnerà sempre. Sara sa che Tsukuru non sarà libero di amare e di lasciarsi andare finché non risolverà per sempre la ferita del passato. Cosa c'è dietro l'abbandono degli amici? Qual è il vero motivo? È da questo punto in poi che Murakami, con rara abilità, ci trascina dentro il mondo che ha costruito per noi, fatto di battute, sogni, metafore, scene di sesso spinto e citazioni musicali (la colonna sonora del libro è la bellissima *Le mal du pays* di Franz Liszt). Ogni personaggio ha una storia da raccontare. Ogni personaggio nasconde un segreto. Ma soprattutto ogni personaggio permetterà a Tsukuru di rendersi conto, anche tramite il giudizio che avevano gli altri nei suoi confronti, di non essere quella persona anonima e insulsa che per anni ha creduto di essere. («Tu, nel nostro gruppo, avevi il ruolo del ragazzo carino che ispira simpatia. Eri un bel ragazzo e seguivi il tuo ritmo. Bastava che ci fossi tu per farci sentire a nostro agio, per farci sentire noi stessi. Non parlavi molto, ma stavi con i piedi per terra, saldo, e questo ci dava un quieto senso di sicurezza. Eri come l'ancora per una nave»). Addirittura scoprirà di essere stato amato profondamente. Ecco quindi che il viaggio dentro sé stesso lo porterà a scoprirsi diverso, non più un contenitore vuoto. «E non tutto è andato perduto nel corso del tempo».

---

**«Non parlavi molto, ma stavi con i piedi per terra, saldo, e questo ci dava un quieto senso di sicurezza. Eri come l'ancora per una nave.»**

---

Leggere un romanzo di Murakami non significa solo immergersi in una storia appassionante, piena di fascino e mistero. Significa soprattutto restare coinvolti, entrare in contatto con sé stessi, riconoscersi, trovare risposte che cercavamo da tempo, far affiorare quelle verità che facciamo finta di non sapere.

## Le guerre di Salinger

I tedeschi, le donne, il mondo intero: una vita piena di nemici per l'autore del «Giovane Holden»

Giuseppe Rizzo, Il Foglio, sabato 14 giugno 2014

Chi ha avuto un'adolescenza se la ricorda, chi non l'ha avuta, beato lui. Chi l'ha avuta, a un certo punto, in uno di quei momenti che alterna la vergogna di stare al mondo al desiderio di potenza di distruggerlo, l'intelligenza e la noia dilapidate in giornate eccitate e storte, ha sentito le vene dei polsi ballare al suono elettrico della parola «ribellione». Gratuita è la ribellione dell'adolescenza, e giusta insensata allegra, veloce velenosa e apatica. E a un certo punto, l'adolescenza e la sua ribellione sono diventate «schife» (*lousy* in inglese), come prosecuzione di un'infanzia altrettanto «schifa». La comparsa di questo aggettivo, a differenza degli altri, è databile: luglio 1951 (1961 in Italia), mese di pubblicazione del *Giovane Holden* di J. D. Salinger. Da allora il romanzo ha venduto 65 milioni di copie ed è stato sfogliato da almeno il doppio delle persone: tanto che si può dire che sono pochi i lettori a non conoscere Holden Caulfield, e molto pochi gli adolescenti che non si sono riconosciuti nelle sue ribellioni.

Senza sospettare che in realtà quelle fossero le guerre di un combattente sfinito ed esausto che ha lottato contro i tedeschi nella Seconda guerra mondiale; lotterà con le donne (e l'amore) per tutta la vita; e infine si batterà contro il mondo intero. La storia di questi conflitti, di cui *Il giovane Holden* è solo una maschera, la si legge in filigrana nel libro di David Shields e Shane Salerno *Salinger. La guerra privata di uno scrittore* (Isbn Edizioni, pp 762, euro 49).

Uno di quei libri che hanno il raro pregio di aiutare chi lo legge a fare i conti con la propria vita, leggendo quella degli altri; e chi scrive, a farlo senza

menarla troppo con teorie e corsi *glamorous* e velleitari. Salerno e Shields ci hanno messo nove anni per finirlo. Hanno intervistato centinaia di persone; scovato documenti, racconti, foto e filmati mai visti (bello il documentario dello stesso Salerno, che Feltrinelli pubblicherà a settembre); elencato le patologie di una mente furiosa e depressa e geniale e assediata che a un certo punto si ritrovò il mondo ai propri piedi e per tutta risposta decise di girare i tacchi e vivere per quasi cinquant'anni da recluso a Cornish, nel New Hampshire.

Nato il primo gennaio 1919, venne al mondo per miracolo dopo una polmonite della madre, con un solo testicolo (deformazione che nella sua testa creerà un mostro di vergogna e inadeguatezza) e un cospicuo reddito. I Salinger si erano arricchiti con l'importazione di carne e formaggi dall'Europa, commercio che li avrebbe anche trascinati in tribunale in veste di criminali monopolizzatori del mercato. Il padre era ebreo, la madre cattolica, entrambi erano conservatori e a proprio agio nella borghesissima Park Avenue. Un ritratto che Jerry avrebbe cercato di guastare fin da piccolo. Racconta la sorella, Doris: «Ci mettemmo a litigare, e lui si arrabiò così tanto che fece la valigia e scappò. Scappava sempre. Qualche ora dopo, quando la mamma tornò, lo trovò giù nell'androne. Disse: "Mamma, scappo di casa. Ti ho aspettata qui per dirti addio". Erano molto legati. Il rapporto con papà era molto più distaccato».

Tradotto significa che il padre non capiva perché diavolo suo figlio non volesse lavorare con lui, ere-

ditarne mestiere e quattrini. Salinger ricambiava trasformandosi nell'incubo di ogni buon borghese: un figlio con velleità artistiche pronto a dilapidare la roba di famiglia. Voleva fare l'attore e collezionava pessimi voti, frequentava i club di jazz e poco la scuola, all'università si iscriveva con svogliatezza, dandy arrogante alla Fitzgerald. Desiderava solo diventare un grande scrittore e farsi pubblicare dal *New Yorker*, ovvero il bollettino di quella Park Avenue mondiale che tanto disprezzava. Un sogno immenso, che il padre riduceva all'osso: una cosa ridicola. Perciò spedì il figlio all'accademia militare Valley Forge. Un luogo fondamentale per la sua crescita: perché è lì che si dà una calmata ed è lì che inizia a scrivere.

I primi racconti glieli pubblica Whit Burnett (suo professore di scrittura alla Columbia University) sulla rivista *Story* (da cui sono passati Cheever, Saylor e altri), *Esquire* e *Collier's* lo coccolano, e ventenne riceve il primo sì dal *New Yorker*. La storia si intitola *Slight Rebellion off Madison* e ha per protagonista il nevrotico Holden Caulfield che torna a casa per Natale a far casino con i coetanei dell'Upper East Side: Salinger ha 22 anni e sta già pensando al romanzo che gli avrebbe regalato il successo e l'inferno del successo, tanto da farglielo poi maledire ai diavoli. Ma in quegli stessi giorni Pearl Harbor viene bombardata, l'America sprofonda nell'isteria della guerra, e il *New Yorker* fa retromarcia, giudicando ora il racconto futile e fuori luogo.

Per Salinger è un bagno in una corrente gelata, che però gli fa realizzare di aver vissuto fino ad allora in piena cialtronaggine: «Ho la testa piena di cravattini neri. Appena li trovo cerco subito di buttarli fuori, ma ne rimarrà sempre qualcuno». Aveva già questa idea della scrittura: che dovesse appiccare il fuoco tra le parole, e che questo fuoco dovesse ardere nel dolore. E perciò scelse di andarselo a cercare in guerra, questo dolore. Non sapeva che lì avrebbe trovato lo scrittore che andava cercando, ma avrebbe perso per sempre l'uomo che era e che poteva diventare.

Per gli americani la guerra sullo scacchiere europeo dura 337 giorni, per Salinger 299 e 5 campagne. Jerry ha 25 anni quando assieme ad altri 3.100 ragazzi

del Dodicesimo reggimento fanteria sbarca a Utah Beach nel D-Day, il 6 giugno 1944. Venti giorni dopo ne rimangono in piedi appena mille. C'è un unico racconto mai pubblicato in cui Salinger rievoca direttamente la guerra, si intitola *The Magic Foxhole* e racconta il trauma di due soldati che assistono alla morte di un prete su una spiaggia della Normandia. Fa così: «Era l'unica cosa che si muoveva, e le granate da 88 millimetri gli scoppiavano tutt'intorno, e lui stava lì ad arrancare a quattro zampe cercando i suoi occhiali. Lo fecero fuori... ecco com'era la spiaggia quando arrivai io».

Come *Slight Rebellion off Madison* aveva abbozzato alcuni dei temi della scrittura salingeriana, l'adolescenza e la ribellione alla borghesia; così *The Magic Foxhole* delinea il personaggio del soldato devastato dall'abisso della guerra, protagonista anche di *Un giorno ideale per i pescibonana* e *Per Esmé con amore e squallore*. Tra i venti e i venticinque anni Salinger trova la sua voce, e la trova nelle trincee, dove continua a scrivere furiosamente, facendo fermare i suoi compagni appena è possibile per completare un paragrafo. Si trascina in ogni buca branda e jeep i primi sei capitoli del *Giovane Holden*, il talismano che lo aiuta a sopravvivere.

Non ha molto altro a cui aggrapparsi. È un agente del controspionaggio, ma spara scappa e si rincucia come gli altri, come può. Lo fa nella foresta di Hurtgen, nel bel mezzo di uno dei più sanguinosi massacri per gli americani, dove la conquista di ogni albero costa la vita a decine di uomini, e dove però riesce a incontrare uno dei suoi idoli di allora, Ernest Hemingway. Lungo tutta la guerra i due si conoscono e scrivono e rispettano. «Papa» è già lo spaccone che ha messo a soqquadro la letteratura mondiale, eppure ha parole affettuose per il suo giovane amico: «Caro Jerry, per prima cosa hai un ottimo orecchio e scrivi con amore e tenerezza ma senza smancerie. Spero di non sembrarti un tipo dall'eloquio facile. Leggere i tuoi racconti mi rende davvero contento e penso che tu sia proprio un gran bravo scrittore». I due si rincontrano nella Parigi liberata e durante l'offensiva delle Ardenne. Poi Salinger prosegue per l'ultimo suo appuntamento con l'orrore,

quello nel campo di concentramento Kaufering IV, e questo è quello che vede: corpi umani in fiamme, morti accatastati, sopravvissuti le cui mani, ridotte alle sole ossa, applaudendo i liberatori producono un rumore sordo e osceno. Non sarebbe più uscito da quell'incubo. Tanto che decenni dopo, ripeteva:

---

**«Puoi vivere tutti gli anni che vuoi, ma non riuscirai mai a toglierti completamente dalle narici l'odore della carne carbonizzata.»**

---

«Puoi vivere tutti gli anni che vuoi, ma non riuscirai mai a toglierti completamente dalle narici l'odore della carne carbonizzata.»

Dopo questa esperienza, crolla e si fa ricoverare per esaurimento nell'ospedale di Norimberga. Quando esce, però, decide di partecipare all'operazione di denazificazione della Germania, prendendo parte alla caccia al nazista travestito da civile. È durante questo periodo che conosce Sylvia. C'è chi sostiene che la ragazza tedesca fosse un'informatrice della Gestapo, e in quanto tale interrogata da Salinger; Shields e Salerno dicono che li abbia presentati la sorella, che faceva l'infermiera nell'ospedale dove Salinger aveva provato a rimettersi a posto la testa. Come che sia, ed è comunque una situazione ombrosa, Jerry di quella ragazza si innamora e decide di sposarla. Lo fa in segreto, per evitare sei mesi di carcere e la decurtazione di due terzi del salario. Lo fa il 18 ottobre 1945, unendo letteralmente in matrimonio vittima e carnefice, e portandosi questo circuito in America. Ma bastano pochi giorni a New York perché le cose precipitino e lo spingano a rispedire Sylvia in Germania. Cosa abbia scoperto sul suo conto è un altro dei misteri della sua vita, ma sulla richiesta di divorzio si legge che lo sposo era stato ingannato. In una sua lettera, invece, si legge che i due si erano inferti «il genere più violento di infelicità».

Il primo racconto che riesce a scrivere dopo questo naufragio è *Un giorno ideale per i pescibanana* e il suono è questo: «Il giovanotto guardò la ragazza addormentata su uno dei letti gemelli. Poi si avvicinò a una valigia, l'aprì, e di sotto a una pila di mutande e canottiere trasse una Ortgies automatica calibro 7,65. Fece scattare fuori il caricatore, lo guardò, tornò a infilarlo nell'arma. Tolsse la sicura. Poi attraversò la stanza e sedette sul letto libero; guardò la ragazza, prese la mira e si sparò un colpo nella tempia destra».

Quello di Sylvia non è il primo inganno che Salinger subisce sul campo di battaglia amoroso, assieme a quello della guerra, il più doloroso per lui. Prima di partire per l'Europa si era innamorato di Oona O'Neill, una di quelle ragazze incantevoli e perdute che segnarono gli anni Trenta. Figlia del Nobel Eugene O'Neill, a sedici anni le bastava bere latte allo Stork Club per far girare la testa a mezza New York, compresi Orson Welles e Salinger stesso. Jerry le aveva giurato di amarla, e dal fronte le scriveva ogni giorno. Non ricevette mai una risposta: Oona aveva conosciuto Charlie Chaplin e compiuti i 18 anni lo sposò.

Salinger ne fu sconvolto, per mesi la tartassò con insulti e disegni osceni, fino a che non congelò tutto, i sedici anni l'amore e la purezza, e ne fece un Eden (e una guerra) che tentò di replicare per tutta la vita. Ci provò con la seconda moglie, Claire, di 15 anni più giovane di lui (modello per uno dei suoi racconti più belli, *Franny e Zooey*); poi con Colleen, più piccola di 40 anni.

E con la figlia Margaret, adorata fino all'adolescenza, e poi disprezzata – lei ricambierà con un memoir in cui tra le altre cose scrive che il padre era un dittatore che beveva urina per salvarsi. E poi con tutta una serie di amori che accompagneranno i suoi anni d'esilio, dalla diciottenne scrittrice Joyce Maynard ad attricette e starlette televisive, sedotte fermo posta da adolescenti e respinte non appena mature. La ferocia di questa ossessione suona in *Per Esmé: con amore e squallore*, a sua volta ispirato da Jean Miller, 14 anni, incontrata a Daytona Beach dopo la guerra:

«Che cos'è l'inferno? Io affermo che è il tormento di non essere capaci d'amore».

A questo tormento, cercò di rispondere con la scrittura, così come aveva fatto durante la guerra. Ma la scrittura, sebbene balsamo e salvezza, nascose la sua più grande condanna, quella del successo, e di conseguenza lo scoppio dell'ultima delle sue guerre, quella contro il mondo. Nel 1951 pubblicò *Il giovane Holden*, e contrariamente a quello che si può credere non fu semplice. Il *New Yorker* l'aveva rifiutato, nonostante avesse pubblicato i precedenti racconti, storie di cui non si faceva che parlare. Eugene Reynal della Harcourt, Brace & Co. giudicò Holden un pazzo – e Salinger quasi ne morì. Non poteva sopportare non tanto l'accusa di pazzia, ma l'idea che la gente ha dei matti, e cioè che non abbiano un cuore, e che se ce l'hanno è sprecato. Quando finalmente il romanzo fu stampato, ci volle poco perché si trasformasse in un caso planetario da milioni di copie vendute, cui si accompagnarono censure e persino quattro pazzi come Mark Chapman, John Hinckley, Robert Wickes e Robert Bardo che dissero di essersi ispirati a Holden quando spararono rispettivamente a John Lennon, Ronald Reagan, al preside e a uno studente di una scuola di Long Island, all'attrice Rebecca Schaeffer.

Dalla seconda edizione Salinger eliminò la sua foto dalla quarta di copertina. E così impose anche per i suoi futuri libri: *Nove racconti* (1953), *Franny e Zooey* (1961), *Alzate l'architave, carpentieri e Seymour. Introduzione* (1963). Le immagini di cui è ricca la biografia di Shields e Salerno sono tutte rubate, spedizioni vittoriose di fotografi e giornalisti nel bunker che Jerry si era fatto costruire accanto alla casa dove viveva con la sua (vera) famiglia a Cornish – dentro il bunker, una brandina, appunti dappertutto, un tavolaccio, c'era spazio solo per l'altra famiglia, quella immaginaria dei Grass. Da quel fortino dirigeva la sua guerra con astuzia: non appena il mondo si dimenticava di lui, alzava il telefono e rilasciava un'intervista per censurare le opere pirata che raccoglievano i suoi primi racconti (col risultato di far rientrare in classifica gli altri); scandalizzava Hollywood (Elia Kazan una volta

bussò alla sua porta: «Signor Salinger, sono Elia Kazan». «Buon per lei», si sentì rispondere); lanciava strali contro Joyce Maynard e la figlia Margaret, colpevoli di averlo messo al centro delle loro autobiografie; malediceva Ian Hamilton, che riuscì a trascinarlo in tribunale per fargli dire che sì, stava ancora scrivendo, e perciò le lettere personali che aveva intenzione di usare nella sua biografia erano di sua proprietà intellettuale, gli potevano sempre tornare utili.

Queste offensive e controffensive andavano avanti fin dalla metà degli anni Sessanta, inframmezzate dalle rasoiate critiche di John Cheever («maledetto scrittore di serie zeta»), Joan Didion («prosa da manuale di autocoscienza»), Michiko Kakutani («ridicole circonlocuzioni senza capo né coda», disse di *Hapworth 16, 1924*, ultimo racconto pubblicato dal *New Yorker* nel 1965). Salinger non rispose mai, perché mai glielo avrebbe permesso il Vedanta, la fede che aveva abbracciato fin da ragazzo. Gli aveva insegnato a disprezzare l'oro e le donne, a rinunciare alla fama, e infine a fare proselitismo piuttosto che narrativa. I suoi ultimi vent'anni li modellò sulla fase finale del Vedanta: la rinuncia al mondo.

Morì in gennaio, era il 2010 e c'era il ghiaccio a Cornish così come nella sua New York. «Io abito a New York» si legge nella straordinaria nuova traduzione di Matteo Colombo del *Giovane Holden* «e stavo pensando al laghetto di Central Park, quello vicino a Central Park South. Chissà se arrivando a casa l'avrei trovato ghiacciato, e se sì, chissà dov'erano andate le anatre. Chissà dove andavano le anatre quando il lago gelava e si copriva di ghiaccio. Chissà se arrivava qualcuno in furgone che le caricava tutte quante per portarle in uno zoo o chissà dove. O se volavano via e basta».

Ovunque se ne sia volato Salinger, nessuno meglio di lui ha tradotto in realtà questa frase di John Updike scritta in *Sei ricco, Coniglio*: «La grande verità sui morti è che lasciano spazio». Nel suo caso, lo spazio da riempire è enorme, ciascuno ci mette dentro quello che vuole, opere inedite da pubblicare dal 2015 o dal 2060, un po' di pettegolezzi, alcune delle pagine più belle della letteratura.

## Lo stato di salute delle lettere italiane. E Busi, e Eco? Dove li metti?

Tre settimane fa, sulla «Lettura», Franco Cordelli tracciava una cartografia delle lettere italiane: settanta nomi per sette categorie, una diagnosi non proprio edificante, nessuna prognosi. Su internet e sui giornali hanno risposto narratori chiamati in causa, difensori d'ufficio, orfani delusi, lettori entusiasti. Qui Cordelli torna per chiudere il cerchio. E all'accusa di essere un «parassita che deve scrivere questi pezzi, per dirsi di esistere», risponde che quella virgola dopo «pezzi», tanto per cominciare, è un po' enfatica. Poi spiega perché non ci sono Arbasino e Citati, e perché sono dove sono Siti, Cavazzoni, Parrella...

Franco Cordelli, La Lettura del Corriere della Sera, 15 giugno 2014

Perché in quelle tue rubriche non c'è Aldo Busi? Mi ha chiesto più d'uno riferendosi al grafico che seguiva l'articolo dedicato tre domeniche fa all'attuale nostra letteratura – quella troppo o troppo poco visibile. Perché, ho risposto alle persone che di lui ricordano solo e sempre *Seminario della gioventù*, suo primo romanzo del 1984, quasi non avesse scritto altro, perché Busi non è neppure tra i «senatori» – persone che saggiamente non si esaltano per il fatto che esca ogni tre mesi il Grande Romanzo Italiano o più semplicemente un Capolavoro, né si abbattano se esce un libro-boiata – Busi dicevo non è nel Senato, bensì nella Storia (la microstoria beninteso della letteratura contemporanea).

Lo stesso accade per due illustri collaboratori del *Corriere* da me non menzionati, per Alberto Arbasino e Pietro Citati, o per Umberto Eco che di semi-debutti clamorosi, a torto o a ragione ne ha ben due: *Opera aperta* e *Il nome della rosa*. Arbasino non ha fatto che legittimare, con risultati se si vuole meno eclatanti, nel corso di mezzo secolo il rango del suo esordio, *L'Anonimo lombardo* e *Fratelli d'Italia* (versione 1963). A Citati, prima che si dedicasse alle biografie critiche, è successo lo stesso: non sono indiscutibili i primi libri, *Il tè del cappellaio matto* e *Il velo nero*, e di pura conferma i successivi? Per Eco entrare nei dettagli è superfluo. In quanto a me, io stesso risulterei un caso interessante. Mi è stato fatto notare: e tu? tu dove ti saresti messo? perché non ti sei collocato in una di quelle stolte categorie «a vanvera»?

Nella rete ho trovato la risposta. Francesca (una persona senza cognome, ossia priva di quella particola di vanità che tutti esibiamo di fatto nel declinare la nostra genealogia), Francesca scrive: «Ragazzi, i critici parassitari come Cordelli devono scrivere questi pezzi, per dirsi di esistere. I romanzi di Falco e Vasta vengono letti, tradotti, premiati, creano intorno a sé piccole o meno piccole comunità. Cordelli chi è? Cosa ha fatto? Davvero; senza il *Corriere* che ogni tanto lo fa scrivere non sarebbe nessuno». Avessi dovuto rispondere, avrei fatto notare a Francesca che la virgola dopo «pezzi» e prima di «per dirsi di esistere» è un po' enfatica; e sarei stato costretto a confessare che per contratto di pezzi ne scrivo 140 l'anno. Ma a Francesca, o alla domanda «tu dove ti saresti messo», ha risposto Alessandro T., sempre sulla Rete. Discutendo le opinioni di Francesca, Alessandro T. ha protestato: be' Cordelli è stato violento ma un libro straordinario lo ha scritto, *Procida*. Che è del 1973 ed è il primo romanzo di otto.

Non mi sono messo da nessuna parte, in nessuna categoria, perché con l'evidenza della venerata rete e dei debutti non sempre suffragati dalle puntate seguenti, al pari di Busi, Eco, Arbasino e Citati, anche io sono nella Storia. La Storia è un posto che mi piace, piace a tutti. Ma, essendo ingordo, non mi basta. Un tempo con frequenza (e adesso, in salvo da qualsivoglia parlamento, assai meno) mi accadeva di irritarmi per le cose che nella Storia non sono; e poiché dispongo di un certo «poterino» e di «piccoli sudditi, ma

tre o quattro» (sempre Francesca), esprimo ancora opinioni che cerco di articolare. Forse troppo, fino al punto di scatenare istinti che non esito a definire sgarbati – sgarbati per la nostra disabitudine al conflitto.

Mi era accaduto anche in occasioni precedenti. Ne rammento due. Nel 1975 pubblicai un'antologia di poeti (era il mio secondo libro) perché i poeti che in quell'epoca remota erano considerati indiscutibili, si ritenevano talmente indiscutibili o da alcuni erano tali ritenuti, proprio come alcuni scrittori di oggi, da escludere che ve ne potessero essere di nuovi, o altri. Ho raccontato questa ventura tante di quelle volte che oggi me lo risparmio. Quel libro (è sempre a Francesca che mi rivolgo) è stato addirittura ristampato – senza che io lo desiderassi in modo particolare (ciò che è necessario in un certo momento non è detto lo sia sempre). Ma così volle il destino: era una prova superflua di quante reazioni quell'antologia produsse. Ve ne furono una quantità crescente fino al 1979, al festival di Castelporziano, rammentato giorni fa da Carla Vasio, scrittrice d'incerta memoria. Vasio attribuisce quell'«opera» a Renato Nicolini che invero, come assessore alla Cultura del Comune di Roma, ebbe il merito di crederci e di finanziarla, e altri il merito più concreto di pensarla e realizzarla.

Un altro momento thriller fu il 1986. L'origine di questo episodio è stata rammentata su il *corriere.it*. Nel corso della discussione sulla legittimità e validità della mia proposta di «lettura» della palude – una metafora che è stata presa troppo sul serio (nella mia testa stava per l'ovvio «omologazione»). Non ero convinto che nell'allora cosiddetto «made in Italy» fosse tutt'oro quel che luceva, come supposto in Italia e in Francia. Ne parlai a Giovanni Raboni, che sul made in Italy era ancor più perplesso di me. Con lui e con l'ausilio di tanti trentenni di allora pubblicammo un libretto, *Cento romanzi italiani del Novecento*, che produsse malumori a iosa, abbastanza simili a quelli del 2014.

Una scrittrice di alto e assennato rango borghese che oggi non c'è più, e che non era neppure nel libretto, m'incontrò in una casa romana e anticipando i

tempi attuali, mentre si girava, dandomi dunque le spalle, disse: «Vaffanculo».

Certo, quella persona era più genuina di Francesca: ci mise la voce, se non la faccia. Obiettivamente erano tempi più lineari. In quanto ai nostri. Prima di tutto una parola sul metodo. Sarò telegrafico. Rispetto a molte e uniformi obiezioni, esse sarebbero ragionevoli se mi fossi limitato a irridere il sintagma «sagome sudate», che cito nella prima riga. Ma poi ci sono due pezzi su cui presumo aver esercitato un briciolo di critica stilistica. Anche Leo Spitzer è caduto in prescrizione nell'eterno presente in cui viviamo? Il nuovo ma democratico dio, il maiuscolo presente, lo ha reso obsoleto? Per destra e sinistra non ho molto interesse, non ce l'ho per esse come categorie. Al passo coi tempi non potrei. Dirò di più. Di tanto in tanto parlo con un commissario di polizia che si dichiara acalcistico e apolitico. Ma molti scrittori tra gli illustri di oggi si ostinerebbero a considerarlo di destra, quindi imparlabile. Al contrario, io non credo di avere un pregiudizio verso ciò che si ritiene di destra, per esempio non ne ho verso la destra che nasce dal nichilismo (è il caso di Walter Siti, che i suoi stessi sostenitori, pur di negare un'evidenza ed esser certi che sia tutto a posto, tutto nuovo, cioè di sinistra, presumono io abbia classificato di destra per squalificarlo). Ma in effetti nutro

---

**Un tempo con frequenza (e adesso, in salvo da qualsivoglia parlamento, assai meno) mi accadeva di irritarmi per le cose che nella Storia non sono; e poiché dispongo di un certo «poterino» e di «piccoli sudditi, ma tre o quattro» (sempre Francesca), esprimo ancora opinioni che cerco di articolare.**

---

più un giudizio che un pregiudizio verso quella roba che è di destra dura e pura quando si presenta con un discorso liquidatorio e irrisorio e che questo discorso personalizza e quasi psicologizza.

È il suo costume attuale – dominante: ho avuto modo di constatarlo a mia spese. Hai scritto sulla

«Lettura» quelle chiacchiere e hai fatto quel grafico perché sei geloso, perché devi vendicarti, perché vuoi punire chi non ti ubbidisce (e, ancora una volta, torniamo a Francesca, al «poterino»).

Veniamo infine al merito della mia intemperanza. Ho inventato delle categorie. Non solo: ho avuto la faccia tosta di confessare che erano «a vanvera».

---

**È ovvio che stilare elenchi è un arbitrio.  
Di più, è una ubris, un atto di presunzione.  
Ma è addirittura imperdonabile che i nomi vengano  
elencati in rubriche: poiché oggi le categorie non  
hanno più luogo, o diritto di cittadinanza.  
Tranne una: quella dei libri più venduti.**

---

In realtà con «a vanvera» intendevo il sottinteso tra politica (posizione parlamentare nel grafico) e nomenclature, titoli che erano (sono) solo miei, quindi arbitrari. Ebbene. È ovvio che stilare elenchi è un arbitrio. Di più, è una ubris, un atto di presunzione. Ma è addirittura imperdonabile che i nomi vengano elencati in rubriche: poiché oggi le categorie non hanno più luogo, o diritto di cittadinanza. Tranne una: quella dei libri più venduti o, come direbbe Francesca, premiati, tradotti, ecc. Capisco quindi il disagio, il fastidio. Era a prescindere. Anche a prescindere dai nomi fatti o non fatti, presenti o assenti. Ho cercato di spiegare invano che il tema era l'incidenza (un tema sociologico), non già la qualità (un tema estetico), essendo qualsiasi altro tema un criterio impossibile. Né c'è un Montale il cui unico metro era il gusto, del quale sembrava difficile dubitare.

Alla mia spiegazione sono state date varie risposte. Ne cito due profferite da amici che potranno eventualmente testimoniare della veridicità di quanto trasmetto. Non hai nominato «altri che quelli che sculettano» o, all'opposto, «io sono un critico, sono cioè la Giustizia, sono la Verità». Nella prima frase ho colto un accento di comprensione di quanto

avevo premesso, ma anche di sbrigatività – tipico di chi è costretto dalle circostanze a guardare giù dall'empireo in cui è. Nella seconda m'è parso di vedere le maiuscole, che a mio parere non sono proprio ciò che chiamiamo «critica» e che per me è categoria inalienabile, per quanto arbitraria, e consistente anche in era post-ideologica.

Ultimo tratto di questo cammino. I nomi. Molti si sono accorti che ho citato pochi poeti: ma i poeti, avevo premesso, se non scrivono anche d'altro o se non sono sostenuti in modo particolare da un clan, vivono nell'oscuro. In effetti di clan ve ne sono in modo specifico due, come è stato rilevato: i conservatori (che non c'è niente d'insolito a esserlo, a meno che non si voglia essere unici e soli, senza troppa gente intorno) e i novisti (e anche in questo caso non c'è niente di male a essere scrittori nuovi ma, debbo dire, non ho mai pensato di volerlo essere, trovandomi concettualmente fermo all'anno dei suicidi – Adamov, Mishima, Celan – il 1970). Però non posso negare che a farmi venire i nervi, stile 1975 e 1986, sono proprio quelle due volontà di dominio, l'una all'altra contrapposte ma solidali nell'uso di sottigliezze d'ogni genere per attribuire gloria tanta al benefattore quanta al beneficiario.

Di altri nomi è stato detto: perché Cavazzoni è lì, tra i dissidenti, e non tra i novisti? – detto come se davvero avessi parlato «a vanvera». Ma penso che il disturbo sia nella ricezione: se avessero continuato a leggere i libri di Cavazzoni si sarebbe visto che egli cominciò in un modo e continua nel medesimo. Oppure: perché tra i novisti hai messo Parrella che non c'entra niente? È semplice: perché quando debuttò sembrava a tutto il mondo nuova (non importa se i nomi compresi in quella rubrica, alcuni o tutti, di lei non pensavano niente di simile). Parrella ora stia lì, così si vede che a essere precipitosi non ci si guadagna.

Mi sono stati rimproverati due o tre nomi, tra i più giovani, Caterini e Gallerani, proprio come se non avessi diritto a un briciolo di arbitrio in più, di giudizio tutto mio, di scommessa sul futuro. E no, a questo proprio non rinuncio. Me lo sono preso, e me lo tengo.

## Novantatré posizioni di Alberto Arbasino

Escono da Adelphi i «Ritratti italiani». Da Gianni Agnelli a Federico Zeri, via Longhi, Gianni Morandi e Testori: un libro di gran letteratura e educazione civica e politica, tra vecchio giornalismo d'autore e campioni di new journalism

Raffaele Manica, Alias del manifesto, 15 giugno 2014

Nessuna parola, tra aggettivi e sostantivi, ricorre con più frequenza nei titoli di Arbasino. La serie diceva, finora: *Fratelli d'Italia*, *Fantasmî italiani*, *Paesaggi italiani con zombi*. Vuol dire che lo scrittore ha visto il mondo, ma il suo paesaggio è l'Italia, il «paese senza» dove ha vissuto l'Anonimo lombardo in tutte le stagioni della sua vita. Ora alla suite si aggiunge *Ritratti italiani* (Adelphi «Biblioteca», pp. 552, euro 28,00; in copertina «Alberto Arbasino ritratto da Marisa Rastellini», prologo fotografico al libro: lo scrittore in altra sua età, in bianco e nero, forse nei felici *Sixties*, mentre legge adagiato sul divano). I ritratti sono novantatré, da Gianni Agnelli a Federico Zeri, in ordine alfabetico, e il libro è dunque una galleria rappresentativa dell'intero Novecento: il Novecento di Arbasino e il suo «paese con». Stilati di fronte o di lato, si direbbe che la fonte formale di questi ritratti sia rintracciabile in alcuni esemplari del buon vecchio giornalismo d'autore e soprattutto del *new journalism* (si vedano, sintomatici, i nomi di Irene Brin e di Camilla Cederna), nei modelli alti di certa letteratura (alla quale però la prosa sismica di Arbasino somiglia ben poco) e, infine e forse maggiore, in quel brano della pittura lombarda che, insegnava Longhi, sta nel capitolo «dal Moroni al Ceruti» e, al modo della scuola maggiore di Longhi, nel «Fra Galgario, di lato» di Gianni Testori.

Il libro più somigliante a *Ritratti* è forse *Sessanta posizioni*, utilizzato per precedenti risistemazioni (per esempio *America amore*) nel continuo *updating* che si conosce (non solo riscrittura stilistica o linguistica, ma di pensiero e di memoria), smembrato e congedato,

però persistentemente cult. Nel confronto, *Ritratti* mostra come, nella mutazione di clima culturale, siano diversi disposizione e sentimento delle cose: ciò che era in presa diretta è ora materia ancora viva però a freddo, base per una autobiografia intellettuale per interposti fatti e persone, al modo di *Marescialle e libertini*, sezione dei *mémoires* in divenire. I pezzi non recano date. Non si sa quando siano avvenuti gli incontri né quando siano stati scritti i capitoli: incontriamo un giovane Gianni Morandi e molti agiscono da vivi, come più non sono. Tale rapporto con le date e la cronologia è tratto si direbbe innato dell'autore come coltivatore di memorie e utilizzatore di suoi archivi: comporre a strati successivi, con aggiunte e ritorni, e ritocchi. La musa è l'occasione, e compito del poeta è che l'occasione divenga persistenza e che trovi significato in un campo di relazioni. Ma sappiamo che il libro, nel suo insieme, avvolto dalla copertina carta da zucchero, reca la data di oggi.

Perciò *Ritratti italiani* è lo stato odierno della memoria di Arbasino: memoria, non va nemmeno aggiunto, privata solo per accidente, e resa pubblica in quanto memoria di epoche e contesti, di climi culturali e di colori del tempo andato. Questo libro di memorie che si affollano e di qua e di là, tirando a destra e a manca e sopra e sotto chi legge, prende stabilità come galleria di ritratti dal nome posto in testa a ogni singolo capitolo: indicatore di direzione, ogni nome funziona prima come segnaletica, poi diventa un addensante, un esaltatore di rapidità, un filtro che trattiene o rilancia; nulla evapora, ma tutto si condensa, e ben s'impingua. Alcuni degli estremi tra i quali oscilla l'indicatore: con-

testo e aneddoto, antropologia e cronaca, storia e gossip. L'ago del sismografo segna il minimo colpo, ma quasi prima che ne dia rendiconto ci si accorge che il sismografo e il territorio in movimento sono la stessa cosa. Perciò, per esempio, gioco accattivante, ma facile troppo, sarebbe una ricognizione o una semplice infilatura di aneddoti; non sarebbe errata a scorgere

---

**La scrittura di Arbasino si muove sempre, ha bisogno del movimento che è la sua forma propria. Che si trova, si solidifica e poi riparte senza sonno.**

---

il tono del tomo, però sarebbe largamente insufficiente a delinearne la portata. Invece, siccome Arbasino colloca l'uno accanto all'altro elementi diversi – il suo procedimento è simile alla diffrazione della luce, che si parcellizza ma che è unica – non di rado si scorgono luminescenze accanto a quella che viene annunciata come la via principale. Per esempio, nelle mirabili pagine su Longhi, c'è una segnalazione su uno dei modi di leggere Croce; e nelle stesse pagine ci sono osservazioni su Contini proprio non trascurabili e che magari nella memoria del lettore correranno anche leggendo il capitolo su Contini, dove non ci sono. Il ritratto di Torino che prepara un incontro con Bobbio lascia cadere un'osservazione sulla sintassi di Hemingway e così via; e anche microscopicamente si hanno infinite conferme di accostamenti di piani stilisticamente e concettualmente lontani, come nella fisicità deplorabile di certi antichi siciliani nel capitolo su Fulco Verdura. Questi accostamenti inattesi e di efficacia immediata sono, certo, anche una delle ricette del comico. Perciò, altro avviso ai naviganti in mare aperto.

Si rischia sempre di ridurre Arbasino a ottimo fabbro di battute, ricordando alcune sue peraltro memorabili sintesi, delle quali *Ritratti* è una miniera; si tratta di un rischio condiviso con altri moralisti di vena all'apparenza comica, dall'immenso Belli a Flaiano: pericolo

maggiore nell'uso giornalistico. Non è detto che tale libera estrapolazione non abbia una sua legittimità, ma la vena ha sangue ora malinconioso ora bilioso, per quanto sublimato e talvolta improvvisamente euforico; sicché il discorso così spezzettato, buono come il prezemolo a ogni minestra, finisce per negare il tessuto in cui quelle sintesi prendono corpo e forma, le assolutezza e le riduce a meno di quel che sono, per quanto l'effetto immediato possa restare fulminante. La battuta è l'antiinfiammatorio, il vicolo per la fuga immediata; al termine si spalancano autostrade con varie corsie per ogni senso di marcia, nelle quali ci si azzarda a itinerari contromano; e rotatorie, e incroci, cunette, rare assai aree di sosta e parcheggi mai: la scrittura di Arbasino si muove sempre, ha bisogno del movimento che è la sua forma propria. Che si trova, si solidifica e poi riparte senza sonno.

Né, in coda, si vuol mancare di rilevare come, grande letteratura, *Ritratti* sia anche un libro di educazione civica e politica, come lo è ogni osservatorio di costumi. Non si rischiasse di essere fraintesi, lo si dichiarerebbe dominato da un tratto pedagogico, impassibilmente sostenuto, anche nei suoi rivoli più pop e più camp, da intensa pietà e trattenuta commozione verso le cose che svaniscono, da ricordare la mano del curatore di erbari mentre impedisce, con pudore e amore, che le piante diventino povera polvere. Infine, la valutazione di *Ritratti italiani* si vuole toglierla da dentro il libro stesso, sostituendo al nome del ritrattato quello del ritrattista: «Si fa presto, a dire comunemente: il piacere del testo. Ma quando il testo è Arbasino, i piaceri sono numerosi, e deliziosi. Il diletto dell'erudizione smisurata, proliferante, intersecante, e giustamente bizzarra, con tutte le sue eccentricità giuste – e qualcuna in più. Ancora la voluttà di una sovrana squisita leggerezza, che tutto o quasi può permettersi, perché agisce *talmente* (e *totalmente*) dall'alto. Sono doti sempre più insolite in una cultura come la nostra che pure ha avuto personaggi di personalità e charme incantevoli: R. Longhi, M. Praz, C. Brandi, G. Contini, G. Macchia. [...]. Ma, finalmente, il testo. Arbasino *même, in person, in concert, live*. [...] Ghiotto, rigoglioso. Succulento e *dry*». Un po' Stravinsky un po' Miles Davis.

## «Il marketing editoriale? Meglio sesso e humour»

Intervista a Howard Jacobson, vincitore del Booker Prize, del quale esce «Prendete mia suocera», storia di uno scrittore che tenta di ribellarsi alla letteratura commerciale

Enrico Franceschini, la Repubblica, 16 giugno 2014

Si possono ancora scrivere romanzi che non siano cinquanta sfumature di sesso, noir svedesi, storie di vampiri, rivisitazioni dell'Inghilterra Tudor, confessioni di vite stravaganti o libri di cucina mascherati? È il dubbio che assilla Guy Abelman, scrittore ebreo inglese di mezza età la cui carriera sembra essersi arenata, deluso da un editore secondo cui la carta è totalmente obsoleta, dominato da una moglie che aspira a fargli concorrenza e attratto dal desiderio di portarsi a letto la suocera. Avete letto bene: la suocera. La trama di *Prendete mia suocera* (pubblicato in Italia da Bompiani), ultima opera di Howard Jacobson, vincitore nel 2010 del Booker Prize, il più prestigioso premio letterario britannico, oscilla tra la commedia erotica e l'ironica denuncia dello stato della letteratura contemporanea, prigioniera del marketing, dei cliché, delle mode.

«Quando uno scrittore scrive di scrittura, è nei pasticci» ammette per primo il suo protagonista. Ma in questo caso l'autore lo smentisce, scrivendo un romanzo avvincente, divertente e provocatorio, accolto dalla critica del suo paese come una dichiarazione d'amore per le donne, la narrativa, l'umorismo, e già tradotto con successo in mezza Europa. «Il problema non è che nessuno scrive più buoni romanzi» dice Jacobson. «Il problema è che nessuno sembra avere più voglia di leggerli».

*La prima domanda non ha a che fare con lo stato della letteratura, ma con la suocera, figura classica della cultura italiana e anche di quella ebraica. È davvero*

*possibile innamorarsene? C'è qualcosa di suo nell'ossessione del protagonista?*

Mi spiace deluderla: niente di autobiografico. La mia attuale suocera ha 101 anni, quindi è fuori discussione. Mi sono sposato tre volte e talvolta penso di avere avuto più fortuna con le suocere che con le mogli, ma innamorarsene è un altro discorso. Immaginare una love-story con la suocera, tuttavia, mi ha permesso di capovolgere i luoghi comuni e le battutacce che circolano da sempre in questo campo. E poi volevo scrivere del fascino che può avere la donna matura. E della rivalità madri-figlie. E del disperato tentativo di fare qualcosa di scioccante in un'epoca che rifiuta di lasciarsi scioccare.

*L'altro grande amore del suo protagonista è il romanzo. Il «vero» romanzo, non la forma commerciale che così spesso occupa le classifiche dei bestseller. È diventato più difficile scrivere romanzi di questo tipo?*

Sì. Lo è sempre stato, anche ai tempi di Joyce e Conrad, ma ciò non deve impedirci di ammettere che la pressione commerciale è cresciuta, è sempre più sofisticata e agguerrita, né di rammaricarci. Ogni scrittore desidera il successo commerciale. Ma vorrebbe ottenerlo per quello che scrive, non perché dà ai lettori ciò che gli suggerisce il marketing.

*Dal suo romanzo emerge la nostalgia per il tempo in cui i libri erano «fonte di saggezza». Fa venire in mente Midnight in Paris di Woody Allen: siamo condannati a vivere in un'era di progressi tecnologici e inarrestabile declino artistico?*

Non c'è mai stata un'epoca in cui la vita non sembrasse culturalmente o moralmente in declino. Credere che siamo in declino è una necessità umana. Io sono favorevole al progresso tecnologico, ne faccio pieno uso. Ma sono altrettanto convinto che ci danneggi vivere attraverso uno schermo digitale. E che internet, con tutti i suoi benefici, sia un nemico della lettura e della parola. Non è solo il fatto che oggi leggiamo più velocemente e con più impazienza. È che leggiamo con diverse aspettative. Vogliamo informazioni. Vogliamo chiarezza. Ma la letteratura non è informazione né chiarezza.

*A un certo punto il protagonista fa una distinzione fra «trama» e «storia». Lei come le interpreta?*

Non si può scrivere senza avere una storia da raccontare. Se una persona ti guarda negli occhi, hai una storia. Quando un personaggio si alza dal letto e si trasforma in uno scarafaggio, è una storia. E io amo le storie. La trama invece è macchinazione e svolgimento: omicidio, mistero, suspense. Tutte cose in cui non ho il minimo interesse. Non ho mai letto un thriller perché fa gelare il sangue.

*Lo scrittore che scrive un romanzo su uno scrittore che scrive un romanzo ha molti precedenti. Non aveva paura a percorrere un simile campo minato?*

I romanzi su scrittori che scrivono romanzi sono disastri quando si prendono sul serio, quando sono pomposi e auto celebrativi. Il mio obiettivo era far ridere davanti allo stress dello scrivere, tirando qualche

cazzotto al funzionamento dell'industria editoriale. Era rischioso, ma camminare su un campo minato mi attirava.

*Perché gli scrittori di origine ebraica sembrano avere una predisposizione per umorismo e sesso?*

Forse perché sappiamo per esperienza, personale o familiare, che la vita è più tragica che buffa. Quanto al sesso, penso che ne scriviamo con più accanimento di altri perché lo consideriamo una faccenda maledettamente seria, anche quando pare che ne sorridiamo.

*Il romanzo è apparso condannato a scomparire molte volte. Sopravviverà a internet?*

Non temo per la salute del romanzo in sé: ne vengono ancora scritti di fantastici. Temo per i lettori. Se continueremo a perdere la capacità di leggere, chi leggerà quei fantastici romanzi?

*Cosa significa vincere il Booker a 68 anni, come le è accaduto quattro anni fa?*

Non c'è momento migliore per vincerlo. Vincerlo quando sei giovane significa imporsi un terribile onere: da quel momento dovrai provare quello che vali, sarai esaminato sotto la lente di ingrandimento per ogni libro successivo al fine di verificare se lo hai vinto per caso o per sbaglio. Ma quando lo vinci dopo avere già scritto tanto e alla mia età, non devi dimostrare più niente. Anzi, il premio riflette una luce benigna anche sui tuoi libri precedenti. Ringrazi e incassi, tutto qui.

---

**«Il mio obiettivo era far ridere davanti allo stress dello scrivere, tirando qualche cazzotto al funzionamento dell'industria editoriale. Era rischioso, ma camminare su un campo minato mi attirava.»**

---

## Roberto Bazlen, consulente di lungo corso

Valeria Riboli, [nuoviargomenti.net](http://nuoviargomenti.net), 17 giugno 2014

La figura di Roberto Bazlen resta a oggi una delle più intrise di aneddotica, eppure sconosciute, del Novecento italiano. In realtà, la storia di questo consulente editoriale dalle letture onnivore e dalla personalità umbratile permette di illuminare molti aspetti della cultura del secolo scorso: è una storia di scoperte librerie, di incontri, di amicizie e incomprensioni, di stimoli culturali che videro una realizzazione per lo più postuma. Il suo inizio è a Trieste, dove Bazlen nasce nel 1902: dato biografico non secondario, perché proprio nella città di frontiera, a quel tempo ancora absburgica, il giovane intellettuale entra in contatto con personaggi che ne influenzeranno in maniera decisiva la personalità, e che nondimeno usciranno cambiati dal suo ascendente. Ancora diciassettenne, nella libreria antiquaria di Saba, testa il proprio ruolo di consigliere nell'ombra, quando non di vero e proprio maieuta e artefice di scelte editoriali e letterarie. È a lui che, nel 1925, Montale deve la conoscenza di Svevo e l'incoraggiamento a scrivere una serie di recensioni che finalmente porteranno il romanziere a una qualche notorietà. Proprio con il padre degli *Ossi di seppia* il consulente dà vita al primo degli atipici sodalizi che costelleranno la sua vita: Montale recepisce i consigli di lettura del giovane amico, concentrati su autori europei ancora ignoti per un – seppure aggiornato – intellettuale italiano. Nemmeno le critiche, anche aspre, che il giovane Bazlen dispensa all'autorevole amico [«le brevi (Ossi di s.) non mi dicono granché, e mi sembrano, spesso, formalmente ingenui», recita una lettera] riusciranno a intaccare il legame fra i due.

È sempre a Trieste – e nella ricerca che i suoi scrittori compiono in direzione di una letteratura «locale», intesa in senso fortemente identitario – che Bazlen modella i capisaldi del proprio pensiero e matura un gusto che tradurrà poi in proposta editoriale per i lettori italiani: è triestina l'idea di una letteratura del

tutto aliena ai dettami imposti dalla filosofia crociana, dunque indirizzata alla valorizzazione del contenuto contro la forma, della letteratura come «vita» contro la letteratura come «mestiere», vuota scatola formale incapace di avvincere il lettore. Per autori quali Saba, Stuparich, Slataper, e per Bazlen nella sua lunga carriera di consulente editoriale, lo scrivere scaturisce insomma da un'urgenza, non è esercizio di stile ma risposta a un bisogno spontaneamente percepito. Se nel 1934 il consulente abbandona la città natale e la rinnega imputandole un eccessivo provincialismo, è però impossibile non percepire l'eco della cultura triestina nella «primavoltità», formula da lui coniata per designare quell'emersione genuina della scrittura dal vissuto, libera da orpelli stilistici, che determina il valore di un testo ed è decisiva per la sua pubblicazione. Proprio la coscienza della sua rarità spinge Bazlen a voltare le spalle alla scrittura, cercando in altri ciò che per lui dovrebbe identificare uno scrittore: «Ha qualcosa da dire; quello che ha da dire è vissuto, è suo; lo dice con parole sue, chiare». *Il capitano di lungo corso*, romanzo volutamente incompiuto e pubblicato postumo, illustra in chiave metaforica la decisione di abdicare al ruolo di autore. D'ora in poi gli estri scrittori di Bazlen saranno delegati alle lettere editoriali, trasformate dalla sua penna in un vero genere letterario. Tra riflessioni disincantate sulla società contemporanea e narrazioni autobiografiche, esse tradiscono un rapporto con i libri sanguigno e costellato di passioni e ripulse, a volte anche clamorose (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche* di Kuhn è una «lavatura di piatti», *Il gattopardo* «un technicolor scritto da e per gente per bene»).

Oltre a una peculiare concezione del ruolo della scrittura, dal mondo culturale di Trieste viene raccolta una novità rivoluzionaria come la psicoanalisi freudiana, che approda nella città nel primo dopoguerra, attecchendo per lo più nell'ambiente ebrai-

co, al quale Bazlen, ebreo non praticante, era molto vicino. Accanto alla spinta psicoanalitica in direzione di una scrittura autobiografica – aderente il più possibile al reale, e perciò capace di far scricchiolare le fondamenta della crociana autonomia dell'arte – dall'*humus* triestino vengono recepite le opere maggiori della letteratura mitteleuropea, alle prese con la traumatica rielaborazione del dissolvimento dell'Impero asburgico. Esse vengono recuperate da Bazlen in lingua originale, con largo anticipo rispetto agli altri intellettuali italiani, nelle bancarelle triestine, al momento dell'abbandono, da parte della popolazione di lingua tedesca, di una terra divenuta italiana. Dal tramonto della Trieste asburgica Bazlen non trae tuttavia solo preziosità librarie, ma anche la ferma consapevolezza dell'inerzia della cultura italiana: «Se la situazione fosse stata l'inversa, e se ne fossero andati gli italiani, le bancarelle si sarebbero sfasciate sotto il peso di Carducci Pascoli d'Annunzio e Sem Benelli, [...] e di altra gente che portava male», scrive nell'*Intervista su Trieste*, raccolta da Adelphi, insieme a molte lettere editoriali, nel volume degli *Scritti*.

Il bagaglio col quale Bazlen lascia Trieste, per trasferirsi, dopo un periodo milanese, a Roma, è dunque pressoché unico per un intellettuale che si muove nell'ambiente culturale italiano: un ambiente soffocato dal fascismo, impigrito dal magistero crociano, segnato da arretratezze e neofobie. Proprio allo svecchiamento della cultura italiana Bazlen dedica le prime energie investite nell'attività editoriale: nel 1938 avviene infatti l'incontro con Adriano Olivetti, altro interlocutore d'eccezione con il quale ebbe più che qualche sporadico contatto. Prima a Milano e poi a Ivrea, cuore dell'attività olivettiana, viene elaborato il progetto delle Nuove Edizioni Ivrea, pensate per affermarsi pienamente alla caduta del fascismo. Rimaste purtroppo ferme alla fase di ideazione, perché superate dalle ben più note Edizioni di Comunità, esse valgono tuttavia come luminoso esempio del brulichio intellettuale di quegli anni. Da Olivetti viene l'idea primaria della casa editrice e l'aspirazione a una cultura finalmente antifascista; da Bazlen, collaboratore principale dell'iniziativa,

arrivano le proposte di pubblicazione, sotto forma di miriadi di foglietti zeppi di titoli inviati dal suo minuscolo appartamento romano in via Margutta. I pochi documenti che restano a testimoniare il progetto riportano l'immagine di un consulente editoriale febbrilmente attivo e propositivo: a Olivetti vengono raccomandati molti testi di psicologia e psicoanalisi, non solo quella freudiana (nel cui rifiuto convergevano la politica antisemita del regime, la filosofia crociana e la dottrina cattolica), ma soprattutto quella junghiana, che presto cattura in maniera privilegiata gli interessi di Bazlen, portandolo a includere fra le sue proposte anche opere di storia delle religioni e del pensiero orientale, antropologia, etnologia. A rivitalizzare l'asfittica cultura italiana sono chiamati inoltre testi di natura testimoniale come autobiografie, biografie ed epistolari, accanto alle opere di alcuni fra i maggiori autori della letteratura mitteleuropea, quali Rilke e Hofmannsthal. Il progetto delle Nuove Edizioni Ivrea viene presto abbandonato: molti dei titoli che avrebbero dovuto costituirne il catalogo, però, non vengono dimenticati, ma anzi costituiscono un *corpus* di letture ritenute imprescindibili, le cui tracce si possono rinvenire nella maggior parte delle collaborazioni future. Nel pieno del dopoguerra, per esempio, gli scritti di Freud e Jung cominciano a circolare in Italia anche grazie a Bazlen, che favorisce l'incontro fra Ernst Bernhard, autorevole allievo di Jung, e la casa editrice romana Astrolabio. Così nasce Psiche e coscienza, collana decisiva nella storia della diffusione della psicoanalisi nel nostro paese, che vedrà la collaborazione, oltre che dello stesso Bazlen (il quale si impegnò anche in diverse traduzioni), di Edoardo Weiss, pioniere della psicoanalisi freudiana a Trieste, dove il giovane consulente si era sottoposto alla sua analisi. Nonostante il fallimento della terapia, che non era riuscita a sconfiggere i disturbi che lo affliggevano, e soprattutto nonostante le riserve che ormai nutre nei confronti del pensiero di Freud, è significativa la lucidità con la quale Bazlen si accosta al nuovo progetto. Una consapevolezza lo accompagna, in questa e in molte future occasioni: i libri che propone arrivano al pubblico italiano in irrimediabile ritardo,

eppure proprio in questo risiede la loro necessità e il loro valore. Per Bazlen, che conosce la sua opera da vent'anni, il Freud pubblicato da Astrolabio non è ormai nient'altro che «uno scienziato del diciannovesimo secolo». Ma al momento di presentare la pubblicazione delle *Lezioni introduttive allo studio della psicoanalisi*, ciò che gli interessa è rivolgersi alla «generazione che da anni non trova nelle librerie quest'opera classica»: per essa, «il volume sarà una rivelazione».

È con l'Einaudi di Pavese, Calvino e Vittorini che si realizza la collaborazione più duratura, e insieme, paradossalmente, più votata all'insuccesso. Dal 1959, senza muoversi da Roma, dunque scegliendo consapevolmente una posizione defilata rispetto all'intensissima attività dell'Einaudi di quegli anni, il consulente invia le proprie proposte tramite fitte lettere editoriali, il cui destinatario privilegiato, e insieme più aperto, è l'amico forse più stretto di tutta la vita, Luciano Foà, che già aveva condiviso alcune tappe fondamentali della carriera di Bazlen: sia le Nuove Edizioni Ivrea, per le quali era stato l'attento recettore dei foglietti inviati da via Margutta, sia l'Agenzia Letteraria Internazionale, fondata dal padre, alla quale Bazlen aveva prestato la sua consulenza. Nel 1951, quando approda all'Einaudi, Foà cede il proprio posto nell'agenzia paterna a Erich Linder, un altro protagonista della storia editoriale del Novecento e della vita stessa di Bazlen. Nell'importante ruolo di segretario generale della casa torinese, si impegna a valorizzare le proposte dell'amico, basate tanto su nuovi progetti quanto sugli ambiti culturali privilegiati.

Moltissimi sono gli autori attinti dal serbatoio mitteleuropeo: oltre a Broch, Hölderlin, Rilke, spicca il parere di lettura, rimasto celebre, relativo all'*Uomo senza qualità* di Musil. Il monumentale romanzo è «1) troppo lungo 2) troppo frammentario 3) troppo lento (o noioso, o difficile, [...]) 4) troppo austriaco», eppure «va pubblicato a occhi chiusi». Quello che spinge infine Bazlen, pur tra mille riserve, a promuoverne la pubblicazione (che in effetti avverrà, nel 1957, all'interno dei Supercoralli), è la capacità di Musil di includere il lettore in un mondo che gli è

sconosciuto, di accendere in chi legge una forma di compartecipazione, ingrediente imprescindibile per un libro degno di essere pubblicato: «Ti succede che attraverso questi interminabili dialoghi, saggi, trattati, feuilletons, – e dopo esserti abbondantemente irritato e annoiato – ti si forma lentamente un mondo vivissimo [...], che l'azione, della quale non ti sei accorto, fila che è un gusto, e che non ti sei annoiato, ma che ti sei divertito, che hai compartecipato, che per due mesi sei vissuto in parte di quel mondo, e che ti sei innamorato di Agathe, sorella dell'uomo senza qualità».

A queste suggestioni il comitato delle riunioni del mercoledì non è del tutto sordo, complice anche la forza persuasiva che il consulente riesce a immettere nelle sue lettere. Ma si tratta di un caso. Il resto della collaborazione con la casa torinese, durata fino all'inizio degli anni Sessanta, è un susseguirsi di rifiuti, diffidenze, progetti abortiti: le proposte di Bazlen, infatti, sono fiaccate dall'incolmabile distanza che le separa dall'impegno einaudiano, lontano dall'interesse del consulente per l'autobiografia e l'indagine del sé, ma soprattutto estraneo all'attenzione da lui riservata al campo dell'irrazionale e, non di rado, del misterico e del magico, naturali addentellati del pensiero junghiano.

---

**È con l'Einaudi di Pavese, Calvino e Vittorini che si realizza la collaborazione più duratura, e insieme, paradossalmente, più votata all'insuccesso.**

---

Ed è così che la Collezione dell'Io, formulazione finale di una serie di proposte per una nuova collana, viene bocciata, alla fine degli anni Cinquanta, niente meno che da Italo Calvino, il quale, in una serie di lettere a Giulio Einaudi sull'argomento, mette in guardia contro gli «sconfinamenti spiritualistici» che le proposte editoriali di Bazlen possono comportare,

ma anche invita il consulente a instaurare un dibattito sul tema. Dando nuova prova del suo carattere sfuggente ed enigmatico, Bazlen non fornirà mai gli appunti richiesti da Calvino affinché da un disordinato elenco di titoli, per la gran parte sconosciuti e potenzialmente “sospetti”, emerga «una linea di ricerca». Alla diffidenza einaudiana, dunque, risponde la tendenza del consulente a ritrarsi e a lasciare in sospeso i propri progetti. Forse non è solo agli attriti con l'editore, ma anche alla sua invincibile vocazione all'anonimato e alla riservatezza, che si deve la scelta di occultare sotto lo pseudonimo Lorenzo Bassi le non poche traduzioni svolte per l'editore (tra le altre, *Eros e civiltà* di Marcuse, una raccolta di racconti di William Carlos Williams e *Gli affari del signor Giulio Cesare* di Bertolt Brecht).

Tra rifiuti degli editori e ritrosia del consulente, come valutare allora l'effettiva incidenza sulla cultura italiana di un personaggio così singolare? Al di là delle mitologie, ciò che resta in maniera meno visibile, eppure indelebile, è un influsso per lo più postumo. Già nel 1962, infatti, quando l'estraneità all'Einaudi si è resa ormai invalicabile, segue l'amico Foà da Torino a Milano, dove a opera loro e di altri investitori viene fondata Adelphi: anche

in questo caso Bazlen si dedica alla stesura di fluviali pareri di lettura, finalmente rivolti a una casa editrice che, essendo frutto di un progetto nato in buona parte da lui, dà spazio alle sue suggestioni. Sin dagli esordi, e per un lungo periodo dopo la sua morte – avvenuta prematuramente a Milano nel 1965 – il catalogo adelphiano reca traccia (soprattutto all'interno della Biblioteca e della Piccola Biblioteca Adelphi, che non a caso ricalcano la struttura di alcuni progetti rifiutati da Einaudi) delle predilezioni di Bazlen. Ma non si tratta solo di nuove proposte: nel catalogo della casa editrice milanese trovano infatti il loro punto d'approdo anche titoli provenienti dai negletti pareri di lettura di molti anni prima. Solo una casa editrice che elegge come interlocutore un lettore dai gusti ricercati ed elitari poteva valorizzare appieno la proposta di un intellettuale unico e idiosincratico, che già negli anni Venti, a Montale che gli proponeva una collaborazione con una rivista, rispondeva: «Siete matti di volermi far collaborare a una rivista? Io sono una persona per bene che passa quasi tutto il suo tempo a letto, fumando e leggendo [...]. Per di più, manco completamente di spirito messianico divulgativo».

---

**Solo una casa editrice che elegge come interlocutore un lettore dai gusti ricercati ed elitari poteva valorizzare appieno la proposta di un intellettuale unico e idiosincratico.**

---

## Io, Faulkner, vi dico chi è Faulkner

Consigli di scrittura, battute micidiali, giudizi sui colleghi: ecco le «confessioni» del grande romanziere

Luigi Mascheroni, il Giornale, 19 giugno 2014

William Faulkner, che pure fu impiegato in un negozio di armi, in una libreria, in un ufficio postale, fece il fochista, l'istruttore di golf e il falegname, non aveva propensione ad alcun tipo di lavoro, che non fosse leggere e scrivere. Non era un tipo loquace, e non amava particolarmente neppure parlare in pubblico, né farsi intervistare.

Ma ogni tanto accettava di raccontare qualcosa di sé a qualche giornalista, o di tenere una lezione in qualche scuola. Bene. Alcune di quelle «confessioni» sono state raccolte, a cura di Alessandro Carrera, nel volume *Faulkner. Il gioco dell'apprendista* (Medusa, pp 126, euro 13). Sono dieci testi, quasi tutti inediti in Italia, e coprono un arco di tempo che va dal 1931 (quando esce il romanzo *Sanctuary*) alla morte (nel 1962): si tratta di sei interviste di giornalisti americani, una di un inglese, due di studenti suoi ammiratori che andarono a trovarlo nella fattoria di Oxford, Mississippi, e infine la trascrizione di un dialogo con gli studenti del dipartimento di Anglistica dell'Università del Mississippi, siamo nella primavera del '47. Un libro ricchissimo di giudizi, battute, insegnamenti, consigli sulla letteratura e la scrittura, leggendo il quale si scopre che:

### *Un tipo incorreggibile*

Faulkner era un tipo trasandato nell'abbigliamento, appassionato di birra fatta in casa, che aveva sempre in mano la pipa, silenzioso, gentile, ovviamente con un forte accento del Sud, completamente indifferente al successo, alle recensioni dei giornalisti

(che non leggeva), a quanto facevano i suoi colleghi. Diceva quello che pensava, anche se non era molto corretto, sia sulle donne che sui *niggers*. A parte scrivere, era interessato solo a far abboccare i pescigatto, tenere lontani i conigli dall'orto e cacciare.

### *Ladro di esistenze*

Quando lavorava come impiegato in un ufficio postale fu licenziato perché perdeva tempo a sfogliare riviste e giornali, stropicciandoli (secondo un'altra leggenda perché fu sorpreso a leggere lettere private per rubare la vita da mettere nei suoi romanzi).

### *Nessuno inventa niente*

A proposito del suo metodo di scrittura, secondo alcuni critici simile a quello di Joyce: «Mai letto l'*Ulisse*... Credo che le idee fluttuino nell'aria come polline, che feconda menti simili tra loro che non sono mai entrate in contatto diretto».

### *Massima di vita*

«*Don't be a writer. Be writing!*». «Non fare lo scrittore. Scrivi!».

### *Editor addio*

Non ne ebbe mai, a parte Ben Wasson che gli corresse, prima e ultima volta, il romanzo *Sartoris* (siamo nel 1928). Una volta, a tal proposito, disse: «*I may get angry, I may get drunk, I may get thrown off a horse, but I don't get edited*». Che si può tradurre più o meno così: «Mi posso arrabbiare, mi posso ubriacare, posso cadere da cavallo, ma non posso essere corretto».

### *Personaggi*

Sono il punto chiave di ogni narrazione, nei confronti dei quali lo scrittore ha atteggiamenti che

cambiano con il tempo: «Il primo stadio, quando credi che tutti siano buoni. Il secondo, quello del cinismo quando credi nessuno sia buono. E poi l'ultimo, quando capisci che tutti possiamo essere capaci di qualunque cosa, di essere degli inetti o degli eroi, o codardi, gentili o crudeli». E probabilmente è a questo stadio che si deve arrivare.

#### *Donne*

«Una donna dovrebbe saper fare solo tre cose: dire la verità, andare a cavallo, firmare un assegno». E crediamo che intendesse quest'ultima cosa come l'unica relazione possibile tra le femmine e la scrittura.

#### *Scrittura*

Come tutti i veri geni non credeva nell'ispirazione, ma solo nell'«artigianato». Era più interessato a un lavoro di falegnameria piuttosto che a una qualsiasi idea metafisica delle tecniche di scrittura. «Cerco solo di infilare dritti i chiodi, così la credenza viene bene». E crediamo questa sia una metafora.

#### *Quante storie!*

Spesso scriveva due o più romanzi o racconti contemporaneamente: «Quante idee per delle storie ha in testa?». «Sono sempre indietro di quattro o cinque».

#### *Senso del romanzo*

«Cerco soltanto di dire la verità sull'uomo. Esagero quando devo, e la crudeltà è l'ultima spiaggia».

#### *Consigli/1*

«Qual è il miglior allenamento per scrivere?». «Leggere, leggere, leggere. Leggere tutto: robaccia, classici, buoni e cattivi, e vedere come fanno. Assorbite. Poi scrivete. Se è buono lo vedrete. Se non lo è, buttate tutto».

#### *Consigli/2*

«Il giovane scrittore non dovrebbe pensare troppo al successo. Il successo è femmina. È come una donna. La tratti con disprezzo e lei ti segue bramosa. Ma prova a darle la caccia e allora ti disdegnerà».

#### *No Hollywood, no party*

Faulkner odiava Hollywood (e anche il cinema, non ci andava neppure a vedere i suoi film). Scriveva sceneggiature solo per soldi. «Non mi piace il clima, la gente, il loro modo di vivere». Durante

una battuta di caccia con Howard Hawks e Clark Gable, resosi conto che la conversazione verteva sugli scrittori americani, si presentò come uno dei maggiori scrittori viventi. Divertito, Gable gli chiese: «Oh, lei scrive?». Faulkner rispose: «Certo, signor Gable. E lei, cosa fa?».

#### *Home sweet home*

«Viaggiare? Non è necessario per prepararsi a scrivere. Omero non ne ha avuto bisogno. Basta parlare con le persone».

#### *Hemingway*

Non pensava avesse molto coraggio nella scrittura: «Non ha coraggio, non ha mai rischiato. Non ha mai usato una parola che il suo lettore dovesse andare a cercare sul vocabolario».

#### *Canone Letterario*

Considerava *I Buddenbrook* di Thomas Mann il più grande romanzo del secolo. Poi consigliava i *Sonetti* e *l'Enrico V* di Shakespeare, alcuni romanzi di Dickens e *Lord Jim* e *Nostramo* di Conrad. E poi «mi sento molto vicino a Proust. Dopo aver letto *Alla ricerca del tempo perduto* ho detto "Ci siamo!". E ho desiderato averlo scritto io».

#### *Neri*

Faulkner stava dalla parte dei neri umanamente, ma non era del tutto capace di stare dalla loro parte politicamente. Non gli piaceva la segregazione, certo. Ma neppure l'integrazione forzata. Voleva che la gente di colore avesse gli stessi identici diritti dei bianchi. «Ma con calma».

#### *Gerarchie*

Faulkner, che da giovane scrisse anche raccolte di versi (ma smise presto) era convinto che la poesia, che in pochissimi scrittori sono in grado di fare veramente, fosse l'espressione più alta della letteratura. Poi viene il racconto breve, che è la forma più difficile dopo la poesia. «Fallito anche questo tentativo, lo scrittore si dedica infine al romanzo».

#### *Divertimento*

«Un romanzo deve suscitare piacere nel lettore. L'unico errore che si può fare è scrivere un romanzo che non suscita piacere. Non è vero che è irrilevante: un libro che non diverte non è un buon libro». Una cosa che in molti dovrebbero tenere presente.

## Anche Leopardi faceva back-up

Spunta un nuovo autografo dell'Infinito: il poeta lo realizzò come «copia di sicurezza», con le varianti che si erano succedute nel tempo

Andrea Cortellessa, La Stampa, 20 giugno 2014

L'infinito non è solo un modo-limite dello spazio (e del tempo). Infinita è anche la vita della poesia: prima del suo apparire, e dopo. Sino a quando noi umani la leggeremo, cioè. E così acquista quasi il valore di un apologo, che la poesia italiana della quale pensavamo di sapere tutto – *L'infinito* di Leopardi, appunto – all'improvviso riveli, di sé, nuovi e sorprendenti retroscena.

Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Il Nuovo Ricoglitore* alla fine del 1825, insieme ad altri fra quelli denominati dall'autore *Idilli*, raccolti l'anno dopo dalla Stamperia delle Muse di Bologna (l'edizione definitiva sarà quella Starita del '31), *L'infinito* da subito acquista per Leopardi un ruolo-chiave, di «manifesto» quasi, della sua poetica: simbolicamente sempre conservando la data di prima composizione, «1819», anche se diverse sono le varianti che, nel corso degli anni, il poeta vi apporta. Ai due manoscritti autografi sinora conosciuti, conservati l'uno alla Biblioteca Nazionale di Napoli insieme con la maggior parte del *corpus* e l'altro nella biblioteca marchigiana di Visso, si aggiunge ora un nuovo «testimone» (per dirla col lessico dei filologi): di cui dà notizia Laura Melosi sul nuovo numero della *Rassegna della letteratura italiana*, in stampa in questi giorni. E che va in asta, a Roma, il prossimo 26 giugno.

A differenza dei due precedenti, nei quali il componimento è inserito appunto nella serie degli *Idilli* (acquistando in quello di Visso la collocazione simbolicamente incipitaria che manterrà poi nelle stampe), questo è un manoscritto «sciolto»: di quelli di cui – spiega Melosi – dopo la morte del poeta

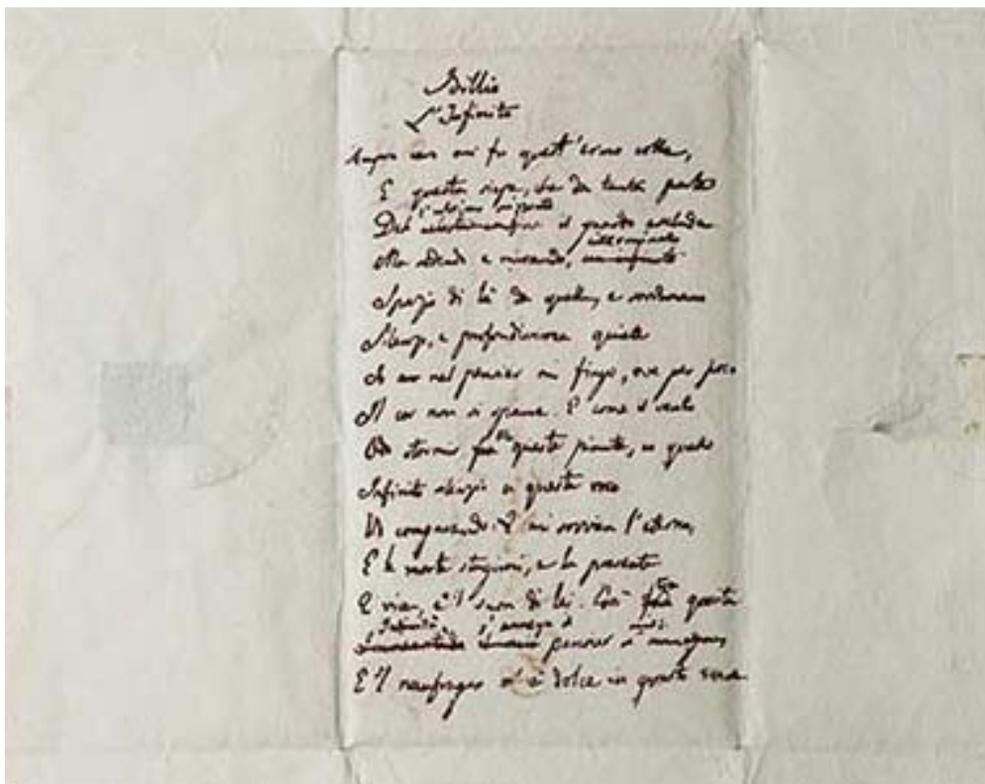
spesso i suoi fratelli, Carlo e Paolina, facevano dono ai corrispondenti (l'autenticità della mano di Giacomo è certificata da Marcello Andria, il conservatore delle carte napoletane). Gli ultimi decenni dell'Ottocento, insieme al crescere postumo della statura di Leopardi, vedono nascere anche il culto, feticistico e quasi morboso, degli autografi dei poeti (cresciuto, nel secolo seguente, sino a farsi fiorente attività commerciale). Nel racconto *Il carteggio Aspern*, che è del 1888, Henry James mette in scena un critico letterario che assedia l'anziana amante del celebre poeta Jeffrey Aspern (modellato su Shelley), perché gli mostri le sue carte. Così inseguendo, nei confronti del caro estinto, quella che egli chiama una «conoscenza esoterica».

Non stupisce che in questo momento gli stessi poeti comincino a guardare alle proprie carte con sensibilità diversa. Mallarmé e Valéry sono i primi a «considerare la poesia nel suo fare», a «interpretarla come un lavoro perennemente mobile e non finibile». Con queste parole esordiva nel 1942 il *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* di Gianfranco Contini: strategico inizio di quella che venne definita spregiativamente (da Benedetto Croce) «critica degli scartafacci», ma che per noi è l'atto di nascita della filologia moderna. In quegli anni Quaranta fra i primi ad applicare questa sensibilità alle carte di Leopardi fu Giuseppe De Robertis che, allo stesso tempo, lavorava al fianco di Giuseppe Ungaretti. Sicché di come s'è formata la poesia di Ungaretti – degno allievo, anche in questo, di Valéry – sappiamo oggi pressoché tutto.

Ma Leopardi non era Ungaretti. Come per tutti gli autori del suo tempo, precedenti cioè alla rivoluzione copernicana descritta da Contini, non molte sono le varianti riportate sui suoi autografi. Quelli che ci restano non sono poi veri e propri «abbozzi», ma copie in pulito che il poeta teneva per il proprio archivio o realizzava ad hoc per i suoi stampatori. Il nuovo autografo dell'*Infinito*, però, risponde a una logica diversa. E pone interrogativi affascinanti. Leopardi lo redasse forse alla vigilia del viaggio a Roma, nel 1822, per conservarne una copia di sicurezza (nel catalogo della casa d'aste Fabio Massimo Bertolo la definisce «copia di back-up»), in quella che da tempo si era fissata come versione definitiva ma in essa riportando, altresì, le varianti «genetiche» (come le definiscono i filologi), cioè le singole lezioni precedenti. Per esempio la parola «infinità», all'inizio del penultimo verso, è soprascritta a «immensitate» (che invece, a partire dal '31, s'insediò quale ultima volontà d'autore). Non essendo un vero abbozzo, ma non essendo neppure una copia

d'archivio da tenere «aggiornata» (per gli *Idilli* Paola Italia ha certificato almeno tre distinte fasi correttive), ci si chiede a quale finalità pratica rispondesse.

Se, come parrebbe, le varianti vennero scritte insieme al resto del testo (e non, come negli altri manoscritti, aggiunte in un secondo momento), sorge l'ipotesi – tutta da verificare, s'intende – che Leopardi abbia inteso ricostruire, magari ai fini del proprio lavoro a venire, una specie di «edizione critica» di sé stesso. Che di fronte al suo componimento-chiave, cioè, abbia sentito la necessità di documentare il tragitto che a quell'esito aveva condotto: così anticipando di quasi un secolo una sensibilità che, sinora, consideravamo tutta novecentesca. Nulla, nel suo pensiero per come lo conosciamo, sembrerebbe andare in questa direzione; ma non sarebbe questa l'unica volta che, nel corpo vivo della sua poesia, si assiste all'invenzione di un pensiero altrove non attestato. Il suo era un «pensiero poetante», non un pensiero poetato.



## Lo Strega a mia insaputa. Diario di un non-candidato

Riflessioni di uno scrittore che non concorre al premio. Che non ci ha mai pensato. Eppure, in rete e sui giornali, si indicano i motivi della sua rinuncia

Michele Serra, la Repubblica, 21 giugno 2014

Devo procurarmi una copia del regolamento dello Strega: per capire se è prevista, oltre alla partecipazione, anche la non partecipazione. A rigor di logica entrambe le opzioni (partecipare allo Strega; non partecipare allo Strega) sembrerebbero lecite e praticabili. Ne danno conferma autorevole le statistiche: negli anni hanno concorso al prestigioso riconoscimento (come dice Bruno Vespa) molti scrittori, alcuni anche eccellenti, ricavandone fama aggiuntiva. E sobbarcandosi, chi volentieri chi meno, lo sbattimento mondano e promozionale che a molti premi è strettamente connesso. Ma molti scrittori, alcuni anche eccellenti, non hanno partecipato allo Strega, sopravvivendo alla circostanza e forse non mettendola nel conto delle occasioni perdute, e neppure in quello delle fatiche scampate.

A me però quest'anno capita, senza potermene dare una ragione, di partecipare allo Strega nonostante non vi partecipi; o per dirla con un'espressione meritatamente in voga, di partecipare a mia insaputa. (Per questo, dicevo, intendo consultare il regolamento). Mi spiego meglio. Il mio libro non è mai stato candidato da alcuno, presentato da alcuno, proposto da alcuno. Nel caso qualcuno avesse voluto farlo gli avrei chiesto di recedere, con cortese fermezza: e non certo perché io abbia, contro lo Strega, speciali ragioni di ostilità; ma perché sono troppo pigro per partecipare a un premio che prevede, al pari del Campiello, faticosissime serate propedeutiche in giro per l'Italia, nel corso delle quali si deve essere brillanti e seduttivi, reggere bene l'alcool, insomma dimostrare una prestanza sociale e culturale

non sempre alla mia portata, specie quando la stagione volge verso il caldo afoso. E dunque, con lo stesso sentimento di serena certezza con il quale potrei affermare di non avere disputato la discesa libera di Wengen, o di non essere mai stato a Singapore, posso ben dire che con lo Strega non c'entro niente: zero carbonella, dicono a Roma.

Ma mentre la *Gazzetta dello Sport* non ha mai ritenuto opportuno fare illazioni sulla mia assenza al cancelletto di partenza a Wengen (preparazione inadeguata? ricaduta di una ormai annosa sciatalgia? abbandonato dagli sponsor?), il pittoresco mondo del gossip letterario ha deciso che tra il mio libro e lo Strega di quest'anno c'era un evidente feeling; che sarei stato certamente tra i candidati; e che lo sarei stato – qui sta il bello – per dare vita a uno spettacolare duello «tra comunisti» con il mio amico Francesco Piccolo, che invece allo Strega partecipa davvero, ed è in cinquina.

Perché un romanzo storico-politico come quello di Piccolo e il mio para-romanzo sentimentale sulla crisi di un padre avrebbero dovuto dare luogo a un «duello tra comunisti», non si capisce bene. (Era anche maleducato dirlo, tra l'altro, nei confronti degli altri concorrenti, molti dei quali nemmeno comunisti). Sta di fatto che questa cosa del duello Serra-Piccolo dev'essere piaciuta molto, perché lungo i mesi, e contro ogni evidenza, perfino dopo la pubblicazione dei nomi dei partecipanti (ho controllato: io non ci sono), ha continuato a produrre le più strambe illazioni giornalistiche, cartacee e web, pur di rigenerare la fola sotto nuove forme.

Fino a un recente culmine, di imperdibile sagacia: un giornale puntutissimo, di quelli «adesso vi spiego io come stanno veramente le cose», rivela che «Serra si è ritirato dallo Strega per favorire il suo amico Piccolo». Cosa che, in termini logici, vale esattamente quanto sostenere che mi sono ritirato dalla discesa libera di Wengen per favorire uno sciatore svizzero con il quale ho una relazione sentimentale; ma in termini – per usare una parola impegnativa – giornalistici, serve per ventilare che lo Strega, che si sa è tutto un aumma-aumma, quest'anno era un aumma-aumma tra comunisti, un losco battage nel sordido mondo dei premi letterari. Per incrementare l'autorevolezza dello scoop, e aggravare le prove a carico, quel giornale aggiunge che Piccolo «è autore di *Chetempochefa* come Serra», dunque mio compare in affari, oltre che comunista. Detto così en passant, Piccolo non è autore di *Chetempochefa*. Proprio per niente. Zero carbonella. Ma se ci pensate bene è come se lo fosse. Ed è come se io fossi stato candidato allo Strega. Ed è come se, essendo candidato, mi fossi ritirato. Tutto è come se fosse: molto letterario, in fondo.

Ma la cosa più curiosa è che molti di coloro che, sui loro siti e giornali, si sono spesi prima sulla contesa immaginaria Serra-Piccolo, poi sulle altrettanto immaginarie ragioni che hanno portato al ritiro mai avvenuto di una candidatura mai esistita, sono invece fervidamente partecipi delle manovre attorno al premio, chi avendo candidato Tizio, chi caldeggiando la vittoria di Caio, chi osteggiandola furiosamente. Ovvero: hanno a che fare, con il premio Strega, molto più di quanto mi sia capitato, mi capiti, mi capiterà mai.

Devo ammettere che questo particolare aspetto della vicenda mi rafforza nella convinzione di avere fatto benissimo a non partecipare. Così come a ritirarmi, un attimo prima del via, dalla libera di Wengen.

Comunque, e detto a vantaggio di chi fatica dentro e attorno ai premi letterari: in anni imprecisati (ero giovane) venni chiamato a fare parte dei famosi Amici della domenica, che sarebbe la giuria diffusa, e molto autorevole, del premio Strega. Ma dopo una sola edizione, terrorizzato dalla mole di libri da leggere e soprattutto di telefonate da smaltire, feci presente il mio affanno e chiesi per cortesia di dispensarmi da quell'onore.

Quanto ai libri – mi dissero insistendo, gentilissimi, perché rimanessi tra loro – si possono anche non leggere: e non fu troppo difficile adeguarmi. Già, ma le telefonate? Persone a me sconosciute, ma certamente autorevoli (e in quanto autorevoli mi era vietato non conoscerle), chiamavano per sapere se avevo deciso chi votare, e nel caso non avessi deciso erano prodighe di consigli. Per timidezza dicevo di sì a tutti, credo di avere promesso il mio voto a decine di editori, scrittori, editor pur di non prolungare troppo la conversazione, così che il mio interlocutore avesse meno tempo a disposizione per capire che non avevo capito chi era.

Non ebbi affatto l'impressione di un aumma-aumma organizzato. Piuttosto, di una feroce, scoperta guerriglia tutta interna al mondo editoriale. Divertente, immagino, a patto che si sappia sempre con chi si sta parlando in quel momento: dunque non alla mia portata. Mi sono dimesso subito. Spero di non essermi fatto nemici, tra gli amici della domenica.

---

**Quanto ai libri – mi dissero insistendo, gentilissimi,  
perché rimanessi tra loro – si possono anche non leggere:  
e non fu troppo difficile adeguarmi.  
Già, ma le telefonate?**

---

## Marketing big data, il destino dei libri non è questo

Comportamenti d'acquisto, di lettura e sui social network. Prosegue la discussione sul futuro dei libri nell'epoca digitale. Prevedere se un libro diventerà un best seller è possibile ma non è possibile con l'analisi quantitativa riconoscere se un testo è un capolavoro

Gino Roncaglia, pagina99, 21 giugno 2014

Il tema del rapporto fra big data e mercato editoriale è estremamente complesso, e forse è proprio questa complessità a rendere interessanti – e per certi versi perfino affascinanti – considerazioni che tenderemo altrimenti, e molto naturalmente, a respingere come pura negazione dell'idea di scrittura come produzione di senso attraverso contenuti dotati di valore narrativo, estetico, informativo o argomentativo. L'algoritmo è cieco a questi valori; tratta autori, titoli e lettori come semplici fasci di dati numerici: dati relativi ai comportamenti di lettura, ai comportamenti d'acquisto, ai comportamenti legati alla frequentazione e all'uso dei social network e di siti «di riferimento» come Wikipedia. Comprensibilmente, ad autori e lettori questo non piace. E piacerebbe poco anche agli editori, se una vocina tentatrice non sussurrasse al loro orecchio che forse è quella la strada per vendere di più, per «razionalizzare» la produzione – una razionalità inquietante, statistica e impersonale, ma pur sempre una possibile guida per chi si sente affondare nelle sabbie mobili –, per acquisire vantaggi competitivi che altrimenti si rischierebbe di lasciare alla concorrenza. Vocine che sarebbe meglio non ascoltare, volendo salvare l'anima, ma che è difficile ignorare, almeno quando promettono di salvare (e magari rimpinguare) il portafoglio.

### Tre tipologie

Sono affidabili, le promesse dei sacerdoti dei big data? La cautela è d'obbligo, anche perché, dietro la patina dell'oggettività, le loro analisi nascondono in realtà scelte, modelli, ipotesi e presupposizioni

tutt'altro che scontati, e – a ben guardare – una varietà sconcertante di tipologie. Proprio per questo però, come si accennava, anche le messi sterminate di dati numerici possono avere il loro fascino. Una prima tipologia è quella dell'analisi dei comportamenti d'acquisto. Che percorso fa un utente che acquista online un determinato titolo? Lo cerca direttamente all'interno dello store (indizio di una selezione già operata a monte), o vi arriva attraverso un percorso, magari dopo la consultazione delle pagine relative ad altri titoli simili? E cosa vuol dire, in questo caso, «simili»? Arriva a quel titolo attraverso un link da un sito esterno, e quale? Arriva da una raccomandazione, ad esempio da una newsletter dello stesso store, a sua volta frutto di complessi algoritmi di filtraggio collaborativo? Compra un titolo solo, o ne compra diversi? Quanto è suscettibile a raccomandazioni legate al titolo acquistato? Amazon è da tempo leader indiscusso nell'analisi di questi comportamenti, e si tratta di una posizione che sfrutta meccanismi a rendimento crescente: i grandi numeri migliorano il filtraggio collaborativo, e un buon filtraggio collaborativo migliora le vendite e fa dunque crescere il campione su cui si fonda l'analisi. Una seconda tipologia è quella dell'analisi dei comportamenti di lettura. L'ebook – un po' come ha fatto a suo tempo il microscopio nella biologia e nella medicina – ha trasformato radicalmente questa analisi. Il lettore è catturato e studiato, come un campione da laboratorio, nel momento più personale e solitario del rapporto con il testo. L'e-reader, implacabile, comunica alla casa madre

non solo, come è ovvio, ogni titolo che acquistiamo, ma anche il momento in cui cominciamo a leggerlo, e poi ogni cambio di pagina, ogni sottolineatura, ogni condivisione di un brano sui social network, ogni interruzione o abbandono della lettura. Amazon (per semplicità continuo a fare riferimento ad Amazon, che del resto è di gran lunga il leader del

---

**Amazon [...] sa se abbiamo davvero aperto il libro che abbiamo comprato, sa se l'abbiamo finito, sa quali pagine abbiamo letto d'un fiato e su quali invece ci siamo fermati.**

---

settore) sa se abbiamo davvero aperto il libro che abbiamo comprato, sa se l'abbiamo finito, sa quali pagine abbiamo letto d'un fiato e su quali invece ci siamo fermati. E lo sa per ciascuno dei suoi lettori. Può aggregare questi dati, scoprendo che quel determinato libro è effettivamente letto dal 67 per cento dei suoi acquirenti, che le pagine dalla 62 alla 74 funzionano benissimo perché solo il 17 per cento dei lettori si interrompe mentre le sta leggendo, e che invece l'inizio del quarto capitolo non funziona affatto: il 59 per cento dei lettori si ferma in quel punto, e il 23 per cento non riprende più la lettura. Inutile negarlo: un autore o un editor che avesse a disposizione questi dati avrebbero un vantaggio non da poco. E tuttavia questi dati – almeno se considerati isolatamente – dicono poco o nulla sulla qualità letteraria, o informativa, o argomentativa di quel dato testo o di quel dato brano: quanti potenziali lettori dell'*Ulisse* si sono fermati alla rasatura di Buck Mulligan sul tetto della Martello Tower o alla discussione teologica nella passeggiata verso la spiaggia? Né potrebbero dirci se e quanti e quali lettori hanno effettivamente capito quel contenuto, o se lo ricorderanno il giorno dopo. Una terza tipologia – ma si tratta piuttosto di un insieme di tipologie – è legata all'analisi delle cor-

relazioni fra vendite e «menzioni» in rete di un certo titolo: l'aumento di menzioni di quel libro in un determinato insieme di siti precede o segue l'aumento delle vendite? Quali sono i social network più efficaci nel trainare le vendite? Le curve di correlazione sono abbastanza regolari da permettere, ad esempio, di dosare le ristampe in funzione dei dati (e di quali dati?) ricavati dai social network? Ci sono sedi che si rivelano migliori dal punto di vista «predittivo», permettendo di identificare con maggiore anticipo i primi movimenti di un titolo che si prepara a diventare un bestseller? È possibile influenzare, e come, le vendite alterando con marketing mirato le «risposte» di un determinato social network a un determinato titolo? Next Big Book, di cui ha scritto Maria Teresa Carbone, si pone l'obiettivo di offrire un insieme di metriche – in forma di «dashboard», quasi si trattasse degli strumenti di navigazione che ci informano su percorso, velocità, quota di un aereo – che rispondano ad almeno alcuni di questi interrogativi (scopriamo così, ad esempio, che Twitter sembra più efficace di Facebook come strumento di promozione editoriale). In molti casi queste correlazioni non possono prevedere se un certo titolo sarà o no un bestseller (non sono cioè predittive), ma possono «accorgersi» con un certo anticipo del fatto che lo sta diventando. In alcuni casi, più problematici e limitati, potrebbero però suggerire che c'è spazio per far diventare bestseller titoli di un certo tipo, magari attraverso alcune specifiche operazioni di marketing, orientate verso determinati social network e basate sulla diffusione virale di determinate tipologie di messaggi. Si potrebbe proseguire. Sarebbe interessante capire, ad esempio, se ci siano caratteristiche «interne» di un testo, analizzabili in forma quantitativa e indipendente dai comportamenti di lettura, correlate in maniera significativa ad aspetti della sua fortuna editoriale (che non comprende necessariamente il solo dato relativo alle vendite). Fra i progetti dello Stanford Literary Lab diretto da Franco Moretti c'è ad esempio un tentativo di ricostruzione della tassonomia dei titoli nel mercato letterario in lingua inglese del XVIII secolo: termini come *novel*, *romance*

o *tale* sono usati nei titoli con lo scopo di descrivere delle caratteristiche del testo, o di suggerire al lettore aspettative, o magari di rispondere ad aspettative del lettore? In che misura la progressiva differenziazione dei «generi» letterari è legata a questi processi? Domande che ci potremmo porre oggi ad esempio rispetto alla diffusione di termini come «labirinto», «biblioteca» ecc. nei titoli di una certa produzione letteraria influenzata dal successo del *Nome della rosa* e costituitasi progressivamente in qualcosa di abbastanza vicino a un «genere» (come spesso accade, di qualità normalmente assai inferiore rispetto al modello). Sappiamo benissimo quanto la scelta di un titolo possa influenzare le vendite: è possibile analizzare queste influenze anche in termini quantitativi? Nella loro sostanziale indifferenza verso la qualità e spesso verso lo stesso contenuto dei testi, molte di queste analisi suggeriscono senz'altro modelli di marketing che autori, lettori e anche editori responsabili dovrebbero guardarsi bene dall'accettare o dal

subire passivamente, e che d'altro canto, una volta adottati, diventa assai difficile ignorare. Ma – come ha osservato Loredana Lipperini – i libri non sono detersivi, e non è detto che il ricorso alle tecniche di marketing proprie dei detersivi serva davvero a promuovere un libro. Non è neanche detto, in particolare sul medio e lungo periodo, che la promozione individuale dei titoli debba corrispondere effettivamente alle caratteristiche del nuovo ecosistema editoriale: un ecosistema in cui il lettore acquisterà prevedibilmente sempre più spesso l'accesso a collezioni assai ricche, più che titoli individuali. L'utente di una biblioteca spesso fa le proprie scelte con meccanismi diversi dal lettore che si trova a scegliere un libro in libreria: il fascino di una copertina, il richiamo di una pubblicità o l'efficacia di una bandella possono contare meno dei collegamenti tematici e funzionali fra un libro e l'altro, e gli stessi sistemi di raccomandazione potrebbero funzionare, nei due casi, in modi assai diversi.



## Per leggere, non leggevano

Simone Ghelli, minima&moralia, 21 giugno 2014

Il problema era che non leggevano. Per scrivere, ormai sapevano scrivere tutti; ma non leggevano. E soprattutto, pretendevano che li si leggesse. Addirittura si arrabbiavano, se non li leggevi. Ti guardavano con quella faccia delusa, oppure ti fulminavano con lo sguardo. Se non andavi alle loro presentazioni ti cancellavano dalla lista degli amici, senza dare spiegazioni.

Fu così che mi ritrovai infatti a non avere più amici su Facebook: perché non andavo alle loro presentazioni, e neanche li leggevo più. A dire il vero avevo persino smesso di scrivere, pur di svolgere il compito che mi ero prefisso anni prima: rileggere da capo tutti i libri della mia libreria.

Preferii così, piuttosto che continuare a insistere e ad avvelenarmi il sangue; perché per scrivere scrivevano tutti, ma tra loro non si leggevano: peggio, s'ignoravano. Più d'una volta mi ritrovai infatti a questi convegni tra scrittori, che si davano certe arie per non si sa che cosa, se non per il gusto di dare a vedere di saperla più lunga. Mi ricordo infatti bene di questi loschi figurini, spesso un po' tristi e abbarbicati ai loro libri, che non si curavano che di loro stessi: salivano sul palco, quando c'era, e leggevano sommessamente, come in un rituale privato (e forse, in cuor loro, dovevano sentirsi davvero dei sacerdoti del verbo, o qualcosa del genere). Leggevano il loro e se ne andavano, senza rispetto alcuno per le altrui parole; epperò poi pretendevano che li si leggessero, e anche attentamente, i loro libri, e si lamentavano della carenza dei lettori e della loro ignoranza: ormai hanno altre priorità, dicevano, e s'interessano soltanto al superfluo. Da quale pulpito arrivavano queste prediche, e quanti proseliti che hanno fatto!

Le persone s'iscrivevano in massa ai corsi di scrittura creativa, per i quali pagavano fior di quattrini; e anch'io ne ho fatti, lo ammetto. C'era anche chi sborsava mille o duemila euro pur di vedersi pubblicare i libri, per il gusto di avere anche loro qualcosa da mettersi sotto il braccio per definirsi scrittori; e ne ho visti persino girare per le fiere con in mano il

loro romanzo incompreso, e supplicare in ginocchio gli editori purché lo leggessero.

Li ho sentiti dire frasi del tipo: «Dopo di questo la letteratura non sarà più la stessa, dovrà pur rendersene conto!».

Oppure la mettevano sul personale: «Qua c'è tutta la mia vita, non può ignorare un fatto del genere!». Erano nient'altro che richieste di attenzione, e per giunta tutte col punto esclamativo, a onor del genio che animava le loro opere. Allora presi l'abitudine di seguirli, di camminare al loro fianco per l'impervia via che conduce alla fama; e andavo alle fiere apposta per questo: per attenderli al di fuori, eregarli allo stesso modo.

«L'hai letto questo?» chiedevo. «E quest'altro?».

Scuotevano la testa, si guardavano le mani, mi scansavano come la peste. La sola vista di quei libri li faceva trasalire e sudare freddo, o forse erano i nomi: era la prova che certuni avessero resistito agli assalti del tempo, era questo a farli piombare nel più oscuro sconforto.

Eppure non mi arresi, e spesi persino dei soldi per comprare libri da regalare; ma non li volevano, non c'era niente da fare.

«Ma come,» insistevo «questo è Camus, non puoi non averlo letto! Preferisci allora Kafka? Dostoevskij? Almeno li conosci i tuoi contemporanei?».

Niente, non volevano niente, a esclusione di un po' di attenzione per la propria arte.

«Perché, invece, non mi leggi tu?».

E mi porgevano il malloppo, tutto spiegazzato per gli innumerevoli viaggi e le volte che già l'avevano sfolgiato dinanzi a qualche editore annoiato. Ne ho una decina da qualche parte: centinaia di cartelle di cui ho letto poche righe, il tempo minimo per comprendere che avrei girato per ore attorno all'ombelico dell'autore. Oltretutto, bisogna dire che questa piaga non aveva età né sesso. Essa colpiva indistintamente uomini e donne, giovani e vecchi. Si pubblicavano ad esempio i romanzi dei quindicenni, che a scuola non leggevano neanche più i classici o i libri per ragazzi, perché

ormai si vendeva la vita dell'autore, non la storia che era stato capace di costruire. Era sufficiente che si raccontassero episodi di vita vissuta, cose che scandalizzassero per l'età acerba di chi le raccontava: insomma, sesso e violenza, oppure un po' d'amore adolescenziale, che incuriosiva sempre. Un'altra moda fu poi quella di pubblicare i diari delle persone anziane, preferibilmente se semianalfabete e propense a denunciare i torti subiti o a rendere partecipi gli altri (gli ignoranti lettori) dell'illuminazione che li aveva colti al tramonto. Erano libri pieni di livore e astio contro la specie umana tutta, nel primo caso, oppure traboccavano di un ottimismo stucchevole e condito d'amore universale nel secondo. Alla nostra società questi dovevano senz'altro sembrare dei modi per rendersi più democratica, per dare voce a tutti; che nessuno però ascoltava, e a maggior ragione col passare del tempo aumentava il rumore di fondo.

Le persone trovavano sempre il tempo per scrivere, ma mai per leggere. Le scuse erano delle più varie: il lavoro mi porta via troppo tempo; non ho soldi per comprare i libri; non si scrivono più i capolavori di una volta; alla sera sono stanco. Per scrivere, però, sembrava che stessero svegli persino di notte, in ostaggio del loro furore artistico. E anche coi soldi non andava diversamente: per birre e altri vizi ne avevano sempre in abbondanza, ma mai per i libri. Come facessero a scrivere, privi com'erano della necessaria curiosità, è sempre stato per me un gran mistero.

Non andava certo meglio con le biblioteche, dove andavano soltanto alcuni pensionati, e il più delle volte per dormire al caldo e senza troppi rumori. I pochi che chiedevano in prestito i classici, magari per ricordarsi della loro gioventù, venivano guardati con sospetto dagli addetti ai banconi: i quali si erano ormai specializzati in novità, e passavano l'intera giornata ad aggiornarsi sui nuovi titoli sfornati dal mercato.

All'inizio avevano dato la colpa a internet, e c'ero caduto persino io nell'errore. A chi me lo chiedeva, rispondevo: «Io uno di quegli aggeggi elettronici non lo comprerò mai! La letteratura è soltanto quella di carta!».

Sono stato miope, come tutti i miei simili. Ci siamo estinti per miopia, anche se poi per leggere mettevo già all'epoca gli occhiali da riposo. A parte la pessima

battuta, devo ammettere che come intellettuale sono stato un fallimento, al pari di tanti altri impegnati a combattere battaglie di retroguardia per difendere le loro posizioni.

Quando hanno cominciato a chiudere le librerie, anche l'esercito degli scrittori ha iniziato a comprendere, ma non si sono ricreduti. Alcuni, i più convinti, si sono gettati anima e corpo nel digitale, ma la maggioranza ha desistito: era l'oggetto libro a interessar loro, il feticcio da mostrare con orgoglio ad amici e parenti.

La produzione di libri calò vertiginosamente, e per un attimo sperai che questo potesse incrementare finalmente il numero dei lettori. Se non scrivono più, mi dissi ingenuamente, forse ricominceranno a leggere. Malauguratamente non andò così, neanche quando crollò il prezzo dei libri. Andavo in giro per librerie e mercatini a fare incetta di copie, dove mi annusavo con i pochi superstiti della mia specie. Sembravamo degli zombie, ma lo stesso eravamo in schiacciante minoranza.

Se le librerie chiudevano, il mio progetto divenne allora quello di crearmene una tutta mia. Riempii casa all'inverosimile: così tanta carta che smisi persino di mangiare pasti caldi per il terrore che potesse prender fuoco tutto. La maggior parte delle cose non potevo neanche lontanamente sperare di leggerla, ma accatastavo libri, accumulavo storie. Certo, confidavo che mi sarebbero servite, ma mai avrei potuto immaginare di arricchirmi così tanto. Di tempo ce n'è voluto, e molto, ma chi ama leggere non ha certo paura del tempo. Anche oggi, qui fuori della mia porta, è pieno di gente venuta in pellegrinaggio. Mi supplicano di vendergli almeno una copia, anche del romanzo più insulso (non ne ho, ma se proprio dovessi fare una classifica, sarebbero quelli relegati nelle ultime posizioni). Alcuni dicono che non sanno più niente, se non di sé stessi. Allora esco fuori, con un libro, uno qualsiasi, e mi metto al centro di un cerchio che formano queste persone assetate di storie, prive ormai di ogni forma d'immaginazione. Mi metto in mezzo a loro e leggo; e se non fosse per me, per i miei occhi stanchi e la voce che si affievolisce, vorrebbero che non mi fermassi mai. Lo so che a sentirlo oggi sembra tutto così assurdo, ma un tempo non funzionava così. Un tempo le persone non leggevano, né ascoltavano. Scrivevano e basta.

## «Arcadia», l'utopia hippy di Lauren Groff

Narrativa americana. Quarant'anni di storia americana sullo sfondo di una parabola esistenziale in perfetto equilibrio tra registro realistico e fantastico: «Arcadia», romanzo inaugurale di una nuova collana di Codice

Luca Briasco, Alias del manifesto, 22 giugno 2014

Da alcuni anni ormai, superato lo smarrimento e il ripiegamento post-11 settembre, la narrativa americana ha ripreso progressivamente a interrogarsi su sé stessa, sul proprio ruolo, sulla propria capacità di descrivere e accompagnare le mutazioni in atto, dentro e fuori dai confini statunitensi. La guerra in Iraq, avvolta per diverso tempo in un assordante silenzio, ha trovato voci – da Kevin Powers a Ben Fountain, a Phil Clay – in grado di raccontarla, in continuità e al contempo in dissonanza rispetto alla grande tradizione di Crane, Hemingway, Mailer, Heller. Ora sembra giunto il turno delle grandi utopie libertarie e di sinistra che hanno scosso l'America nel secondo dopoguerra e in particolare negli anni Sessanta, e che rivivono nelle pagine di due romanzi usciti negli Stati Uniti rispettivamente nel 2012 e nel 2013, e da noi quest'anno, a distanza di poche settimane uno dall'altro.

*I giardini dei dissidenti*, appassionante rievocazione dell'intera storia del radicalismo americano di sinistra coniugata come romanzo di famiglia, è firmato da un autore, Jonathan Lethem, ormai salito nel pantheon della fiction contemporanea; la stessa cosa non si può dire invece, o non ancora, di Lauren Groff, autrice di *Arcadia* (traduzione di Tommaso Pincio, Codice, pp 371, euro 16,90), il magnifico oggetto narrativo che inaugura, all'interno di una casa editrice specializzata in letteratura scientifica, una nuova linea centrata sulle «storie», in ogni loro accezione.

Di Lauren Groff, scrittrice interessantissima, trentacinquenne, che pubblica con regolarità sul *New Yorker* e sull'*Atlantic Monthly*, è già stato pubblicato (da Einaudi) il romanzo di esordio, *I mostri di Templeton*,

segnato da una scrittura di prodigiosa ricchezza, capace di muoversi senza soluzione di continuità tra indagine psicologica, ricerca storica e divagazione fantastica, e accolto in patria dal plauso convinto di un vero maestro della contaminazione di registri come Stephen King. Ancora inedita in Italia è invece la splendida raccolta di racconti *Delicate Edible Birds* che, mostrando una padronanza assoluta della forma breve, ha confermato il talento insolito dell'autrice. *Arcadia* aggiunge un tassello importante a una carriera sempre più destinata a lasciare il segno: Lauren Groff riprende dal romanzo di esordio la capacità di calarsi nei meandri della storia nazionale partendo da un luogo specifico e fondendo armoniosamente registro realistico e fuga nel fantastico, e al contempo, se possibile, allarga ancor più il proprio campo di ricerca e osservazione, abbracciando, grazie a un'armoniosa suddivisione in quattro sezioni, più di quarant'anni di storia.

Tutto parte da Arcadia, per l'appunto: che oltre a essere il titolo del romanzo è il nome di un luogo, di una villa intorno alla quale si raduna una comunità hippy. Vegani, alieni da ogni forma di crudeltà verso gli animali, in fuga dalla civiltà urbana, decisi a vivere dividendo tutto, in assoluta e liberatoria promiscuità, Handy, i suoi seguaci e il loro esperimento dominano le prime due parti del romanzo, ambientate rispettivamente alla fine degli anni Sessanta e negli Ottanta, in pieno reaganismo, mentre la terza sezione segue il protagonista e coscienza centrale del libro, Ridley «Briciola» Stone, ormai adulto, nella New York post-11 settembre, e la quarta ne segna il ritorno in una Arcadia ormai irricognoscibile, per assistere la madre

in fin di vita ma soprattutto per confrontarsi con un passato che non lo ha mai abbandonato e che ha segnato per intero la sua esistenza.

Un primo dato emerge dalla lettura e viene esaltato dalla struttura stessa del romanzo: Groff sa raccontare con assoluta padronanza la storia di una comunità e farne lo specchio di un ideale destinato a deformarsi nel tempo. Sa seguire con perfetta aderenza l'evoluzione di uno sguardo: quello di Briciola, bambino nella prima parte, adolescente nella seconda, giovane adulto abbandonato dalla moglie Helle, grande amore della sua vita, e perso in una New York della quale, a distanza di anni, stenta a leggere le coordinate, nella terza; uomo fatto, sospeso tra nostalgia e disillusione, nella quarta. E attraverso questo sguardo così mobile e credibile, riesce a rievocare un sogno pastorale di fuga e condivisione esaltandone la bellezza e al tempo stesso la fallibilità.

Fin dalle prime pagine del romanzo, Briciola bambino si confronta con il rischio della disillusione, e con la realtà di duro lavoro, sempre a un passo dall'indigenza, che segna il susseguirsi dei giorni in Arcadia. Confronta la natura incontaminata che lo circonda con l'orrore che traspare dalle pagine del libro di fiabe dei fratelli Grimm nel quale si è imbattuto quasi per caso frugando nelle stanze più segrete di Arcadia, cosicché ai suoi occhi ogni dettaglio di campi, boschi, fiumi, assume una doppia valenza, esaltante e minacciosa al tempo stesso. Così, a mero titolo di esempio, viene descritto lo spettacolo di uno stagno ghiacciato dove Briciola viene portato a giocare insieme agli altri bambini di Arcadia: «Il sole fa capolino a tratti, e quando lo fa, il ghiaccio s'incendia di bagliori verdi. Gli alberi che circondano lo Stagno sono un trionfo di stalattiti che tintinnano assieme al soffio del vento, uno strepito di campane». Sensazioni visive e uditive, incendi e bagliori, tintinnii e strepiti: questa è la natura agli occhi di Briciola bambino. Ma non diverso, nella sua fusione inestricabile di orrore e tenerezza, è il paesaggio umano evocato nella seconda parte del romanzo, quando Arcadia, divenuta oramai un luogo celebre, viene presa d'assalto dagli Sballati, «i fuori di testa e l'intera banda di flippati devastati dagli acidi» che «si danno convegno per raccontare i propri sogni». O il paesaggio urbano nel quale il protagonista, fallito il sogno di Arcadia, si trova immerso, come «un mollu-

sco privo del suo guscio»: il Queens – lo stesso evocato da Lethem in *I giardini dei dissidenti* – nel quale ogni via tortuosa sfocia in un'altra strada, e i parchi altro non sono che «scimmiettature della campagna». Finché reale e fantastico, storia e leggenda, certezze e illusioni si fondono, nella prospettiva del protagonista adulto, in una consapevolezza che sembra fare da malinconica epigrafe al romanzo: «Nulla importa se la storia sia vera. Briciola manipola immagini: sa che le storie non devono basarsi su fatti concreti per essere vive. Comprende, con una sensazione simile a un vento che sconquassi una stanza, che quando perdiamo le storie a cui abbiamo creduto, perdiamo più delle storie, perdiamo noi stessi».

Ovviamente, il romanzo *Arcadia*, come sempre accade alla vera, grande letteratura, finisce per ergersi a negazione della sua stessa epigrafe: perché qui le storie non vanno perdute, e se ne accetta senza esitazioni lo statuto incerto e sospeso tra concretezza e manipolazione, nella consapevolezza antica che proprio in ciò che «non è vero» si nascondono a volte le verità più profonde. L'*Arcadia* cui Briciola fa costantemente ritorno, proprio come l'utopia di cui essa è portatrice, rimane perennemente sospesa tra un sogno di perfezione e i segni di un decadimento, di una rovina che è contenuta nelle sue stesse premesse. Nel pieno rispetto di un'antica distinzione, che attraversa l'intera traiettoria del romanzo americano, Groff rinuncia al *novel*, al ritratto a tutto tondo di un contesto storico, ambizioso e totalizzante, scegliendo piuttosto la via del *romance*, della narrazione che si muove sulla linea di confine tra reale e fantastico. Racconta dunque un sogno ricorrendo al sogno, calandosi prima nella mente di un bambino, poi di un adolescente, quindi di un uomo ossessionato dal suo passato, e deciso, in fondo, a tutelarlo, sapendo che senza quel passato non avrebbe più ragione di esistere.

Un miracolo di equilibrismo, *Arcadia*: l'ultima rievocazione di quella terra di nessuno tra sonno e veglia nella quale Hawthorne, Melville e Poe avevano piantato i loro vessilli. Va dato merito a Codice di aver portato questo piccolo, grande prodigio nelle mani dei lettori italiani: esaltato, per giunta, da un impeccabile lavoro editoriale, e da una traduzione, a firma Tommaso Pincio, davvero da applausi.

## Tempo e scrittori: che paura del presente

Il premio von Rezzori ha invitato a Firenze sei numeri uno della letteratura. «La Lettura» li ha incontrati: ecco che cosa è venuto fuori. White: non sono a mio agio con il contemporaneo. McCarthy: narrare l'attualità condanna all'irrelevanza

Serena Danna, La Lettura del Corriere della Sera, 22 giugno 2014

Sei scrittori a confronto con il loro tempo, sei maestri del romanzo contemporaneo alle prese con passato, ambizione e tecnologia. Succede a Firenze, dove Emmanuel Carrère, Michael Cunningham, Tom McCarthy, Jonathan Lethem, Maylis de Kerangal e Edmund White sono stati invitati all'ottava edizione del premio Gregor von Rezzori, riconoscimento letterario legato alla figura e all'opera dello scrittore austriaco scomparso nel 1998. Riflettere su un autore del Novecento, sconosciuto ai più, nei luoghi antichi scelti dalla baronessa Beatrice Monti della Corte, moglie di von Rezzori, mecenate di tanti scrittori a cui negli anni ha offerto ospitalità nella Fondazione Santa Maddalena di Donnini, residenza per autori internazionali sulle colline di Reggello, è un'occasione per mettere insieme, intorno a un'immaginaria tavola rotonda, alcuni dei narratori che stanno scrivendo la storia della letteratura contemporanea.

Si comincia dal rapporto con il tempo, l'illusione che esista un punto d'incontro tra il tempo degli uomini e quello della scrittura e che proprio in quell'incrocio si nasconda il segreto del narratore dell'oggi: «Trovo che il nostro mondo, il nostro presente, sia un orizzonte violento e complesso, in cui convivono e si scontrano realtà plurime: è un tempo in cui tutto tira e oscilla in varie direzioni», dichiara Maylis de Kerangal, autrice di *Nascita di un ponte* (Feltrinelli), a cui è stato conferito il premio von Rezzori. «Questa tensione» continua «è il primo materiale dei miei libri: essere contemporanei significa essere in empatia con il presente e i miei romanzi vogliono

esprimere questa empatia. Per me non si tratta di "uscire dal gioco" o di mettermi in evidenza per tenere discorsi su quest'epoca o elaborare una morale. Per me scrivere equivale a incorporarsi nel flusso del mondo, esserci dentro».

La francese de Kerangal, 47 anni, sembra essere l'unica a proprio agio con la contemporaneità, devota al tentativo di descriverla. Per Tom McCarthy, autore di *C* (Bompiani), «ogni romanzo che cerca di farsi specchio del presente si autocondanna all'irrelevanza». Lo scrittore londinese cita, testo alla mano, il poeta Stéphane Mallarmé: «Non c'è presente, no — un presente non esiste... Mal informato chi si dichiarasse contemporaneo di sé stesso, disertando, usurpando con uguale impudenza, quando un passato è finito e un futuro tarda, o quando entrambi si mescolano perplessi per mascherare lo scarto...». Edmund White, autore di culto della letteratura americana, confessa di essere spaventato dal presente: «Avrei paura di scrivere un romanzo sulla nostra epoca. Non mi sono mai sentito parte della cultura contemporanea. È un argomento che affronto spesso con la mia amica Joyce Carol Oates: entrambi preferiamo immergerci nel passato recente, gli anni Settanta e Ottanta, un tempo che crediamo di conoscere».

Eppure non è questione di età. White, 74 anni, docente di scrittura creativa all'Università di Princeton, racconta che i suoi studenti sono terrorizzati dall'idea di raccontare la conflittualità sociale ed economica frutto della crisi: «Sono disposti a scrivere di qualsiasi argomento, della loro vita sessuale

come di un trauma personale, ma se chiedi loro di cimentarsi con le classi sociali o anche solo di definire lo status economico dei personaggi, allora si tirano indietro». Per fornire una spiegazione, White fa ricorso ad Alexis de Tocqueville: «Il filosofo affermava che l'America è il Paese in cui non è consentito descrivere altre persone. È una sorta di censura sociale, e i giovani non sanno come relazionarsi con questo tabù. Sono esperti di quelli che chiamo romanzi *peace corps*, corpi di pace, riflessioni sul loro anno in India o in Africa, ma incapaci di raccontare l'America di oggi».

Ed ecco spuntare, mentre White sorseggia un latte macchiato nel bar dell'hotel, l'ossessione cara ai critici del grande romanzo americano, quell'opera capace più delle altre di inquadrare e trasmettere il presente. Un'illusione per Michael Cunningham, premio Pulitzer per *Le ore* e autore di *La regina delle nevi*, in uscita il 25 giugno sempre con Bompiani: «Hai mai incontrato un amore capace di soddisfare tutti i tuoi desideri e bisogni? Di guardarti come solo tu, neanche tu, riesci a guardarti? È impossibile, come trovare il grande romanzo dei nostri tempi», dichiara suadente, camicia bianca sbottonata sul petto e ciglia lunghissime, sul terrazzo di Palazzo Strozzi. «Il grande libro del presente» continua «è fatto di decine di opere, ognuna contenente un aspetto, che – solo insieme agli altri – va a costituire una narrazione esaustiva». Cunningham aggiunge un'osservazione che suona quasi come un monito per i colleghi più giovani: «Non bisogna mai avere l'illusione di entrare nella storia, ma l'umiltà di farne parte con il proprio piccolo contributo».

Jonathan Lethem, descritto spesso come uno scrittore abile nel catturare e descrivere le contraddizioni dell'America di oggi, non ha bisogno di docce fredde: «È un'ossessione che ha a che fare solo con l'ambizione» spiega al tavolo della trattoria Marione, davanti a un piatto di baccalà fritto. «Ogni volta che la critica di un'opera prende questa piega, non si arriva da nessuna parte. L'America non ha bisogno di un singolo ritratto, così come la letteratura non vuole un unico libro o un unico narratore che la possieda come un generale a cavallo. La letteratura è

dialogo, i libri nascono seguendo l'onda di altri libri, in oceani fatti di romanzi, e anche una "letteratura nazionale" è meno importante di una voce umana che si ostina a cercare espressioni e forme oltre i confini, attraverso identità stabili e storiche».

Emmanuel Carrère, autore di *Limonov* (Adelphi), caso letterario del 2012, porta il disagio descritto da Lethem a un altro livello: quello del rapporto con la stampa che spesso chiede agli scrittori di diventare opinionisti di politica interna e internazionale: «Da quando ho cominciato questo mestiere il mio unico obiettivo è stato scrivere qualcosa che fosse contemporaneamente vero e utile» spiega seduto sulle scale di Palazzo Strozzi, mentre fuori si scatena un temporale estivo. «Dunque riconosco alla verità della scrittura un grande valore ma, allo stesso tempo, non mi fido delle mie opinioni». Racconta che subito dopo le elezioni europee in Francia molti media lo hanno contattato per esprimere un commento sul trionfo di Marine Le Pen e il Front National: «Non mi sento bene in quel ruolo. Non perché non mi importi, ovviamente sono molto infelice per la vittoria di Marine Le Pen, ma mi chiedo a cosa può servire la mia opinione». Carrère ha il suo metodo: «Dovrei passare almeno dieci giorni con le persone che hanno votato il Front National e capire chi sono, infine provare a ritrarli, uno per uno. Io posso fare questo:

---

**«Non bisogna mai avere l'illusione di entrare nella storia, ma l'umiltà di farne parte con il proprio piccolo contributo.»**

---

ritratti, non esprimere teorie. In *Vite che non sono la mia* parlo di problemi reali che appartengono a persone che ho incontrato e studiato. Sono contentissimo di averlo scritto perché so che è stato un lavoro contemporaneamente utile e vero. E io mi sento nel posto giusto solo quando le mie opinioni vengono

sottoposte alla complessità del reale». Il tempo lento dello scrittore contro il tempo veloce delle news.

Carrère afferma che la tecnologia non ha avuto nessun impatto reale sulla sua attività: «Non opero in maniera diversa rispetto a vent'anni fa; ancora oggi, se ho un bisogno impellente di informazioni, mi precipito a comprare un libro, non vado su internet». Non si tratta di nostalgia per «il profumo della carta»: «Non capisco chi è fiero della propria ignoranza tecnologica, io vorrei dominare i nuovi mezzi ma non sono in grado».

Per Cunningham invece internet, e in particolare i social media, stanno influenzando la sua ricerca: «Facebook è un luogo meraviglioso per conoscere le vite degli altri, per raccogliere storie da sconosciuti che non incontrerai mai, provenienti da tutto il mondo».

Edmund White è convinto che i social network avranno un ruolo anche nello stile dei futuri scrittori. Il laboratorio d'osservazione sono, ancora una volta, i suoi studenti di Princeton: «La scrittura è

stata catturata dalla tecnologia che la sta plasmando: i romanzi oggi sono più brevi e pieni di informazioni. Abituati a scrivere post o tweet, i giovani si rendono conto del valore dell'efficacia di un testo. C'è meno bla bla bla».

Sull'atteggiamento reazionario di molti scrittori e intellettuali nei confronti della tecnologia, Jonathan Lethem avverte: «Gli artisti non sono radicali per definizione. Sono come canarini nelle miniere di carbone, e questo spesso significa che sono gli ultimi a adattarsi al cambiamento». Più morbido McCarthy, che ha dedicato la sua carriera allo studio del passato letterario e all'immaginazione del futuro: «Il mondo del romanzo *mainstream* è conservatore ma se pensiamo ad autori e pensatori come Joyce, Kafka, Heidegger, Virgilio si sono confrontati intelligentemente con la tecnologia nel corso di tutta la loro vita». Definitiva Maylis de Kerangal: «Senza dubbio il mondo culturale non sa ancora guardare la poesia che il mondo della tecnica contiene, né le questioni linguistiche che implica».



## Don DeLillo: «Solo un romanzo di carta ci salva dalla dittatura digitale»

Parla l'autore di «Libra». Un nuovo romanzo, ma le ossessioni restano le stesse

Massimo Gaggi, Corriere della Sera, 23 giugno 2014

La parola «ipnosi» lui non la usa, ma Don DeLillo sembra pensare a qualcosa di simile mentre mi parla della sua diffidenza nei confronti della tecnologia e della sua capacità di cambiare in profondità l'individuo e le sue relazioni sociali: «Più ancora della rapidissima evoluzione» spiega il grande romanziere americano di origine molisana «a lasciare senza fiato è la sua capacità di alterare i comportamenti umani, il nostro senso della necessità. Qualunque novità offerta dalla tecnologia, che sia o no significativa, diventa immediatamente la cosa di cui abbiamo disperatamente bisogno. Se la tecnologia ci consente di alterare la realtà con le sue novità e i suoi trucchi, noi siamo assolutamente determinati a battere queste nuove strade senza preoccuparci delle conseguenze, senza porci alcun quesito etico. La tecnica prevale su ogni scrupolo».

L'attenzione per la capacità della tecnologia di modificare i comportamenti dell'uomo è una costante dell'attività letteraria di DeLillo: «È stata per me una questione centrale fin dagli anni Settanta» dice l'autore di *Underworld* e *Rumore bianco*, che con le sue opere ha influenzato un'intera generazione di scrittori americani, da Jonathan Franzen a David Foster Wallace, a Martin Amis, passando per autori come Dave Eggers che hanno messo al centro della loro opera l'incubo di una tecnologia che può sottrarre all'individuo diverse libertà oltre alla sua privacy. «Noi non sappiamo dove ci porta la tecnologia: ora abbiamo a che fare con le tecniche di riconoscimento facciale, ma cosa verrà dopo? Magari la capacità di riconoscere gli individui dagli odori

emessi dal loro corpo. Non lo sappiamo, ma sappiamo che queste tecnologie si stanno trasformando in una nuova forma di consapevolezza. Sono una forza che, nel bene o nel male, incide sulla formazione degli individui, dà forma alla nostra identità».

L'ipnosi digitale sarà al centro del nuovo romanzo di DeLillo, il sedicesimo, al quale lo scrittore new-yorchese sta lavorando da tempo? Abbiamo letto indiscrezioni su un protagonista che passa gran parte del suo tempo a osservare filmati di disastri proiettati su un grande schermo. Lo scrittore, celebre per il suo temperamento schivo e la diffidenza nei confronti della stampa che preferisce tenere a distanza – rarissime le sue interviste – si chiude subito in difesa: «Non posso anticiparle nulla, ho ancora molto lavoro da fare. Nessuno sa niente del mio *main character*. E ci vorrà ancora tempo: troppe distrazioni, troppe interruzioni» sussurra DeLillo, che ha aspettato un quarto di secolo prima di scrivere *Libra*, la sua ricostruzione romanizzata della vita di Lee Oswald e dell'assassinio del presidente Kennedy, pubblicata nel 1988. «Posso solo dirle che la tecnologia non ha impatto sul mio lavoro. Continuo a usare una macchina da scrivere meccanica: lavoro manuale, i caratteri impressi sulla carta. Significa molto per me», spiega il celebre artigiano delle parole, convinto che solo in questo modo può dare consistenza scultorea alle frasi: «Così ho la possibilità di studiare la pagina non solo per il significato delle parole e dei periodi, ma anche per il loro effetto visivo. Una parola su carta ha un effetto diverso rispetto allo schermo. Quello

della carta è un mondo più personale, intimo rispetto all'universo digitale».

Gli chiedo se non lo tentano le nuove forme narrative della modernità: nell'era digitale tutto si brucia in fretta, la capacità di concentrazione è ridotta, la lettura di testi lunghi diventa problematica. E la sua ultima opera, *Point Omega*, è stato anche il suo racconto più breve. «No, non tento di adattarmi ai gusti contemporanei» risponde DeLillo che sta tornando a un'opera più ampia dopo l'esperienza nel romanzo breve che non è stata di grande successo: «Sarebbe un errore per me o per qualunque scrittore alterare la scrittura abituale semplicemente per cercare di sedurre il mercato, per inseguire gli stati d'animo del momento. I nuovi autori possono farlo certamente con maggiore naturalezza, ma per chi ha scritto per decenni in un altro modo, no, sarebbe un errore imperdonabile». La fedeltà al suo stile la vedi anche nelle scelte di questi giorni.

DeLillo sta per venire in Italia per partecipare alle Conversazioni, il festival di letteratura internazionale ideato da Antonio Monda e Davide Azzolini che si svolge all'inizio di ogni estate a Capri. Lo scrittore, che ha raccontato le odissee di un'America postmoderna scarnificata, con le famiglie disintegrate, votata a un consumismo senza limiti e soffocata dai rifiuti, ha compiuto anche un percorso di rarefazione stilistica – più attenzione a dettagli, lingua, gerghi, descrizioni incisive senza una vera trama – ispirato a espressionismo astratto, jazz e film stranieri, a cominciare da Fellini, Antonioni, Bertolucci e Jean-Luc Godard. A Capri, dove quest'anno si discute di «corruzione e purezza», DeLillo presenterà un testo nel quale ripercorre con linguaggio secco, essenziale, *Deserto rosso*, un film di Antonioni che è stato molto importante nella formazione dello scrittore: «Mesi fa» racconta DeLillo «ero a un film festival in Portogallo, all'Estoril, dove ho rivisto dopo tanti anni *Deserto rosso* sul grande schermo. Un'emozione enorme. Mi è venuto il desiderio di scriverne esclusivamente dal punto di vista della sua straordinaria bellezza visiva, prescindendo dai personaggi e dalla trama, dal significato del film».

Erano gli anni dell'industrializzazione forzata, dell'Italia che si risvegliava dal sogno di un benessere senza costi. Anche l'American Dream, che DeLillo ha vissuto in pieno – nonno carpentiere, padre impiegato delle assicurazioni, un'infanzia non facile nel Bronx, dov'è nato 78 anni fa – sta diventando un sogno proibito per chi arriva negli Usa. Quel sogno appassito lo scrittore l'ha raccontato tante volte, e oggi si dice colpito dalla nuova ondata di immigrati clandestini alla frontiera col Messico, come dall'imponenza degli esodi dall'Africa verso l'Europa, dettati da disperazione infinita. Ma, più ancora che dalla tragedia dei migranti, oggi il suo istinto letterario è attratto dal terrorismo «che piano piano, senza che ce ne accorgessimo, è diventato una delle forze dominanti delle nostre vite». Ci sono i terroristi dell'Isil che stanno conquistando un intero Stato, l'Iraq, ma DeLillo rifugge dalla cronaca. Ha sempre considerato una catastrofe l'occupazione americana del Paese di Saddam Hussein e lo ribadisce anche ora: «Dieci anni fa abbiamo fatto un errore enorme: ne pagheremo le conseguenze chissà per quanto tempo ancora».

Ma a interessarlo è soprattutto il terrore come strumento di comunicazione. Anche qui, non una scoperta recente. In *Rumore bianco*, che è di trent'anni fa, il protagonista è un accademico che studia il regime hitleriano del terrore. E *Mao II*, sei anni dopo, è il racconto di una società dominata dai media e dal terrorismo. E sei anni dopo l'attacco di Al Qaeda alle Torri gemelle di Manhattan, l'11 settembre del 2001, DeLillo pubblicherà *L'uomo che cade*, un racconto intimo, il dolore delle famiglie delle vittime intrappolate nei grattacieli. «Ma alla fine il punto vero» conclude DeLillo «è che il terrore l'abbiamo ormai accettato come compagno di strada, fa parte della nostra vita. Sempre e ovunque, a cominciare dagli aeroporti. Ma anche nella metropolitana, a New York, se vedi un pacco abbandonato non pensi più a una dimenticanza, pensi al peggio, avverti le autorità. È un cambiamento epocale che dà al terrorismo un ruolo enorme nelle nostre vite».

## «Non l'ho mai visto ubriaco». Un'intervista all'editore di Bukowsk

Jonathan Smith, Vice, 23 giugno 2014

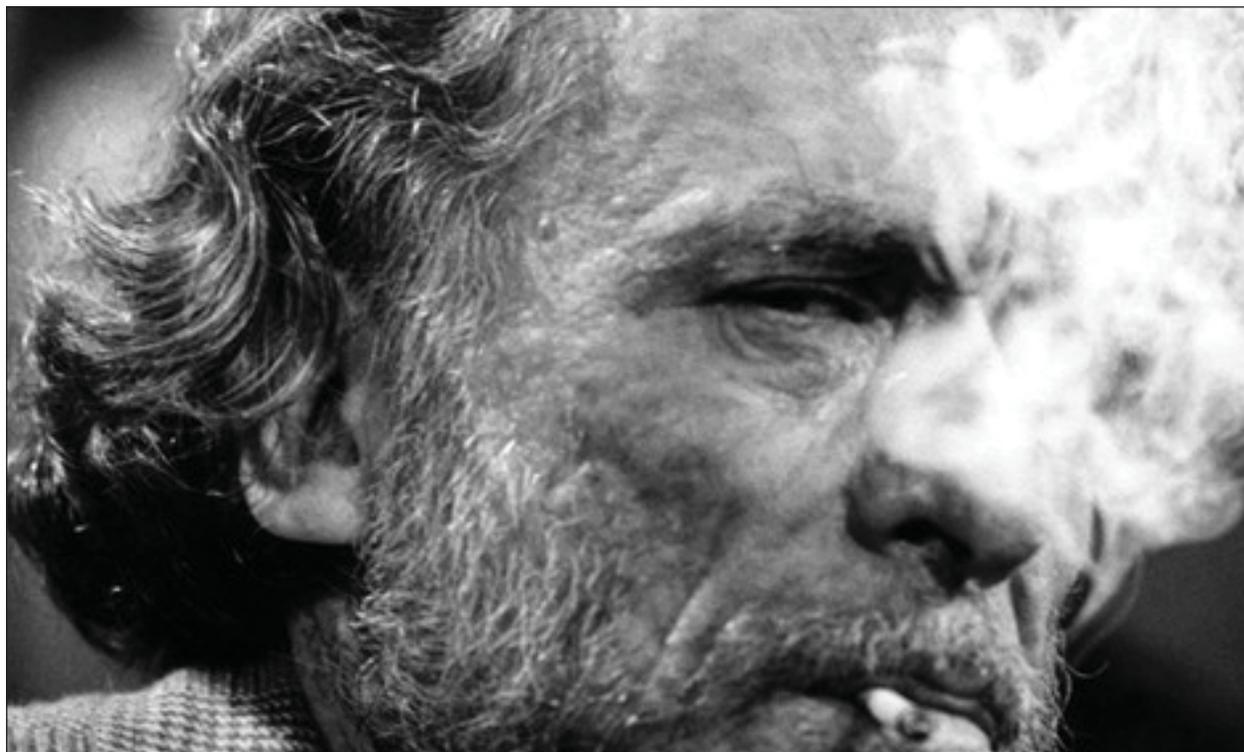
Qualunque sia la vostra opinione di Bukowski – che lo crediate un nichilista privo di talento che pensava solo a bere e scopare, la voce di una generazione, o un po' entrambe le cose – è innegabile che sia stato una figura fondamentale della storia letteraria di Los Angeles. Per questo motivo, quando qualche anno fa stavamo lavorando al numero dello spettacolo (quello a tema Hollywood), avevo deciso di contattare John Martin, l'editore di Bukowski. Alla fine l'intervista non era stata pubblicata, ed è rimasta tra le bozze fino a qualche giorno fa, quando abbiamo deciso di pubblicarla.

Se c'è una persona vivente che può dire di aver conosciuto il vero Charles Bukowski, quella persona è Martin. Martin è stato l'editore di Bukowski per gran parte della sua carriera, ed è la ragione per cui voi oggi sapete chi è Buk e lo amate o lo odiate.

Nel 1965 Martin ha offerto a Bukowski 100 dollari al mese per il resto della sua vita per mollare il lavoro all'ufficio postale e scrivere a tempo pieno per la sua casa editrice, la Black Sparrow. Bukowski ha accettato e Martin ha tenuto fede alla sua parola, arrivando a versargli 10 mila dollari ogni due settimane. È stato il testimone di nozze di Bukowski e ha rappresentato una fonte di sicurezza nella sua vita spesso molto instabile.

*È per Bukowski che ha fondato la Black Sparrow?*

Sì. Ho fondato la Black Sparrow solo per pubblicare Charles Bukowski. Avevo letto i suoi scritti in qualche rivista underground, ed ero convinto – convinto ai limiti dell'ossessione – che fosse il nuovo Walt Whitman. All'epoca pubblicava questi piccoli libriccini di 8-10-12 pagine, in 100 copie.



A pubblicarli non erano veri e propri editori, ma poco più che fan che non provavano nemmeno a distribuirli. All'inizio avevo un altro lavoro che mi occupava dalle sette e mezza di mattina alle cinque di pomeriggio. Poi andavo a casa e cenavo con mia moglie e mia figlia, e solo dopo andavo nel mio ufficio alla Black Sparrow. Ci rimanevo fino a mezza-

---

**«Ho fondato la Black Sparrow solo per pubblicare Charles Bukowski. Avevo letto i suoi scritti in qualche rivista underground, ed ero convinto – convinto ai limiti dell'ossessione – che fosse il nuovo Walt Whitman.»**

---

notte o l'una. L'ho fatto per anni. Alla fine, intorno al '74, Bukowski era diventato così famoso che non ero più in grado di gestirlo da solo, e ho dovuto assumere un assistente e un impaginatore.

*Mi racconti del suo primo accordo con Bukowski. Gli aveva offerto 100 dollari al mese, giusto?*

Quello è stato un momento molto importante sia per me che per Bukowski e, penso, anche per la poesia. Ci siamo seduti a un tavolo, di fronte a un foglio di carta. Io ho preso una penna, e lui ha fatto l'elenco di tutte le sue spese mensili. Devi pensare che era il 1965, il suo affitto veniva 35 dollari al mese. Poi gli servivano 15 dollari per pagare gli alimenti all'ex moglie, tre dollari per le sigarette, dieci per gli alcolici e altri 15 per il cibo. E anche se sembra davvero poco, all'epoca riusciva a sopravvivere, si vestiva in modo decente, aveva una vecchia macchina e stava in un appartamento semidistrutto a East Hollywood. Poteva cavarsela, con 100 dollari al mese. A quel tempo avevo uno stipendio di 400 dollari, quindi gli stavo versando un quarto di quello che guadagnavo. Ma non appena abbiamo iniziato a lavorare insieme le cose sono migliorate. Più avanti ho deciso di pagargli un onorario. Gli versavo 10 mila dollari ogni due settimane. È passato da 100 dollari al mese a

10 mila dollari ogni due settimane, e a quei tempi alla fine dell'anno gli saldavo il resto dei soldi che gli dovevo. Più tardi sono arrivati i soldi veri, quando abbiamo iniziato a vendere i diritti dei suoi libri alle case cinematografiche e roba del genere.

*Ci sono stati adattamenti cinematografici di altri libri, oltre a Factotum e Barfly?*

Abbiamo venduto i diritti, ma i film non sono mai stati realizzati. I diritti di *Post Office* li abbiamo venduti a Taylor Hackford, negli anni Settanta; poi abbiamo venduto anche quelli di *Panino al prosciutto*, di *Factotum* e di *Barfly*. E quelli di *Donne*, a Paul Verhoeven.

*Pensa che in futuro verranno realizzati?*

Sai una cosa? Ora come ora non me ne potrebbe fregare di meno. Volevo rendere Bukowski indipendente ed è morto da milionario. Era molto attento ai suoi soldi e non gli interessava per niente ostentarli. Mi ricordo che una volta l'ho portato a comprare una macchina nuova, una BMW. È entrato dal concessionario con i suoi pantaloni e la giacca di flanella e una penna nel taschino – portava sempre una penna nel taschino – e si è guardato intorno finché non ha trovato la macchina che voleva. I venditori non lo degnavano di uno sguardo. Alla fine uno di loro si avvicina e fa con tono sarcastico: «Posso aiutarla?». E lui: «Sì, ho deciso. Voglio questa macchina». «Vuole pagarla a rate?» gli ha chiesto il tizio. «No, non si preoccupi, le faccio un assegno». «Adesso?» e Bukowski ha risposto: «Sì». Quello è rimasto esterrefatto, e dal nulla sono apparse poltrone, caffè e biscotti. Improvvisamente eravamo al centro dell'attenzione. Bukowski ha firmato le scartoffie e ha staccato l'assegno, poi è salito in macchina e se n'è andato.

*C'è mai stato un momento in cui ha avuto dubbi sull'opportunità di dare a quell'ubriaccone un quarto del suo stipendio?*

No. Mai. Credevo in lui quanto credevo in me stesso. Era una fede quasi religiosa, una cosa a cui non si può smettere di credere. È come andare a fare le crociate a dorso di un mulo.

*Cosa pensava Bukowski del fatto che i suoi libri sarebbero diventati dei film? Sembra che provasse sentimenti contrastanti nei confronti di Hollywood.*

Be', in *Hollywood, Hollywood* prende in giro tutto quel mondo, ma allo stesso tempo parliamo di un uomo che, prima di trovare lavoro all'ufficio postale, aveva dormito per più di una notte su una panchina in un parco. Era stato trasportato d'urgenza nel più grande ospedale di Los Angeles, senza assicurazione sanitaria, era quasi morto dissanguato. Aveva lavorato – lo racconta in *Factotum* – in una fabbrica di cibo per cani. Aveva lavorato di notte, metteva i manifesti sulle linee della metropolitana. Aveva lavorato in un negozio di cornici. Voglio dire, ne aveva passate di cose. Più tardi, solo per la potenza dei suoi scritti, aveva iniziato ad attirare l'interesse del pubblico e di persone famose come Elliott Gould, Bono... Il suo più grande ammiratore era Sean Penn. Erano molto amici. Era questo il suo bottino, capisci cosa intendo? Come nel Medioevo, dopo i saccheggi, quando tutti gli oggetti di valore – gioielli, opere d'arte – venivano divisi tra i soldati dell'esercito vincitore. Ecco, lui si era guadagnato questo bottino. Non che abbia mai trattato qualcuno con sufficienza. Ma ricordo che una volta Bono aveva invitato Bukowski e sua moglie al suo concerto al Dodger Stadium di Los Angeles. Aveva aperto dicendo: «Questo concerto è per Charles Bukowski». E la folla aveva applaudito! Sapevano chi era.

*Quali erano i suoi rapporti con Elliott Gould?*

Bukowski non stava bene, aveva la febbre e la tosse. Gould aveva detto: «Devi andare dal mio medico». E l'aveva portato a Beverly Hills, dove gli avevano detto: «Sei solo debilitato. Prendi delle vitamine e rilassati un po'». Ma lui continuava ad avere la febbre e la tosse e allora Sean Penn l'aveva portato dal suo medico, un altro specialista di Beverly Hills. Anche questo l'aveva visitato e aveva detto: «Va tutto bene. Sei solo debilitato. Smetti di lavorare fino a tardi» e altre cose del genere. Un giorno uno dei suoi gatti si era ferito. Bukowski l'aveva portato dal veterinario vicino a casa sua, a San Pedro, e il veterinario l'aveva curato, gli aveva messo una benda e insomma aveva

fatto quello che doveva fare. Allora Bukowski gli aveva detto: «Sai, sono stato da questi due medici, ma sto male, ho tosse, febbre...». Il veterinario gli aveva dato un'occhiata e aveva detto. «Hai la tubercolosi». I medici di Beverly Hills non avevano mai visto un caso di tubercolosi! Perché è una malattia da poveri. Invece questo veterinario, senza nemmeno misurargli la febbre, l'aveva guardato, l'aveva auscultato e aveva detto, «hai la tubercolosi». Allora Sean Penn l'aveva portato di nuovo dal suo medico, che si sentiva molto umiliato. Gli aveva prescritto una terapia, e nel giro di un anno è guarito.

*Spero che quel veterinario abbia avuto un aumento. Per tornare ai lavori umili, per quanto facessero schifo di certo gli hanno fornito molto materiale per i suoi romanzi.*

Non li odiava, più che altro era arrabbiato. Una persona che odia il suo lavoro è una persona piccola. Non ha carattere né consapevolezza di sé. Ma lui non odiava il suo lavoro, era arrabbiato perché era costretto a farlo. Perché voleva scrivere.

*Com'è nato il suo primo romanzo, Post Office?*

È una bella storia. Quando avevamo fatto quell'accordo dei 100 dollari al mese era dicembre e quando ha comunicato all'ufficio postale che si sarebbe licenziato ha scoperto che il suo ultimo giorno di

---

**«Una persona che odia il suo lavoro è una persona piccola. Non ha carattere né consapevolezza di sé. Ma lui non odiava il suo lavoro, era arrabbiato perché era costretto a farlo. Perché voleva scrivere.»**

---

lavoro sarebbe stato il 31 dicembre. Così ha detto: «Bene, inizio a lavorare per te il 2 gennaio, perché l'1 è capodanno e quindi è vacanza». Ci era sembrato molto divertente. Tre o quattro settimane dopo, penso fosse ancora gennaio, o forse la prima settimana di febbraio, mi ha telefonato – ah, prima gli

avevo detto: «Se stai pensando di scrivere un romanzo, sappi che i romanzi si vendono meglio della poesia; quindi se potessi scrivere un romanzo sarebbe d'aiuto» – così mi ha telefonato alla fine di gennaio o nella prima settimana di febbraio, dal nulla, e ha detto: «Ce l'ho; vieni a prendertelo». E io ho detto: «Cosa?». E lui: «Il mio romanzo». «Dall'ultima volta

---

**«Mi mandava il manoscritto capitolo per capitolo man mano che lo scriveva, e dopo aver letto ogni capitolo dovevo sedermi, ricompormi e sperare non fosse tutto vero.»**

---

che ci siamo visti hai scritto un romanzo?». E lui: «Sì». Allora gli ho chiesto come avesse fatto, e lui mi ha risposto: «La paura può moltissimo». Quel romanzo era *Post Office*.

*Pensa che se l'avesse incontrato quando era più giovane e gli avesse offerto dei soldi per scrivere a tempo pieno, invece che fare quei lavori, le sue opere avrebbero risentito della mancanza di quelle esperienze?*

Sai, tutte le esperienze che facciamo aggiungono qualcosa a quello che siamo, e penso che avesse bisogno di fare quelle esperienze per avere successo. È come per Henry Miller, che girava senza soldi per le strade di Parigi. Se non avesse vissuto quell'esperienza come avrebbe fatto a scrivere *Tropico del Cancro*? Bukowski ha toccato il fondo un sacco di volte. L'unico periodo della sua vita in cui ha avuto un po' di stabilità sono stati gli anni in cui ha lavorato all'ufficio postale. Dato che doveva andare tutti i giorni a lavorare doveva rimanere sobrio, doveva essere puntuale ed era consumato dal desiderio di scrivere. Ricordati che aveva smesso di scrivere alla fine degli anni Quaranta e che non ha scritto niente per dieci anni. E poi, alla fine degli anni Cinquanta, il suo fisico ha ceduto, ed è finito in ospedale che sanguinava dal retto. È quasi morto.

*Lei era coinvolto nella produzione di Barfly?*  
No. Io ero solo preoccupato.

*Perché era preoccupato?*

Perché aveva intorno tutte queste persone... Hank non era a suo agio in mezzo alla gente, tra la folla; era un vero solitario. Desiderava solo svegliarsi la mattina, fare colazione con sua moglie, leggere il giornale, uscire di casa per mezzogiorno, andare alle corse, tornare a casa alle sei, cenare alle sette, andare di sopra alle otto e scrivere fino alle due di mattina, e non voleva che niente interferisse con quella routine. Andava avanti così sette giorni su sette. Voglio dire, ci frequentavamo, e gli piaceva stare con Sean Penn, ma sapevo che non dovevo vederlo tutti i giorni: mi avrebbe odiato. Sarebbe stato gentile – era la persona più gentile che io abbia mai conosciuto, e anche la più sincera. Era sempre rispettoso e gentile e preoccupato che gli altri fossero a loro agio e felici quando erano con lui.

*Questo aspetto della sua personalità non traspare spesso nelle sue opere.*

[ride] Non traspare proprio. Il suo personaggio è molto diverso dalla persona che era.

*Sotto quali altri aspetti? Oltre al fatto di essere gentile, intendo.*

L'ho conosciuto per quanto, 35 anni? E non l'ho mai visto sbronzo. Mai una volta.

*Cosa? Davvero? Vuol dire che beveva spesso ma con moderazione?*

No, penso fosse l'opposto. Non beveva spessissimo, ma quando succedeva beveva molto. Beveva tutti i giorni, e verso la fine della sua vita beveva buon vino. Ma ricordati che viveva per scrivere, e proprio come molti altri scrittori, mentre scriveva – diciamo dalle otto di sera alle due del mattino – beveva vino; per restare, diciamo, «concentrato».

*Quindi era più un bevitore sociale? Beveva quanto bastava per restare tranquillo durante la giornata?*

Proprio così. Tranne che durante le riprese di *Barfly*,

quando veniva invitato alle feste degli attori o doveva recitare, perché aveva una piccola parte nel film, un cameo. In quei momenti beveva molto perché era spaventato. Era spaventato dalle persone.

*Giusto per essere chiari: vi siete frequentati per 35 anni e non l'ha mai visto ubriaco.*

Be', l'ho incontrato nel '65 ed è morto nel '94, quindi no, diciamo 30 anni. Ma no, non l'ho mai visto ubriaco.

*Ma quando frequentava tutta questa gente di Hollywood si ubriacava.*

Sì, ma io non c'ero. Io vivevo a Santa Barbara. Quando ha iniziato a diventare davvero famoso – mi sono trasferito a Santa Barbara nel '75, ed è stato allora che è esploso davvero – sapevo cosa sarebbe successo. Mi ricordo che una volta sono andato a casa sua, quando viveva a East Hollywood, in questo piccolo appartamento sulla strada, al piano terra, con una veranda. Sulla veranda c'era un vecchio divano tutto rovinato. Non mi ci sarei nemmeno seduto, tanto sembrava sporco. In ogni caso, sono andato a trovarlo e lì, sedute sul divano, c'erano due bellissime ragazze bionde. Magre, graziose, delicate, capito? Ho pensato, *Che cazzo ci fanno qui?* Poi, quando sono entrato nella veranda, una di loro ha detto: «Tu non sei Bukowski». E io ho detto: «No, ma ho un appuntamento con lui tra dieci o 15 minuti». E lei ha detto: «Oh, noi siamo arrivate dall'Olanda per conoscerlo». Io ho detto: «Be', è molto carino da parte vostra. Sarà contento di vedervi» o qualcosa del genere. E poi ho detto: «È un viaggio molto lungo solo per conoscerlo». E loro hanno risposto: «Oh, ma noi vogliamo scoparcelo».

*Sono state così dirette?*

Sì. Hanno detto che erano arrivate da Amsterdam solo per scopare Charles Bukowski.

*E alla fine è successo?*

Oh, non credo. È successo mentre scriveva *Donne*, o appena prima. Quando è arrivato... fammi pensare... ci siamo seduti e abbiamo parlato per 15 o 20

minuti, e quando hanno visto che non me ne andavo hanno detto: «Be', torniamo dopo» e lui mi ha detto che non sono più tornate. Quindi non lo so. In realtà potrebbero anche essere tornate, non credo che me l'avrebbe detto.

*Quindi Donne era una rappresentazione abbastanza accurata di come viveva?*

Oh, sì. L'ha scritto durante tutto il 1975, '75 e '77. E io l'ho pubblicato nel '78. Mi mandava il manoscritto capitolo per capitolo man mano che lo scriveva, e dopo aver letto ogni capitolo dovevo sedermi, ricompormi e sperare non fosse tutto vero.

*Gli ha mai chiesto quanta verità e quanta finzione ci fossero nel libro?*

Lo chiamavo e gli dicevo: «Stai bene? Ti stai comportando bene?». Perché sai, quando c'ero io faceva il possibile per comportarsi bene. Diciamo che ero diventato il suo modo per lasciarsi alle spalle la vita che aveva fatto prima. C'è una cosa che conservo come un tesoro, incorniciata sul muro di casa mia. È un pezzo di carta, e lui ci ha scritto su: «Caro Johnny, Sei il miglior capo che abbia mai avuto». E sotto c'è un disegno di lui e la firma, Henry Chinaski.

*È bellissimo.*

E ogni due settimane gli mandavo un assegno. Voglio dire, io per lui rappresentavo la stabilità e il duro lavoro. Lui sapeva quanto duro fosse fare il mio lavoro, e lo apprezzava. Era un rapporto splendido. A volte mi telefonava e diceva con la sua voce profonda: «Signor Rolls, qui è il signor Royce».

*Questo è stato quando sono iniziati ad arrivare i soldi?*

Sì. Gli dicevo sempre, per scherzare: «Un giorno ti accenderai i sigari con delle banconote da 50 dollari». E lui rispondeva: «Solo 50? Perché non 100?». E questo era un uomo che, se gli cadeva un centesimo per terra, si fermava, tornava indietro, lo raccoglieva e se lo metteva in tasca. Non che fosse avaro, perché sapeva essere davvero generoso con le persone, ma era parsimonioso; sapeva cosa vuol dire avere fame e non ritrovarsi che 20 o 30 centesimi in tasca.

## Il biografo Sessions: le due icone di Flannery

Alessandra Zuccari, Avvenire, 24 giugno 2014

Il quaderno era rimasto nascosto in uno scatolone per almeno mezzo secolo. Il *professor emeritus* William A. Sessions (che tutti in realtà chiamano Bill) lo ha scoperto per caso, mentre svolgeva le sue ricerche per la biografia ufficiale di Flannery O'Connor alla quale lavora da tempo e che dovrebbe uscire nei prossimi mesi, a ridosso del cinquantesimo anniversario della morte della grande scrittrice cattolica statunitense. Nata a Savannah, in Georgia, il 25 marzo 1925, l'autrice di *La saggezza nel sangue* e *Il cielo è dei violenti* morì il 3 agosto 1964 nella grande casa di Milledgeville dove si era ritirata dopo che, nel 1951, le era stato diagnosticato il *lupus erythematosus*, la malattia autoimmune da cui era stato colpito anche il padre Edward.

Fa una certa impressione trovare nel famoso quadernetto, risalente al 1946-1947, la speranza che l'amore di Dio si insinuò in lei «come un cancro». Flannery ha solo 22 anni, ma lo stile è inconfondibile: «Per essere atei bisogna sapere tutto» annota. «Dio soltanto è ateo. Il diavolo è il più grande credente, e ha le sue buone ragioni per esserlo».

Ancora inedito in Italia, nei mesi scorsi *A Prayer Journal* (Un diario di preghiera) è stato pubblicato in America da Farrar, Straus & Giroux, l'editore storico della scrittrice. La curatela è dello stesso Sessions, che della scrittrice non è solo uno dei critici più accreditati, ma fu anche amico personale. «Flannery si mise in contatto con me dopo aver letto una mia recensione al *Signore* di Romano Guardini» ricorda lo studioso di passaggio in Italia per partecipare al simposio sulla O'Connor svoltosi nei giorni scorsi alla John Cabot University di Roma. Attivissimo e brillante, si dimostra addirittura entusiasta nel sottolineare un dettaglio della pubblicazione di *A Prayer Journal*: «Abbiamo fatto un'anteprima sul "New Yorker", si rende conto? È la rivista dell'intelligenza newyorkese, che non aveva mai amato

Flannery e, anzi, l'aveva apertamente osteggiata. Credo che lei stessa avrebbe trovato la circostanza molto divertente».

La Flannery O'Connor di cui parla Sessions è una donna spiritosa, con una spiccata predilezione per i nomignoli da affibbiare perfino a personaggi molto autorevoli. «Sì, ne aveva coniato uno per il suo vescovo» confessa l'amico. «Ma non dimentichiamo che in quegli anni i cattolici avevano vita particolarmente difficile nel Sud degli Stati Uniti. Lì il sentimento religioso dominante era e continua a essere quello del protestantesimo evangelico. Essere cattolico significava trovarsi in una condizione di minoranza, per certi aspetti addirittura di emarginazione».

Uno degli elementi di interesse di *A Prayer Journal* sta appunto nell'incontro della giovane Flannery con un mondo molto diverso da quello in cui era cresciuta. «L'elaborazione del testo avvenne mentre la O'Connor si trovava in Iowa» spiega Sessions. «Aveva deciso di frequentare quell'università per diventare giornalista, ma cambiò presto idea e abbracciò con tutta sé stessa il desiderio di scrivere narrativa. La preghiera più frequente che si incontra nel quaderno è proprio questa: caro Dio, fa' di me una scrittrice. «Ma è, da subito, un'aspirazione di tipo spirituale. Poche pagine più in là, infatti, troviamo la richiesta di essere trasformata "immediatamente" in una mistica». La pubblicazione del diario ha anche suscitato qualche perplessità, che però Sessions respinge con fermezza: «Alcuni hanno sostenuto che si trattasse di un documento privato, ma l'esame del manoscritto rivela una cura particolare» dice. «E poi, nel caso di Flannery, è sempre difficile distinguere un piano dall'altro. È un'autrice molto amata dai teologi, che nelle sue opere trovano una serie pressoché inesauribile di spunti, eppure rimane anzitutto una narratrice. Nello stesso tempo, però, ci sono diversi scrittori che, inizialmente diffidenti verso i suoi

racconti, sono tornati a rileggerla dopo aver conosciuto le sue lettere e gli altri suoi scritti. L'esempio più clamoroso è quello di Graham Greene, che non riusciva a cogliere il controcanto ironico dello stile di Flannery, ma divenne suo ammiratore grazie alla lettura dei saggi, da lui considerati un modello di eccellente teologia».

In *A Prayer Journal* ricorre spesso l'invocazione a Nostra Signora del Perpetuo Soccorso, l'icona orientale venerata nella chiesa romana di Sant'Alfonso all'Esquilino. Ma c'è un'altra immagine sacra che lega Flannery O'Connor a Bill Sessions: «Ha presente il volto del Cristo bizantino che nel racconto "La schiena di Parker" il protagonista si fa tatuare sul-

le spalle?» chiede. «Ero in Grecia con mia moglie, originaria di quel Paese, e abbiamo mandato a Flannery una cartolina raffigurante il *Pantocrator* del monastero di Daphni, presso Atene. L'immagine del racconto è quella».

L'intreccio fra letteratura e teologia si fa ancora più fitto, dunque, ma Sessions rimane sulle sue posizioni: «Invito sempre a leggere i testi con attenzione. Poi, nel caso, si può tentare di interpretarli» ripete. «Anche nel diario Flannery considera la scrittura come un'opera di artigianato. Sarà probabilmente per questo che oggi, nelle università americane, i suoi libri sono studiati nei corsi di scrittura creativa più che in quelli di letteratura».



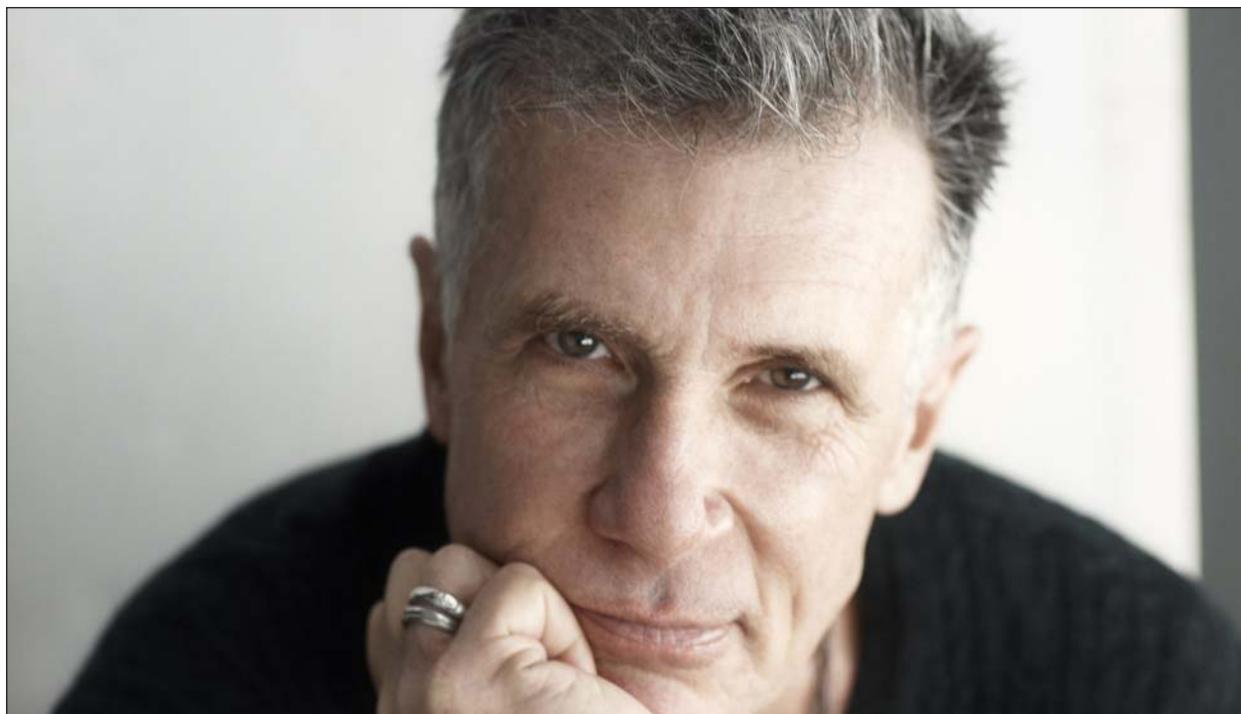
## **Il dubbio di Cunningham. Se un paio di scarpe nuove vale più di un amore**

Per il premio Pulitzer le tre «urgenze» contemporanee sono: il desiderio di acquistare, le droghe e la religione. «Con il mio libro cerco il significato di tutto ciò»

Stefania Vitulli, il Giornale, 25 giugno 2014

Pare che l'ultimo romanzo di Michael Cunningham abbia a che fare con Dio. Con ironia, distacco, insuperabile modernità e una valigia piena di dubbi *La regina delle nevi* (Bompiani), del 62enne scrittore di Cincinnati da tempo di casa a New York, ha convinto la critica – e si parla della critica più autorevole, dal *New York Times* in giù o in su, a seconda di come la si legge – che visioni, ricerca di una rivelazione, dialogo con un ordine superiore costituiscano i nuovi pilastri della ricerca narrativa del suo autore. Quindi, la prima cosa che abbiamo chiesto al Pulitzer

per *Le ore* quando lo abbiamo incontrato proprio dove ha scritto parte del romanzo – ovvero la Santa Maddalena Foundation di Beatrice von Rezzori negli splendidi dintorni di Firenze – è se la storia, ambientata nei sobborghi di Brooklyn una decina di anni fa, di questo 38enne di nome Barrett Meeks, che lavora in un negozio di abiti vintage, è appena stato lasciato dal suo boyfriend e ha un fratello maggiore musicista, Tyler, sia o no la storia di un uomo che riceve il dono. Il dono che dovrebbe aiutarlo a comprendere non soltanto la malattia di Beth, fidanzata di Tyler con un



cancro al quarto stadio, ma anche la dipendenza di Tyler dalle droghe e il coraggio di Beth nell'affrontare la vicinanza di sorella morte. Quale dono? La fede, naturalmente.

«La fede? Non so ancora bene che cosa sia» ci ha risposto con lo sguardo magnetico e colmo di saggezza che hanno solo i grandi attori e i gatti isolani. «Sono stato cresciuto come un perfetto cattolico e ho sempre pensato che prima o poi un angelo sarebbe sceso dal cielo a darmi delle spiegazioni. Quando ero bambino aspettavo addirittura la Vergine Maria: non è mai arrivata. D'altra parte non ho mai saputo che cosa avrei risposto io, all'angelo o alla Vergine. Ora non mi sento cattolico, direi più agnostico. Sono aperto a tutte le possibilità: non sono ateo e non sono religioso, sono in cerca di qualcosa. Mi avvicino alle religioni e vedo se può esistere qualcosa che vada al di là degli esseri umani, un piano più vasto, che oltrepassi i tv show settimanali e il problema di doversi mettere a tavola per cena ogni sera: un significato». Innescare in un personaggio il complesso meccanismo della ricerca di un significato richiede però un evento simile al *deus ex machina* classico: «Quando ho pensato a questo romanzo per la prima volta, sapevo che avrei voluto introdurre un evento più che umano: qualcosa di più fisico di un corpo, un'apparizione. Ma che cosa sarebbe successo al mio personaggio se l'apparizione non avesse avuto nulla da dire? Se lui avesse percepito una forza che c'è ma che non ti dice che cosa fare?». È per questo che *La regina delle nevi* si apre con una visione: «Una luce celestiale apparve a Barrett Meeks nel cielo sopra Central Park, quattro giorni dopo l'ennesima batosta d'amore». Si tratta di «una pallida luce color acquamarina, una velatura traslucida, al livello delle stelle». Barrett, immerso in quel momento in prosaici ragionamenti sul perché quando l'amore finisce la sensazione d'essere un uomo «stagionato e bisognoso» prenda il sopravvento, scambia la visione per un'anomala aurora boreale. Finché non si sente «guardato» dalla luce, anzi «percepito da essa». Certo, poi cerca su Google una soluzione plausibile: «Non smettiamo mai di cercare risposte: oggi si chiede a Google come un tempo si andava dal prete»

chiosa Cunningham. «Il romanzo si occupa di tre delle principali urgenze contemporanee americane» ci spiega. «Il desiderio, le droghe, la religione.

Il desiderio – che un tempo sarebbe confluito nel sesso – è quello compulsivo del consumo, dell'acquisto, del possesso degli oggetti. Una specie di continuum della spiritualità che si esprime nel materialismo: il culto per un nuovo paio di scarpe». Eppure il titolo sembra non avere nulla a che fare con tutto ciò: anzi, è letteralmente preso a prestito da una favola di Andersen, la stessa che ha da poco ispirato l'ultimo successo Disney, *Frozen*, dalle cui cupe atmosfere l'autore si sente parecchio distante: «Il titolo è venuto di colpo e mi ha ispirato più per le parole che lo compongono che per la favola che indica. Come vediamo il mondo se abbiamo un pezzo di ghiaccio negli occhi? Non ho scelto il titolo di una favola per fornire al lettore una morale: non ho nessuna autorità per farlo. Però in Andersen l'amore è la cosa più potente e penso che questo sia vero. Ho avuto la dimostrazione che l'amore può cambiare le cose». Eppure la grande letteratura ne parla pochissimo: ha delegato a farlo i romanzi pop. «Perché gli scrittori hanno perso la fede nell'amore. Gli intellettuali spesso sono cinici. Beh, io sono diverso. Il mio romanzo è un invito sentimentale a crederci di nuovo».

---

**«Ora non mi sento cattolico, direi più agnostico. Sono aperto a tutte le possibilità: non sono ateo e non sono religioso, sono in cerca di qualcosa.»**

---

## In letteratura c'è un Brasile che ha già vinto

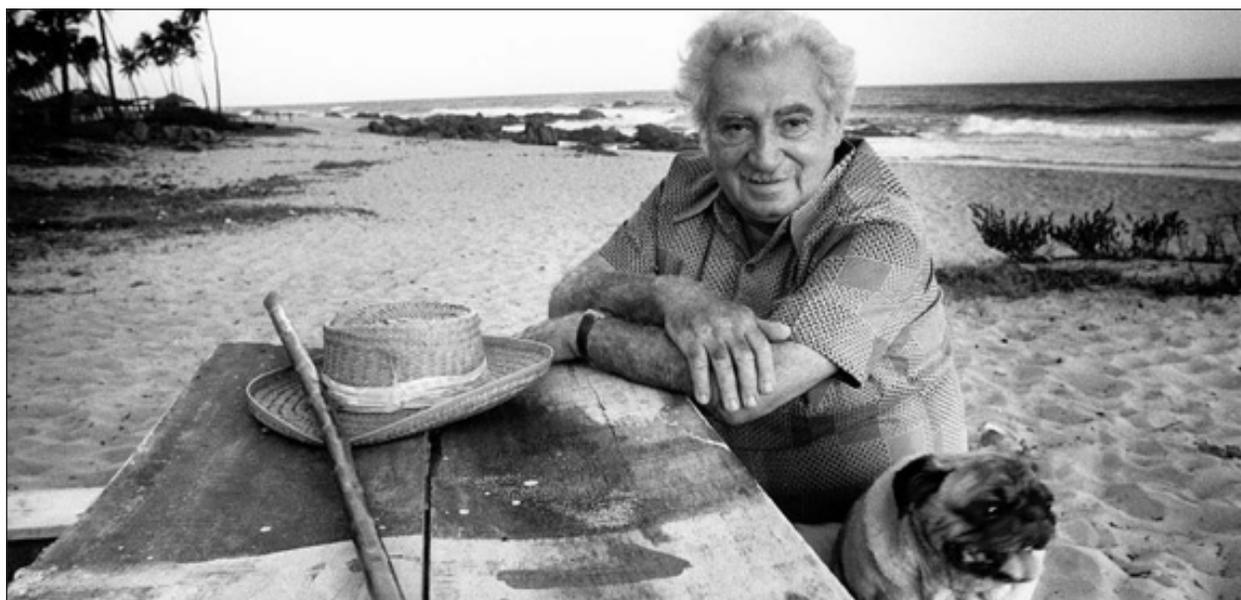
Non ci sono solo i campionati di calcio o narratori di consumo come Coelho: il paese di Amado e Guimarães Rosa continua a produrre scrittori di razza

Valerio Magrelli, la Repubblica, 28 giugno 2014

Se il Messico cantato da Jannacci nel 1970 appariva «in nuvole», come chiamare il Brasile di questi giorni? Per ora, somiglia a una specie di vulcano, che erutta su di noi football e libri, visto che il Campionato del mondo è stato accompagnato da una massiccia campagna editoriale. Sembrerà strano, ma la Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro, insieme al ministero della Cultura, ha già da anni promosso la letteratura con ingenti finanziamenti. Scelta degna davvero di un ex impero, vasto, possente, e in buona parte formato da territori sconosciuti. Il Brasile presenta infatti un lungo arco di città costiere o vicine alla costa, una folle capitale sorta dal nulla al centro della nazione, e infine l'immensa distesa dell'Amazzonia.

La sua enorme foresta, definita come il polmone verde del pianeta, ormai ne rappresenta piuttosto il residuo inconscio, che interessi criminali e economici (termini sempre più prossimi alla sinonimia) cercano di distruggere.

Questa, dunque, la geografia del Brasile; quanto alla sua letteratura, ha notato la filologa Luciana Stegagno Picchio, essa conquista la propria indipendenza assai prima della stessa nazione. La nascita di una cultura autonoma nell'unico stato latinoamericano di lingua portoghese risale al barocco, dunque in grande anticipo rispetto a quando, nel 1822, fu proclamata l'indipendenza da Lisbona. Ma se molti conoscono il romanzo ottocentesco di un gigante



quale Machado de Assis (si veda il *Don Casmurro* apparso da Fazi), più complesso è orientarsi nella giungla dell'ultimo secolo.

Innanzitutto eliminiamo Paulo Coelho, di cui nel 2014 Bompiani ha pubblicato o ristampato quattro libri (*Adulterio*, *Veronika decide di morire*, *Brida* e *Le valchirie*). Si tratta di narrativa di consumo, estranea alla letteratura. È invece solo per questioni di spazio, che escludiamo la splendida poesia brasiliana, la quale, con l'unico grande autore ancora vivente, Ferreira Gullar, affonda le radici in un humus ricchissimo, dal «concretismo» (Decio Pignatari) alla canzone (Vinicius de Moraes), con protagonisti quali Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Haroldo de Campos (esimio traduttore di Dante).

Veniamo allora al romanzo. Iniziando dalle cime, ecco i due massimi esponenti del Novecento brasiliano. Il primo è lo João Guimarães Rosa dell'indimenticabile *Grande Sertão*, accompagnato dal racconto lungo *Migulim* (su cui Antonio Tabucchi scrisse pagine toccanti). Simile a un Omero degli altopiani, questo narratore tradotto da Feltrinelli sa ascoltare come pochi la natura e il cuore umano, nel filtro di un linguaggio torturato e smagliante. Accanto alla sua vetta, se ne colloca un'altra, rappresentata da Clarice Lispector, la magistrale autrice di *La passione secondo G.H.*, di cui Feltrinelli, con il volume *Le passioni e i legami*, offre alcuni tra i lavori più importanti.

Proseguendo con lo stesso tipo di paragone, appena sotto questa coppia da «ottomila metri» si scorge la montagna costituita dall'opera di Jorge Amado. Mentre Einaudi ristampa *Teresa Batista stanca di guerra*, il lettore italiano farà bene a ricordare da un lato la riflessione sulla dura condizione contadina affidata a Cacao, dall'altro l'incantevole sogno femminile di *Dona Flor e i suoi due mariti*. Scrittore impegnato (si pensi all'amicizia con Sartre), ma al contempo fantastico, Amado si colloca a un'altezza cui possono forse aspirare, dal dopoguerra in poi, solo altri due narratori: Rubem Fonseca, di cui è uscito *Mandrake, la Bibbia e il bastone* (Edizioni dell'Urogallo), e Milton Hatoum, con *Racconto di un certo Oriente* (Garzanti e il Saggiatore). Mentre il primo, ormai ottantanovenne, si è imposto con *L'arte di passeggiare per le strade*

*di Rio de Janeiro*, il secondo, un sessantenne di origini libanesi, si caratterizza per l'interesse verso la realtà amazzonica e socio-politica contemporanea.

Si tratta purtroppo di autori ancora poco noti, spiega Vincenzo Arsillo, docente di letteratura portoghese a Venezia, come è il caso di Moacyr Scliar, di origine ebrea, membro dell'Accademia brasiliana di lettere, spentosi nel 2011 a 73 anni. Fra i titoli appena tradotti, *La donna che scrisse la Bibbia* (Voland) e *Guida per naufraghi con giaguaro* (Meridiano Zero). Stesso discorso vale per Raduan Nassar (di cui Einaudi diede alle stampe *Un bicchiere di rabbia*), Antônio Callado (con *Concerto carioca*, Editori Riuniti, e *Quarup*, Bompiani), nonché Bernardo Carvalho (che Feltrinelli distribuì sì in libreria con *Mongolia*, ma inserendo il testo in una collana di viaggi invece che di narrativa). Da segnalare infine il caso di Chico Buarque, il quale, al di là della sua fama di cantante, si è rivelato un autentico scrittore con *Budapest e Latte versato* (Feltrinelli) – a differenza, precisa sempre Arsillo, di quanto è accaduto con Caetano Veloso... Rimane invece praticamente inedito in Italia, João Antônio, notevole figura di letterato marginale, spentosi una ventina di anni fa.

E gli altri? Mentre Voland pubblica *La dolce canzone di Caetana* e *Le voci del deserto* di Nélide Piñon, signora delle lettere e anch'essa membro dell'Accademia brasiliana di lettere, oltre che vincitrice del prestigioso premio Principe di Asturias, diversi editori puntano su nomi di successo quali Luiz Ruffato, con *Di me ormai neanche ti ricordi* (La Nuova Frontiera), Tatiana Salem Levy, con *Due fiumi* (Cavallo di Ferro) o Daniel Galera, con *Sogni all'alba del ciclista urbano* (Mondadori). Tra i più interessanti in tal senso, Cristóvão Tezza (*Bambino per sempre*, Sperling & Kupfer) e João Almino (*Le cinque stagioni dell'amore*, il Sirente).

Sorvolando su qualche romanzo meno riuscito, vale la pena chiudere questa breve rassegna letteraria ricordando il gioco di parole con cui Oswald de Andrade (ideatore del *Manifesto antropofago* del 1928) tornava alla drammatica tragedia coloniale del Brasile. Alludendo a quel popolo indigeno dei Tupi che gli invasori portoghesi cacciarono dalle terre natali, il poeta modernista esclamava sarcastico: *Tupy or not tupy: that is the question*.

## Un mediocre nel naufragio del Sogno americano

Con la prefazione di Julian Barnes, il terzo romanzo della tetralogia di John Updike, «Sei ricco, Coniglio», specchio distorto ma fedele della storia americana recente

Tommaso Pincio, il manifesto, 29 giugno 2014

All'indomani della scomparsa di John Updike, avvenuta il 27 gennaio 2009, Julian Barnes decise di rendergli omaggio rileggendo qualcosa della sua opera. Si poneva tuttavia l'imbarazzo della scelta, vista la straordinaria prolificità dell'autore: più di sessanta libri tra romanzi, racconti, poesie e saggi di svariata natura. Optò per la saga di Coniglio, che era da poco confluita «in un volume di 1516 pagine dalla copertina rigida e col titolo cumulativo di *Rabbit Angstrom*».

Di questa esperienza di rilettura, Barnes ha tracciato un bilancio comparso prima sulle pagine di un quotidiano inglese, *The Guardian*, e poi ripreso in forma più estesa in *Through the Window*, una raccolta di testi sparsi apparsa nel 2012. La sua conclusione è un encomio lapidario: la tetralogia di Coniglio «è ancora il mio miglior romanzo americano del dopoguerra». La seconda metà del secolo scorso non ha certo scarseggiato di opere significative ed è dunque spontaneo domandarsi quanto sia giustificato il giudizio di Barnes. Possibile che nessuno dei grandi scrittori americani degli ultimi decenni abbia al suo attivo un romanzo di pari livello, se non superiore? Che Updike possedesse un talento fuori dell'ordinario è indiscusso. Lo hanno apertamente riconosciuto anche molti dei suoi colleghi, tra cui Philip Roth, il quale, a proposito di *Sei ricco, Coniglio* (ora riproposto da Einaudi Stile Libero proprio con il saggio di Julian Barnes a fare da introduzione e nella nuova pregevole traduzione di Stefania Bertola, pp 565, euro 22,00), dovette ammettere di sentirsi inferiore quanto a conoscenza delle cose d'America: «Il suo eroe è un rappresentante della Toyota.

Updike sa nei minimi dettagli cosa significhi essere un rappresentante della Toyota. Io, invece, vivo in campagna e non conosco nemmeno i nomi degli alberi. Ho deciso di non scrivere più». Sono parole che pur nella loro evidente e spudorata falsità, tradiscono un'ammirazione sincera. A ben guardare, sembrano dire anche altro, sembrano dare ragione al principio di Hemingway per cui più cose si conoscono, più si è scrittori. Se Philip Roth si concede un'affermazione tanto opinabile è perché la nozione di Grande Romanzo che grava sulla narrativa americana è una chimera a prescindere, una stella polare che può essere disgiunta dalla qualità letteraria dell'opera in senso stretto. Per porla in altri termini, non è necessario che il Grande Romanzo sia anche un buon libro, o che un grande scrittore sia anche un bravo scrittore.

Un'idea simile, in termini forse più precisi ed efficaci, pare sostenerla anche Lorrie Moore quando dice che Updike è «probabilmente il nostro più grande scrittore sprovvisto di un grande romanzo». Lo stesso Barnes, prima di tributare a Updike gli onori letterari che pure merita, sottolinea che «in futuro, uno storico che vorrà cogliere la consistenza, l'odore e il significato di un'esistenza medio-bassa in un'America ordinaria tra gli anni Cinquanta e i Novanta, avrà bisogno di poco altro in aggiunta alla tetralogia del Coniglio».

Un riconoscimento del tutto in sintonia con quello di Roth, giacché in entrambi si dà risalto alle cose presenti nel racconto, quasi che la tetralogia sia più importante in quanto reperto storico o sociologico

che in quanto letteratura. Del resto, la saga non è omogenea sul piano stilistico; certe reminiscenze joyciane di *Corri, Coniglio*, pubblicato nel 1959, quando Updike si sentiva ancora in bilico tra poesia e narrativa, sono molto lontane dal piglio tragicomico di *Sei ricco, Coniglio*, che vide le stampe ventuno anni dopo. Va inoltre tenuto presente che soltanto nel corso del tempo – e comunque non prima del terzo atto della tetralogia – apparve evidente l'effettiva portata della saga.

È probabile che questa consapevolezza fu tardiva non soltanto per i lettori, ma anche per lo stesso autore. Il personaggio di Harry Angstrom, che prende forma in *Corri, Coniglio*, segue di appena due anni *Sulla strada*, del quale può essere considerato una reazione, ovvero «una dimostrazione realistica di cosa accade a un giovane padre di famiglia americano quando prende la strada», per dirla con le parole dell'autore. A Harry è del tutto estranea l'aura romantica se non eroica del viaggiatore solitario e senza meta, e forse anche la retorica della vastità degli spazi aperti, dell'America sterminata e selvaggia. Harry è semplicemente un mediocre, forse ancor meno di un mediocre; comunque non una persona che si mette in viaggio, bensì soltanto un immaturo che scappa come un coniglio. Una sera, stanco della moglie alcolizzata e del figlio ancora piccolo, molla la famiglia e, dalla Pennsylvania, si dirige verso sud; ma dopo aver passato la notte al volante, senza un vero motivo, rinuncia ai sogni d'avventura e torna a casa, alla vita di tutti i giorni, un'esistenza squalida che a Coniglio pare la negazione dell'effimera gloria conosciuta da adolescente, quando giocava nella squadra di basket del liceo.

D'altronde è la stessa moglie a rimproverargli di seguitare a vivere in quel passato, di non crescere. Coniglio è un tipico esemplare di Peter Pan del mondo reale; invecchia nel corpo e nel tipo di esistenza che conduce, ma dentro di sé resta il ragazzo del liceo, e il tasso di patetismo che ciò fatalmente comporta fa di lui una perfetta denigrazione del Sogno americano. Se il mito di Kerouac è figlio di un idealismo estremo e incondizionato, Coniglio è l'epitome della disillusione senza appello. Prima

ancora che un antieroe, è un antisognatore. È quel che sarebbe potuto diventare Jay Gatsby se non fosse stato reso «grande» da una prematura morte, se il suo sogno avesse avuto la possibilità di misurarsi con il lento ma inesorabile svilimento di una mediocre mezza età. Proprio per questo la tetralogia migliora col tempo, perché più il tempo passa, più la mediocrità e le disillusioni di Coniglio non conoscono possibilità di riscatto, semmai l'hanno conosciuta.

Pubblicate nell'arco di quattro decenni, le quattro tappe della tetralogia offrono uno specchio distorto e però fedelissimo della storia recente degli Stati Uniti: un uomo che, nel suo disfacimento, incarna tutto ciò che il Sogno americano non dovrebbe essere. Un padre tremendo, un pessimo marito, un mandrillo indefesso, un sessista, un fallito, un obeso, un ignorante; non poco significato ha il fatto che l'ultimo atto della saga, *Riposa, Coniglio*, veda il nostro antisognatore costantemente immerso nelle pagine di un libro sulla storia americana che non finirà mai di leggere. Questa tappa finale e il romanzo che lo precede, *Sei ricco, Coniglio*, costituiscono la parte migliore della tetralogia nonché il vertice dell'intera opera dell'autore. Coniglio è «un biglietto per vedere l'America che mi circonda» disse una volta Updike, aggiungendo che quel che vedevano gli occhi del suo personaggio era più interessante e meritevole di narrazione di quel che vedeva coi propri occhi, «sebbene la differenza fosse spesso minima».

Può darsi che, come sostiene Lorrie Moore, Updike sia sprovvisto di un grande romanzo. Ha però creato un grande personaggio, una finestra attraverso la quale guardare il Sogno americano per come è in realtà, e un grande personaggio è forse un risultato più illuminante e durevole di un grande romanzo. Può pure darsi che, come sostengono alcuni detrattori, Updike sia tutto medium e niente messaggio, che usi il suo straordinario talento per non parlare di nulla. È tuttavia una critica imprecisa. Almeno nella tetralogia, la presunta mancanza di un messaggio non è fine a sé stessa, bensì volta a uno scopo preciso: osservare la mediocrità del nulla, il che non è affatto impresa di poco conto e ne fa una lettura comunque imprescindibile.