

La rassegna stampa di **Oblique**

settembre 2014

Da questo mese la rassegna stampa di **Oblique** ospita un racconto o un reportage inedito a tema libero di un autore esordiente. Per partecipare alla selezione inviate il vostro scritto (di massimo 12mila battute) all'indirizzo redazione@oblique.it

Il racconto di queste mese è **Memorie dell'iperparco** di **Stefano Felici**

C'è un ragazzino dal collo lungo e bianco, la testolina scorticata, i calzoncini gialli, che corre intorno alle panchine, alle persone, ai cestini dell'immondizia, sul cemento e sull'erba. Ogni tanto squittisce e alcuni bambini gli corrono dietro. Poi smettono. Poi lo inseguono di nuovo. Lui non si ferma mai, non si affatica.

Dall'alto, le sue traiettorie sono ipnotiche e sembrano addirittura un messaggio in codice.

Ogni tanto il lavoro mi distrae. Quando torno a guardare fuori, mi accorgo che il ragazzino ripercorre la sua scia all'infinito, con la stessa velocità di quando ha iniziato. *S, U, ..., T?* Vorrei chiamare



qualcuno e invitarlo a guardare, chiedere un parere. Ma ho paura. Più che di passare per matto, paura di far vedere che invece di mettermi a lavoro penso ad altro, a qualsiasi cosa, la più stupida.

Quello sotto di noi è un parco artificiale. L'unico in città, il più grande di tutta la regione. Da ogni punto lo si guardi, va a perdersi oltre l'orizzonte. Nel cuore c'è persino un bosco di betulle. Lì i ragazzini non vanno; loro rimangono nei pressi dei campetti, delle altalene, delle panchine. Sono gli adulti, o più spesso i vecchi, ad avventurarsi lenti, bastone alla mano, per respirarne l'aria pura.

Il ragazzino continua a correre. E ormai è passata un'ora. Tra l'erba sono comparse strisce di terriccio calpestato. Vedo i segni di una *S* e una *U*. Ho idea che il ragazzino stia cercando di comunicare qualcosa. Anzi, ormai ne sono quasi sicuro. Ma rimango a fissare le zone d'erba calpestate per tutto il tempo che serve a convincermi che non sia pura suggestione. Quindi mi decido e chiamo un collega. Gli chiedo cosa vede. «Quello sembra un 8. No, una *S*. L'altro un ovale. Una *O*? Una *U*? Però scusa, io non vedo nessun ragazzino coi calzoncini gialli.»

Il ragazzino, in effetti, non c'è più. Ma le tracce sono lì.

Piove anche oggi. Ma più forte. A stilette. Proietto sulla gente le occhiate torve verso il cielo. Come per dire di far più piano, perché così è puro accanimento. Di quelli innaturali.

Il parco era già qui quando mi trasferii. Venne costruito all'incirca vent'anni fa; io, in cinque che ci abito così vicino, non l'ho mai percorso per intero. Alle sei e trenta di mattina, un lunedì, dieci di ottobre, mi alzo e decido di farlo per la prima volta.

*

L'umidità forma piccoli e densi banchi di nebbia, lunghi non più di tre passi. L'erba è scivolosa e il terriccio è fango. Indosso un paio di calosce e due

felpe, una sopra l'altra, e un berretto di cotone calato quasi fino agli occhi.

L'edificio nel quale lavoro svetta a una cinquantina di metri dall'entrata del parco. È grigio e spento, e si staglia scuro sull'azzurro del cielo che va rischiarandosi.

Mi addentro. Già dopo un paio di falcate mi trovo dove qualche giorno prima il ragazzino stava inseguendo le sue traiettorie alfabetiche. Le tracce non ci sono più. Il terriccio e l'erba si sono rimescolati, tornando a essere una superficie uniforme e compatta.

Mi disturba il riflesso metallico del sole sulle piccole pozzanghere. Hanno l'aspetto di un'intrusione artificiosa, un accenno alieno. È disorientante. Vado avanti evitandole, ma con la coda dell'occhio intenta a fissarle.

Arrivo vicino a uno scivolo, circondato da un perimetro di sei panchine di legno. Su una di queste c'è una busta di carta con dentro del pane secco. Nemmeno un piccione a beccarne le briciole. Soffia un vento leggero, ma non si muove nulla.

Continuo a camminare. Guardo l'orologio per la prima volta: sono le sette e dieci. Dovrei tornare indietro: sono sudato, i vestiti umidi. Devo lavarmi. Davanti a me, sul confine basso dell'orizzonte, vedo le linee rade del bosco di betulle.

Prendo il cellulare. Lo spengo. Decido di continuare verso il centro del parco.

Il sole comincia a scaldare. Tolgo il berretto, ma la temperatura è ancora bassa. Ho percorso all'incirca due chilometri, a passo sostenuto. Mi ritrovo in un piccolo avvallamento. Ci sono pochi alberi. I fili d'erba sono alti e l'umidità è maggiore. La luce dirada la nebbia leggera. L'edificio, alle mie spalle, ormai è scomparso. Sento scricchiolare dei rametti. Il rumore arriva da direzioni diverse. Mi fermo. Strizzo gli occhi e guardo a destra e a sinistra. Il rumore si fa subito meno intenso. Sembra andarsene verso la boscaglia. Poi scompare. Dopo un tratto di salita ripida mi sento accaldato e stanco. Tolgo una felpa, la stendo a terra e mi ci siedo sopra. Sono quasi le otto. Salterò il lavoro senza aver chiaro il perché. Mi rialzo, lego la felpa in vita e riprendo a camminare.

Arrivo finalmente sulla soglia del bosco di betulle. È profondo e adombrato. I tronchi affusolati sono bianchi, lucenti di umidità, e le macchie nere sulle cortecce sembrano grosse sanguisughe. Rimango fermo per un po', finché non mi pare di sentire un ronzio sordo provenire da lontano; è più una vibrazione, e sembra scuotere le fronde degli alberi. Un terremoto invisibile, sospeso in aria.

Mi guardo intorno, d'istinto, per vedere se qualcuno mi ha seguito: non c'è nessuno. Annuisco, mi stringo la felpa in vita e entro nel bosco.

Da qui, varcata la prima fila di tronchi alti e canuti, l'esplorazione si blocca.

Davanti a me una nebbiolina grigia, ferrosa, avvolge gli alberi stringendoli uno addosso all'altro. Il ronzio è continuo, la frequenza aumenta, e sento la sua vibrazione salire fino alla bocca dello stomaco. Mi giro nella direzione opposta; la piccola zona concava del parco è sparita anch'essa nella nebbia, ma in una più chiara, biancastra, rarefatta. Sento di nuovo lo scricchiolio dei rametti. Torno a guardare verso la profondità del bosco, e la sagoma di un bambino prende a correre all'improvviso verso di me, fuggendo dalla nebbia oscura. Ha un'andatura distesa, a lunghe falcate. Via via, la sua figura si fa sempre più nitida. Riesco lentamente a distinguerne i tratti. Quando la distanza che ci divide mi permette di osservarne lo sguardo, lo vedo accelerare. Finché mi arriva davanti. Indossa gli stessi pantaloncini gialli. Da vicino, il suo viso è sporco, pieno di taglietti e lividi.

«Ti sei perso nell'iperparco» mi dice.

Lo guardo, cercando di studiarlo, di capire se sia vero o una sorta di allucinazione. Poi scuoto la testa.

«No» gli rispondo.

«Invece sì» fa lui. «Ma non è colpa tua. È che dall'iperparco non si esce.»

Guardo l'orologio. Sono le otto e trentasette.

«Ti ho visto correre vicino al cancello. Tre o quattro giorni fa. Dalla finestra del mio ufficio. Eri tu. Avevi gli stessi calzoncini» gli dico, indicando le sue gambe piene di sbucciature e punture di insetti. «Non

ero io» mi risponde. «Io sono in questo punto del bosco da due mesi. Mai allontanato.»

Mi avvicino. Il suo volto, la sua figura, hanno un'aria familiare, di una persona già conosciuta parecchio tempo fa. Sto per dirgli che non è possibile che si trovi qui, da solo, da tutto questo tempo, ma mentre apro la bocca lui dice: «Dall'iperparco affiorano le cose di tanto tempo fa. Hai visto me che correvo, ma forse correvo nel passato».

Rimango a fissarlo. Sembra convinto di quel che dice.

«Come ti chiami» gli chiedo, seduto di fronte a lui. Ci pensa. Quindi si sforza. «Mi sa che non me lo ricordo più» risponde.

Il cielo prende a farsi viola. Comincio a sentirmi stanco, intorpidito: ogni percezione fisica si affivolisce. Ho una specie di mal di mare. Sbando appena mi rialzo, barcollo a ogni passo. Ho la sensazione di essere rannicchiato dentro la mia testa, a mollo in un liquido viscoso. Il ragazzino continua a parlare, ma non colgo il senso delle sue frasi. Vedo, o forse immagino, una boscaglia fitta, verde scura, ferma, come da dentro una bottiglia. Nelle orecchie mi rimbomba il suono della parola «iperparco», con ogni occlusione labiale che si trasforma in un'esplosione sorda, e l'ombra del senso stesso della parola che si allontana nel centro della visione che ho davanti.

Avverto una sconfinata nausea e a più piani. Non è una semplice estensione sullo spazio visibile: è qualcosa di sovrapposto, alterato; una sdoppiatura. La copia del luogo e del momento in cui mi trovo. Mi sento poggiato su un terrazzamento di livelli casuale, oltre una dimensione tangibile. Il tempo è frammentato: somiglia a una pioggia diagonale di secondi, dalla quale si può essere colpiti o ignorati. In sostanza, né si fluttua né si è immobili: accade qualcosa di statico che è il rimando di una vicinanza. La coscienza a cui mi sento appeso ha la stessa sorte del tutto in cui vengo rimescolato; ma è accesa in modo da percepire il suo stesso diradarsi, di controllare la propria disgregazione in ogni livello toccato.

Tuona una scarica violenta, che percepisco lacerante, verde e fredda, di una peculiarità notturna, e nel momento stesso in cui mi sento catturato da un particolare a caso, la parola «iperparco» mi si spalanca di nuovo nelle orecchie, stendendo il suono in una polifonia inafferrabile, ma con la durezza e la realtà tangibile che di solito si riscontra in una salda comprensione mediante i sensi. Questa, col senno di poi, diventa la mia memoria dell'iperparco.

Sono sdraiato per terra. Sudato, col cuore in tachicardia. C'è luce. È mattino.

Sono nel piccolo avvallamento. Mi sforzo di vedere il bosco di betulle, ma non c'è. Ho solo una felpa addosso. L'altra, così come il berretto, è sparita.

Non so da che parte andare. Caccio qualche urlo nel tentativo di chiamare il ragazzino. Nel frattempo comincia a cadere una pioggia fina, quasi inconsistente.

Intorno a me non ho alcun punto di riferimento. Il sole è a picco, seminascolato da grosse nubi grigio-bianche. L'orologio segna le nove e sette del giorno dieci. Tiro fuori il telefono dalla tasca, ma non si accende. Mi sento debole e indolenzito, oltre che confuso. Non riesco a capire in che situazione mi

trovo. Per questo, forse, decido di lasciarmi guidare dall'istinto e inizio a correre verso quella che penso la strada del ritorno.

Durante la corsa ricordo alcuni scorci del parco, e appena l'immagine che ho in mente assume contorni definiti, mi ritrovo sbalzato da ellissi temporali fulminee che mi portano nel luogo appena ricordato. Il mio stato di confusione aumenta. Ma contemporaneamente assimilo il meccanismo: dopo tre volte, alla quarta mi sforzo di immaginare l'entrata del parco, e nella visione ci metto dentro anche il ragazzino con i calzoncini gialli.

Sono accanto al cancello, a pochi passi da una fontanella e da una panchina di legno su cui è seduto un anziano che guarda per terra. Do un'occhiata intorno, girando su me stesso: l'edificio grigio, gli scivoli, l'erba, i viottoli di terra battuta, le pedane di cemento, gli alberi, il cancello, la fontanella, la panchina con l'anziano seduto, poi ancora l'edificio. Guardo di nuovo l'orologio: le nove e dieci. Per sicurezza chiedo l'ora all'anziano. Le nove e dieci anche per lui, e continua a guardare a terra.

Alzo gli occhi verso le finestre dell'edificio. Dietro quelle più basse riesco a vedere delle persone muoversi rapidamente. Ringrazio il vecchio e varco il cancello continuando a guardare le finestre.

Stefano Felici è nato a Roma il 3 giugno 1986.

È diplomato in ragioneria e ha frequentato per breve tempo la facoltà di Lettere e Filosofia di Roma Tre.

Ha seguito per alcuni anni lo sport dilettantistico laziale, collaborando con varie testate e agenzie.

Negli ultimi tempi ha cominciato a scrivere e pubblicare racconti.

«[...] il mondo si divide anche tra chi accende e spegne le luci e chi è destinato a stare sotto le lampadine». | Mario Andreose

– Pietro Citati, «I sospiri di Kafka per Milena: “Sei entrata come la Medusa”» <i>Corriere della Sera</i> , primo settembre 2014	5
– Grégoire Leménager, «Emmanuel Carrère: “Racconto i vangeli ma nella mia vita non c’è posto per Dio”» <i>la Repubblica</i> , 2 settembre 2014	14
– Aldo Busi, «Se non si può scrivere un romanzo meglio l’oblio dei social network» <i>Corriere della Sera</i> , 5 settembre 2014	17
– Silvia Truzzi, «Pietro Citati: “No, Leopardi non è un film”» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 5 settembre 2014	19
– Cristina Taglietti, «Impariamo la lingua colloquiale» <i>Corriere della Sera</i> , 5 settembre 2014	21
– Valentina Parisi, «Nostalgico Gogol’, prima ancora di arrivare» <i>Alias del manifesto</i> , 7 settembre 2014	23
– Christiano de Majo, «Un nuovo grande scrittore americano?» <i>rivistastudio.com</i> , 9 settembre 2014	28
– Daniela Ranieri, «Nonsense e politica» <i>il Fatto Quotidiano</i> , 10 settembre 2014	31
– Daniele Abbiati, «Il nuovo Houellebecq ne ha per tutti» <i>il Giornale</i> , 10 settembre 2014	32
– Antonio Monda, «Martin Amis: “Troppi tabù. La mia Shoah non è stata capita”» <i>la Repubblica</i> , 10 settembre 2014	34
– Adriano Dell’Asta, «Grossman, il totalitarismo è banale» <i>Avvenire</i> , 11 settembre 2014	39
– Tommaso Pincio, «Hemon, oltre Sarajevo il Sogno americano» <i>Tuttolibri della Stampa</i> , 11 settembre 2014	41
– Francesca Lazzarato, «Un enigmatico cuore argentino» <i>il manifesto</i> , 13 settembre 2014	42
– Luca Ricci, «Wolff e Kafka, storia di un’editoria che non c’è più» <i>ilmessaggero.it</i> , 13 settembre 2014	43
– Letizia Sechi, «Nello scontro Amazon-Hachette entra in gioco anche Google» <i>pagina99</i> , 14 settembre 2014	45
– Antonio Gnoli, «Sebastiano Vassalli: “Potevo uccidere o impazzire. Per questo ho cercato altre storie”» <i>la Repubblica</i> , 14 settembre 2014	48

– Pietro Citati, «I dolori del giovane Dostoevskij. Morte e resurrezione di un genio» <i>la Repubblica</i> , 15 settembre 2014	52
– Stefania Vitulli, «Né scrittore, né intellettuale. Sono soltanto uno che scrive» <i>il Giornale</i> , 15 settembre 2014	57
– Marco Rossari, «Da che parte ci tirano le ombre» <i>rivistastudio.com</i> , 16 settembre 2014	59
– Antonio Monaco, «Editoria, dagli apocalittici ai riformatori: le ricette per salvare il libro» <i>pagina99</i> , 17 settembre 2014	65
– Alfonso Berardinelli, «Che Domenica bestiale» <i>il Foglio</i> , 18 settembre 2014	68
– Jonathan Lethem, «Noir e paranoia, l'undici settembre secondo Pynchon» <i>la Repubblica</i> , 19 settembre 2014	70
– Antonio Gnoli, «Mario Andreose: “Il mondo dell'editoria sta sparendo, ...”» <i>la Repubblica</i> , 21 settembre 2014	73
– Stenio Solinas, «Gary, tutti i colori di un camaleonte sempre fuori posto» <i>il Giornale</i> , 21 settembre 2014	77
– Alberto Asor Rosa, «L'Italia di fango. Ammaniti torna nelle borgate» <i>la Repubblica</i> , 22 settembre 2014	79
– Alex Clark, «Amis e McEwan: “I nostri libri? Ora ci annoiano”» <i>la Repubblica</i> , 24 settembre 2014	81
– Marco Imarisio, «“Bill il rosso” se ne andò. E l'Inghilterra cambiò pelle» <i>Corriere della Sera</i> , 26 settembre 2014	84
– Alessandro Gnocchi, «Truman, un genio morto per overdose di celebrità» <i>il Giornale</i> , 26 settembre 2014	86
– Gian Paolo Serino, «Houghton racconta l'incredibile avventura di diventare sé stessi» <i>il Giornale</i> , 27 settembre 2014	88
– Massimiliano Castellani, «Librai alla riscossa» <i>Avvenire</i> , 28 settembre 2014	90
– Francesco Erban, «Tullio De Mauro: “Gli italiani parlano (anche) in dialetto”» <i>la Repubblica</i> , 29 settembre 2014	92
– Seba Pezzani, «Henry Miller? Un classico che però nessuno legge» <i>il Giornale</i> , 29 settembre 2014	94
– Massimo Gaggi, «Roth, Naipaul, Pamuk: contro Amazon anche Wylie e i suoi autori» <i>Corriere della Sera</i> , 30 settembre 2014	96

I sospiri di Kafka per Milena: «Sei entrata come la Medusa»

Un amore nella Praga degli anni Venti, tra sogno e malattia. Lei era una giornalista boema e morì nel '44 in campo di concentramento. Si scrissero dall'aprile 1920 al '23. Le lettere dal 9 settembre con il «Corriere»

Pietro Citati, Corriere della Sera, primo settembre 2014

Nei primi giorni dell'aprile 1920, Franz Kafka scrisse due lettere a Milena Jesenská, una giovane ceca che conduceva una vita triste a Vienna, accanto a un marito torturatore. L'aveva conosciuta a Praga nell'ottobre 1919, quando Milena aveva manifestato l'intenzione di tradurre in ceco i racconti di Kafka. Con rapidità e naturalezza, come se l'avesse conosciuta da sempre, Kafka confidò subito a Milena i grandi segreti della sua vita: la tubercolosi, la spiegazione psicologica della tubercolosi, il Processo al quale era sottoposto, i suoi fidanzamenti, il suo senso di colpa. Non solo le aprì il cuore, ma cercò di farle aprire il suo, insinuando che anche i polmoni di lei erano malati per ragioni psichiche,

e presentandosi come confidente e medico. Molta parte di quest'amore a distanza la creò Kafka; ma la fantastica Milena collaborò con la sua inventiva. Subito Kafka avvertì, in lei, «il fuoco» della passione: lei era fuoco e le sue lettere generavano fuoco, e lui era come il moscerino o la farfalla dell'apologo iranico, che si bruciava alla fiamma. Senza essersi mai conosciute, le due anime si accesero l'una dell'altra: la divisione le teneva unite più della vicinanza; non era necessario il gesto dei corpi, bastava l'impulso incontaminato del desiderio, come se solo la distanza potesse cancellare il limite della persona. Davanti all'assalto amoroso di Milena, Kafka si arrese subito: passivo, sfibrato, in una condizione di dipendenza



totale, perduto, ridotto a un'ombra. Con lei perdeva tutto: persino il nome. A volte, gli sembrava «un sacrilegio» dipendere così da un'altra creatura umana; e questa dipendenza faceva nascere l'angoscia della soggezione amorosa. Da lei non voleva il matrimonio come l'aveva voluto da Felice: soltanto la felicità «la piena, bruciante, intollerabile felicità». Le sue

Per la prima volta nella sua vita, intuì cosa fosse essere libero. Subito presentì che l'amore, tra loro, non avrebbe potuto essere che angoscia e tremore.

lettere erano già un anticipo di questa felicità futura: egli ne traeva gioia, allegria, salvezza: gli sembrava che Milena s'immolasse per lui; e con quale slancio di gratitudine la ringraziava per il semplice fatto di esistere. Si abbandonò, si sciolse e si donò, con una immediatezza che non aveva mai conosciuto. Per la prima volta nella sua vita, intuì cosa fosse essere libero. Subito presentì che l'amore, tra loro, non avrebbe potuto essere che angoscia e tremore. Temeva che Milena, dopo averlo attirato, lo avrebbe respinto nella sventura: ma proprio questo eventuale rifiuto lo affascinava. «Tu hai 38 anni» le scriveva «e sei stanco come probabilmente non ci si può stancare per la sola età. O meglio: non sei affatto stanco, ma irrequieto, e hai paura di fare un solo passo su questa terra irta di tagliole, perciò tieni sempre, per così dire, i due piedi sollevati contemporaneamente nell'aria; non sei stanco ma hai soltanto paura dell'enorme stanchezza che seguirà a quest'enorme inquietudine (non per nulla sei ebreo e sai cosa sia l'angoscia)». Qualsiasi minimo evento accadesse, diventava isterico: un'onda d'ansia e di frenesia lo sconvolgeva, senza capacità di controllo e di difesa. La voce di Milena, che lo voleva con sé a Vienna, era per lui la terrificante voce di Dio che chiamava i profeti: come loro, lui era soltanto un piccolo bambino atterrito – o un passero che becca le briciole

nella sua stanza, tremando, stando in ascolto, con le penne arruffate. Tutto il mondo gli crollava intorno. «Incomincio davvero a tremare come sotto la campana a martello, non posso leggere, e naturalmente leggo lo stesso, come l'animale che muore di sete beve, e ho angoscia e angoscia, cerco un mobile sotto il quale possa rintanarmi, prego tremando e del tutto fuori di me in un angolo perché tu, come sei entrata rombante in questa lettera, possa volare di nuovo via dalla finestra; tu devi avere la testa grandiosa della Medusa». A fine maggio, Milena l'invitò a passare da Vienna, durante il viaggio di ritorno da Merano a Praga. Ma Kafka si difese, e negò, temendo che l'amore riprendesse per lui il terribile volto che aveva assunto durante il suo fidanzamento con Felice. «Io non voglio (Milena, mi aiuti! comprenda più di quanto non dico), non voglio (non è un balbettio) venire a Vienna perché non sopporterei spiritualmente lo sforzo. Sono malato spiritualmente, la malattia polmonare è soltanto uno straripare della malattia spirituale. Io sono tanto malato dopo i quattro, cinque anni dei miei primi due fidanzamenti». Fece delle prove puerili: gettò a un passero del pane nel mezzo della sua stanza: se il passero fosse entrato, sarebbe andato a Vienna; dal balcone, il passero scorre il pane nella penombra; e quando venne il momento della prova, egli lo rese vano, facendo fuggire il passero «con un piccolo movimento». Ribadiva che non sarebbe mai andato a Vienna: certamente non sarebbe venuto, ma se con sua paurosa sorpresa fosse arrivato a Vienna, non avrebbe avuto bisogno né della colazione né della cena, ma di una barella sulla quale coricarsi un momento. Infine chinò il capo davanti alla volontà e alla violenza amorosa di Milena: sì, sarebbe andato, alla fine di giugno. Prima di conoscere Milena, aveva già formato in sé l'immagine di quella ragazza, che avrebbe dominato per anni la sua esistenza. Felice Bauer era stata, per lui, la moglie devota, che doveva condurlo nella terra di Canaan. Milena era invece una possente e irradiante figura erotica: il suo fascino non affondava nei sensi; l'eros di Milena respirava l'aria del paradiso terrestre, prima del peccato di Adamo e di Eva. Come Kafka disse esplicitamente, Milena

era la «Madre»: l'immensa, vitale, nutrice, figura erotica materna, nata dai sogni incestuosi che aveva rimosso per tutta la vita. Rispetto a Milena egli imitava la figura del figlio, del bambino e dello scolaro. Milena era anche la figura simbolica opposta: la casta luna, intangibile nella sua lontananza, che attrae le acque marine; la fanciulla, la vergine, la Bella. Se Milena-madre allontanava con la sua mano soave ogni dolore, Milena-luna portava ogni dolore: dai suoi occhi irraggiava il dolore del mondo, soffriva e faceva soffrire. Eros, in lei, aveva il volto di Thanatos. Già agli inizi della loro corrispondenza Kafka la vide come l'angelo della morte, il più beato fra gli angeli, che toglie agli uomini la forza e il coraggio di morire. Ma Milena era anche qualcosa di più terribile. Dalle sue lettere, Kafka immaginò un'oscura storia di orrori, che aveva accompagnato la sua giovinezza; e scorse in lei Medusa, coi serpenti del terrore intorno al capo, che lo guardava con un occhio così penetrante da pietrificare. Aveva terrore della sua intelligenza, della sua forza, del suo coraggio, della sua energia vitale, della sua disperazione, della sua nascosta abiezione, della sua grandezza d'animo. Il 24 giugno Kafka scrisse a Milena che aveva deciso di arrivare a Vienna il 29, martedì – «a meno che succeda dentro o fuori qualcosa d'imprevisto». Non aveva la forza di fissarle già ora un appuntamento: «Fino allora soffocherei, se oggi, adesso, ti dicessi un luogo e per tre giorni e per tre notti vedessi come è vuoto e come aspetta che martedì mi ci fermi ad un'ora determinata». Arrivò la mattina alle dieci, quasi svenuto dall'angoscia e dalla stanchezza. Non dormiva da due notti. Le scrisse subito, da un caffè della stazione Sud: l'aspettava la mattina dopo, mercoledì, alle dieci, all'Hotel Riva. Intanto, avrebbe consumato il tempo dell'attesa, «vedendo i monumenti», visitando i luoghi che Milena frequentava: la Lerchenfelderstrasse dove era la sua casa, l'ufficio postale, dove riceveva al fermo posta le lettere di Kafka; tutto, possibilmente, senza farsi vedere. Ma Milena non ebbe pazienza di attendere così a lungo: passò in rassegna tutti gli alberghi presso la stazione, e finalmente trovò Kafka, in un'ora che ignoriamo del 29 giugno. Così, in quell'ora incerta – lui quasi

svenuto, lei affettuosa e sicura – cominciarono i quattro giorni e mezzo di Franz Kafka a Vienna: gli unici di intimità con Milena. Non ne sappiamo molto: passarono molte ore nei boschi presso Vienna: sostarono in un giardino pubblico sotto una statua di Grillparzer; lui vide la casa e la stanza di lei, dove trionfava un pesantissimo armadio; e la domenica mattina, il giorno della partenza, lei portava un abito «follemente bello». Abbiamo due versioni: quella positiva e vitalistica di Milena e quella, più perplessa, di Kafka. Qualche mese dopo Milena scriveva a Max Brod: «Quando sentiva quell'angoscia, egli mi guardava negli occhi, aspettavamo un momento come se non riuscissimo a tirare il fiato, e dopo poco tutto passava. Non c'era bisogno di nessuno sforzo, tutto era semplice e chiaro, lo trascinai per le colline presso Vienna, lo precedevo correndo mentre lui camminava adagio pestando i piedi dietro a me, e se chiudo gli occhi lo vedo ancora con la sua camicia bianca e il collo scottato dal sole e lo vedo affaticarsi. Camminò per tutta la giornata, in salita, in discesa, esposto al sole, non tossì neanche una volta, mangiò tanto da far paura e dormì come un masso». Kafka distingueva i giorni: «Il primo fu l'incerto, il secondo il troppo certo, il terzo il contrario, il quarto fu il buono»; e l'anno dopo, scrivendo a Max Brod, disse che «felicità furono soltanto i frammenti di quattro giorni strappati alla notte». Appe-

Aveva terrore della sua intelligenza, della sua forza, del suo coraggio, della sua energia vitale, della sua disperazione, della sua nascosta abiezione, della sua grandezza d'animo.

na tornato a Praga, nella sera di domenica Kafka scrisse tre lettere a Milena. «Tutto il tempo e mille volte più di tutto il tempo e anzi tutto il tempo che esiste mi occorre per te, per pensare a te, per respirare in te». Ormai, al mondo, non esistevano altro che lei e lui: quel «noi» che declinava all'infinito; non esisteva più né passato né futuro, ma solo il pre-

sente irradiato dalla luce dei suoi occhi azzurri. Egli si annullava in lei, si perdeva in lei senza lasciare residui, e quel «noi» era così gigantesco da riempire il mondo. Non temeva più di morire: anzi desiderava morire di felicità amorosa, e poi rinascere grazie al dono di quella felicità. Nel cielo c'era un'immensa campana che suonava: «Lei non ti abbandonerà» –

Non faceva altro che scrivere lettere, leggere lettere, prendere in mano lettere, posarle, riprenderle, posarle e riprenderle ancora.

sebbene, ecco, mescolato a quella campana, un campanellino suonasse insistente nell'orecchio: «Lei non è più con te...». Il giovedì mattina, arrivò la prima lettera di Milena. E subito l'Eden del presente, del puro ricordo, dell'estasiata felicità, in cui Kafka aveva vissuto quattro giorni, si frantumò. Milena gli parlava del marito: Kafka avrebbe voluto partire per Vienna e strappare Milena al marito e prenderla con sé a Praga. Questo lo avrebbe confermato nella sua esistenza: proprio lui, il paria, pedina di una pedina, avrebbe occupato per la prima volta il posto di un re nel gioco degli scacchi. Poi comprese che Milena non sarebbe venuta. La tosse lo riprese il giorno e la notte. Tutto diventò buio. L'effetto, «meravigliosamente tranquillante-inquietante», della vicinanza fisica di Milena svanì col passare dei giorni. Non aveva nessuno, tranne l'angoscia; e stretto e convulso si rotolava con essa attraverso le notti. Il venerdì non arrivarono lettere – e neppure sabato 10 luglio, domenica 11 luglio. Era disperato. Mai sarebbe arrivato più nulla. Il sabato andò ogni due ore in ufficio, per vedere se c'era posta. La domenica andò ancora peggio. Passò tutta la mattinata a letto: tornò in ufficio a chiedere se c'era un telegramma; e infine passò al Caffè Arco, che una volta Milena frequentava, cercando qualcuno che la conoscesse. Non c'era nessuno. Ma il lunedì arrivarono, tutte insieme,

quattro lettere – «questa montagna di disperazione, dolore, amore, amore ricambiato». In una di queste lettere, Milena gli scrisse qualcosa che lo ferì profondamente: «Sì, hai ragione, io gli voglio bene. Ma, Franz, anche a te voglio bene». Lesse la frase molto attentamente, parola per parola: «Eppure, per non so quale debolezza, non riesco ad afferrare la frase, la leggo all'infinito e infine la trascivo qui ancora una volta, affinché anche tu la veda e tutti e due la leggiamo insieme, tempia contro tempia». Lo feriva quell'anche con cui Milena lo posponeva al marito. Aveva compreso che Milena amava profondamente il marito – con un amore fatto di passività, di soggezione erotica, di complicità e di abiezione. Eppure lo accettava. Kafka chiedeva l'esclusività delle attenzioni coniugali: di queste era gelosissimo, voleva che le cure, le gentilezze, il denaro con cui mantenerla, venissero soltanto da lui. In quei giorni, Kafka scrisse a Milena una strana e accesa rivendicazione di sé stesso – forse l'unica che abbia mai avanzato. Lui – disse – non era nemmeno un suonatore: era uno dei merciai che, nell'anteguerra, percorrevano i sobborghi di Vienna; o era piuttosto, nell'economia della grande casa di Milena, un topo al quale si può permettere al massimo una volta l'anno di attraversare liberamente il tappeto. «Eppure, se tu volessi venire da me, se dunque – giudicando con metro musicale – volessi abbandonare tutto il mondo per scendere da me, non dovresti scendere, bensì passare in modo sovraumano sopra te stessa, in alto, sopra te stessa, a un punto tale che dovresti forse dilaniarti, precipitare, scomparire». Egli viveva nelle bassure – ma per giungere nel suo grigiore da merciaio o da topo, ci volevano ali. Continuò per qualche mese a immaginare e a ricevere lettere: non faceva altro che scrivere lettere, leggere lettere, prendere in mano lettere, posarle, riprenderle, posarle e riprenderle ancora. Malgrado tutto, queste lettere – le care, fedeli, allegre lettere portatrici di felicità e salvezza – gli davano gioia. C'era mai stato, nella storia universale, un imperatore che stesse meglio di lui? Entrava nella stanza, ed ecco lì tre lettere: non aveva che da aprirle – come erano lente le dita – e appoggiarsi a loro, senza osare credere alla propria

felicità. Poi arrivava un ritratto di Milena: qualcosa di inesauribile? «una lettera per un anno, una lettera per l'eternità?»; che poteva guardare solo col batticuore. Quando la posta non arrivava, viveva col fantasma di Milena. Oppure la sognava. Sognava ancora di vivere insieme a Milena. Come sarebbe stato bello: domanda e risposta, occhiata e occhiata. Qualunque cosa potessero dire gli altri, lei aveva ragione. Per amor suo, sia pure a denti stretti, era disposto a sopportare tutto: lontananza, ansietà, preoccupazione, mancanza di lettere. Spesso, come a Merano, voleva sciogliersi in lei: posarle il viso nel grembo, sentire la sua mano sul capo, e rimanere così per sempre. Avrebbe voluto smarrire il nome e la figura, ed essere soltanto uno dei suoi oggetti, come l'armadio della sua camera. Da principio, scrivendole, aveva firmato Franz Kafka, poi solo Franz, e poi solo «tuo»: voleva perdere il nome, gettarlo nella sua ombra, dimenticare la propria identità. Infine scrisse: «Franz sbagliato, F sbagliato, tuo sbagliato, non più, silenzio, bosco profondo». Lui, il possesso, l'amore si erano perduti nella tenebra del bosco di Vienna. Come erano lontani, a distanza di un mese, i quattro giorni passati insieme a Vienna, sebbene fossero stati soltanto brandelli di felicità. Ora c'era solo buio: sopra tutte le cose. E la tortura. Le spade si avvicinavano lentamente al corpo: quando cominciavano a scalfirlo, era talmente spaventoso che subito, col primo grido, tradiva lei, sé, tutto. Milena cercava di consolarlo, proponendogli una futura vita insieme. Non c'era nessuna possibilità: non c'era in nessun caso la possibilità che credevano di avere a Vienna. «Il mondo è pieno di possibilità, ma io non le conosco». Alla fine di luglio, Milena seppe da Max Brod che Kafka era gravemente malato e decise di vederlo subito. Non lo amava: era troppo angelico e irrealista, mentre lei posava i suoi fermi, coraggiosi e fantastici piedi sul terreno colorato della realtà. Ma lo capiva – con quale intelligenza, esattezza, e forza femminile. Da principio, Kafka rifiutò. Sentiva in lei un'angoscia segreta, non sapeva se per lui o contro di lui, un'inquietudine, una fretta improvvisa. Il convegno fu fissato: si sarebbero incontrati a Gmünd, alla frontiera fra Austria e Cecoslovacchia. Poi il proget-

to fallì: Milena non poteva venire. Come una talpa, Kafka aveva scavato un passaggio dalla sua buia abitazione fino a Gmünd. Ora urtò d'improvviso contro la pietra impenetrabile del «prego – non partire», e fu costretto a ripercorrere all'indietro il cunicolo scavato con tanta fretta. A Gmünd si incontrarono il 14 e il 15 agosto. La talpa ripercorse ancora una volta con gioia il suo buio cunicolo, scavando la terra, per arrivare alla luce. Vi giunse con una strana sicurezza. Ma non vi trovò alcuna gioia: si parlarono come due estranei, divisi da troppi pensieri. Lui ebbe l'impressione di affondare: dei pesi di piombo lo trascinavano nel mare profondo; oppure era strappato via, senza appigli di nessun genere a cui potesse aggrapparsi. Tornato a Praga, non faceva che stare seduto, a leggiucchiare: non voleva vedere nessuno; e ascoltava un dolore leggero leggero che gli rodeva la tempia. Riprese a tossire: tutte le sere tossiva ininterrottamente dalle nove e un quarto alle undici, poi si addormentava, ma a mezzanotte nel girarsi da sinistra a destra riprendeva a tossire, fino all'una. Non amava più le lettere di Milena. Cominciò ad averne paura. Quando non arrivavano, era più tranquillo. Non resisteva al dolore: le lettere venivano dal tormento, inguaribile, e procuravano soltanto tormento, inguaribile: l'inquietudine e l'angoscia lo straziavano. «Sì, la tortura è per me importantissima, non mi occupo d'altro che di essere torturato e di

Da principio, scrivendole, aveva firmato Franz Kafka, poi solo Franz, e poi solo «tuo»: voleva perdere il nome, gettarlo nella sua ombra, dimenticare la propria identità.

torturare». A Milena aveva scritto che l'angoscia era la sua parte migliore, forse la sua sola cosa amabile, e la sola di cui lei fosse innamorata. Non era soltanto la sua angoscia: ma l'angoscia assoluta, l'angoscia da sempre, e lo costringeva a tacere per sempre. Lo obbligava a ritirarsi dal mondo: egli pensava che così la pressione del mondo sarebbe

diminuita: invece, via via che si ritirava e si chiudeva nel suo castello, la pressione del mondo aumentava, e si accresceva l'angoscia. Sentiva la sua mano contro la strozza – «la cosa più orrenda che abbia sperimentato e possa sperimentare». Scrisse a Milena: «Sporco sono, Milena, infinitamente sporco, perciò faccio tanto chiasso per la purezza. Nessuno canta

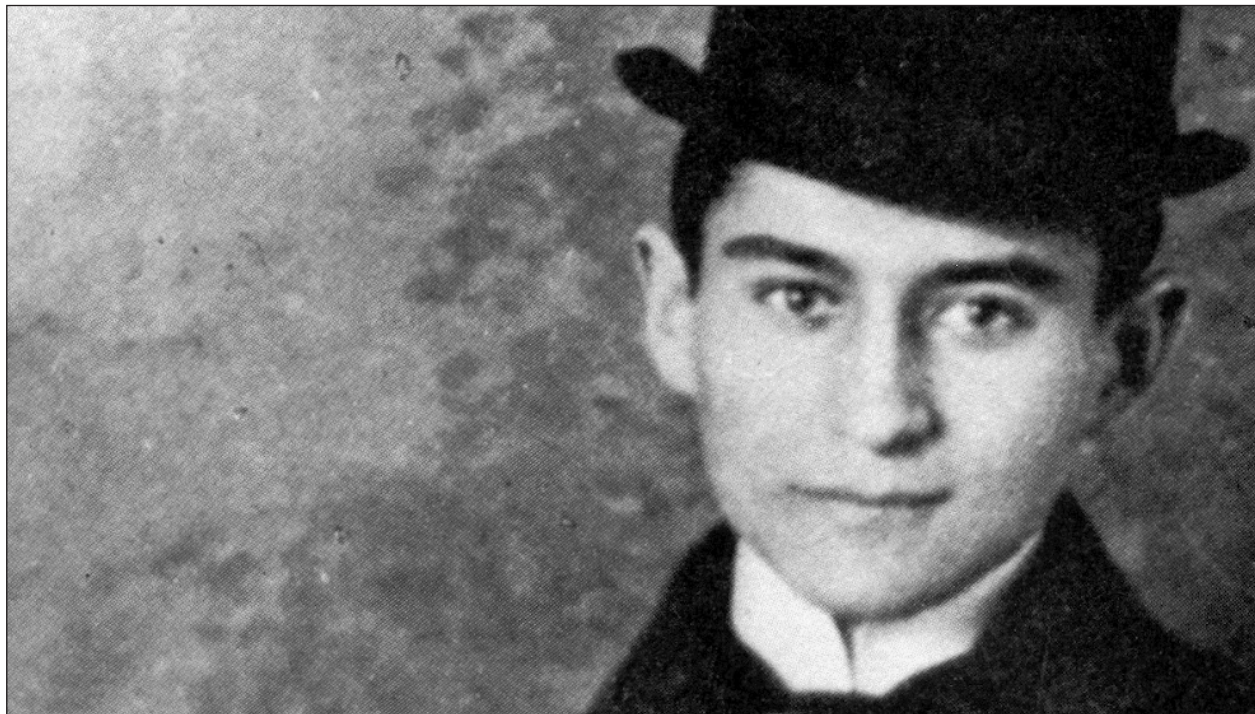
Come Gregor, aveva provato il desiderio del «nutrimento sconosciuto» e la brama di rintanarsi di nuovo nella selva, trascinando con sé Milena.

così puro come coloro che sono nel più profondo inferno: quello che crediamo il canto degli angeli è il loro canto». Non era sporco: ma viveva nell'oscurità, nel sottosuolo, nel mondo animale, tra i topi e le talpe, scriveva di notte; e sognava il cibo celeste. Era vissuto per qualche tempo alla luce e nella coscienza, come Gregor Samsa aveva vissuto giocando nella sua stanza oscura, mentre la sorella gli portava il cibo. Ora comprese che *La metamorfosi* aveva prefigurato il destino del suo amore per Milena. Come Gregor, aveva provato il desiderio del «nutrimento sconosciuto» e la brama di rintanarsi di nuovo nella selva, trascinando con sé Milena. «Se potessi portarla con me!» pensava, e anche: «Esiste il buio dov'è lei?». Ma comprese che non era possibile: buio e luce sono incompatibili; lui doveva scrivere nel buio e nell'angoscia della selva, Milena camminare radiosamente nella luce. Così, quasi senza volerlo, decise di ritornare nell'oscurità e nel silenzio dal quale era uscito. Interruppe la corrispondenza: l'unico mezzo per vivere era tacere; e per l'ultima volta, non in sogno, ebbe una visione. Il volto di Milena era nascosto dai capelli, lui riusciva a dividerli a destra e a sinistra, gli appariva il suo viso, le accarezzava la fronte e le tempie e le teneva fra le mani. La lettera non fu l'ultima: altre, che si sono perdute, seguirono fino al gennaio 1921, mentre Kafka era in

clinica in montagna, a Matliary. Milena non voleva lasciarlo: durante quasi due anni, andò all'ufficio postale di Vienna per vedere se, al fermo posta, c'erano lettere per lei; mentre egli cercava di evitare ad ogni costo la sofferenza. Al principio del gennaio 1921, raccogliendo tutte le forze, chiese l'ultima grazia: non scrivere più, impedire che ci si possa mai più rivedere. Indomabile, insaziabile, Milena gli scrisse un'altra lettera, che doveva essere «l'ultima»; e un'altra nell'aprile. Kafka pregò Max Brod di avvertirlo se Milena fosse a Praga, per evitare di scendervi, e di informarlo se Milena salisse a Matliary, per fuggire in tempo. Ma, alla fine di gennaio, verso il mattino, ebbe un sogno, che lo riempì di felicità. Alla sua sinistra stava seduto un bambino in camicia: non era certo che fosse figlio suo: ma non gli importava: a destra, Milena; entrambi si stringevano a lui, ed egli raccontava loro la storia del suo portafooglio, che aveva perduto e ritrovato. Non amava altro che avere accanto a sé quei due, nel primo radioso mattino che poi si trasformava nella triste giornata. Alla fine del settembre 1921, tornato a Praga, seppe che anche Milena era in città, e temette che ricominciassero le notti di insonnia. Pochi giorni dopo, all'inizio di ottobre, le consegnò i suoi *Diari*: nel doppio desiderio di essere completamente capito da lei e di liberarsi dal proprio passato. Tra ottobre e novembre, si rivedero quattro volte: forse, tornarono a discorrere col «lei», che avevano usato ai tempi di Merano. Cosa si dissero? Si parlarono con l'antica passione, l'antica tensione, l'antica sincerità? Erano l'uno il coltello dell'altro? Soffrivano e amavano soffrire? O invece era già disceso, sopra di loro, il velo della passione sconfitta e mitigata? Quando Milena tornò a Vienna, Kafka annotò nei *Diari* di essere «infinitamente triste» per la partenza di lei; e che Milena era «un principio, una luce nella tenebra». L'anno dopo, si rivedero ancora: nel gennaio, forse Kafka le parlò dell'idea del *Castello*. Nell'aprile, la sognò ancora una volta. Compresero che esisteva un'ultima possibilità tra di loro: che qualcosa o molto era ancora vivo; ma entrambi custodirono con cura la porta chiusa, «perché non si aprisse o piuttosto perché noi non la aprissimo, dato che da sola

non si apriva». Due mesi prima, alla fine di marzo, Kafka le aveva scritto una lettera singolare, impiegando un Lei pieno di gentilezza, di distanza e di affetto. Gli uomini – diceva – conoscono solo due mezzi per comunicare: se sono distanti, si pensano a vicenda; se sono vicini, si afferrano. «Tutto il resto sorpassa le forze umane... Come sarà mai nata l'idea che gli uomini possano mettersi in contatto tra loro per mezzo di lettere?» In primo luogo, scrivere moltiplica i malintesi. Poi, non è altro che entrare in contatto con i fantasmi: col proprio fantasma, che sta apparentemente seduto alla scrivania: col fantasma del destinatario che attende da noi chissà quali parole, – e con tutti gli altri spettri che popolano il mondo, davanti ai quali ci denudiamo, e che aspettano al varco le lettere portate dai postini. «Baci scritti non arrivano a destinazione, ma vengono bevuti dai fantasmi durante il tragitto». Tutta la sventura della sua esistenza proveniva dalla perversa abitudine di scrivere lettere. Tutta la sua vita amorosa era esistita attraverso le lettere: qualche incontro a Berlino, a Marienbad, a Vienna e poi nient'altro che lettere e lettere: aveva creduto di evitare così il

terrore della vicinanza – e, invece, si era perduto per sempre nell'inquietante, onniavvolgente spettralità. Malgrado i fantasmi, l'amorosa e implacabile Milena continuò a scrivere. Kafka qualche volta rispose; e le raccontò dei suoi fantastici piani di emigrazione in Palestina, del viaggio sul Baltico, dell'emigrazione a Berlino, dove viveva quasi in campagna. Il 23 dicembre 1923, le scrisse l'ultima lettera. Stava male. Anche lì, a Berlino, i vecchi dolori l'avevano scoperto, assalito e abbattuto: ogni cosa gli causava fatica; ogni tratto di penna gli appariva troppo grandioso, sproporzionato alle sue forze. Se scriveva «Cordiali saluti», avevano poi davvero, questi saluti, la forza di arrivare a Vienna, nella rumorosa Lerchenfelderstrasse cittadina, dove lui e le sue cose non avrebbero potuto nemmeno respirare? Ecco, li mandava comunque, i suoi cordiali saluti. Cosa importava se cadessero a terra già al cancello del suo giardino, senza avere la forza di arrivare al Potsdamer Platz e tanto meno a Vienna, come l'ultimo messaggio dell'imperatore non arriverà mai nella casa dell'ultimo suddito, che l'attende seduto alla finestra, e lo sogna quando scende la sera?



Emmanuel Carrère:

«Racconto i vangeli ma nella mia vita non c'è posto per Dio»

I primi cristiani. San Luca e San Paolo. Lo scrittore francese parla di «Le Royaume», dove mette in scena l'origine di una religione

Grégoire Leménager, la Repubblica, 2 settembre 2014

Emmanuel Carrère, come si passa da un diavolo ultra-contemporaneo, come il dissidente russo Eduard Limonov, eroe del suo ultimo romanzo, a personaggi come San Paolo e San Luca?

In realtà ho cominciato questo libro più di vent'anni fa, quando ho attraversato uno strano periodo di devozione religiosa. Avevo sempre conservato, vagamente, l'idea di utilizzare gli appunti che avevo preso allora. È curioso disporre di archivi così circostanziati su sé stessi, su un momento della vita da cui ci si sente così lontani. Ma era una cosa che mi metteva a disagio. Mi sono messo a scrivere questo libro nel 2007, dopo aver pubblicato *La vita come un romanzo russo*. Questo significa che la sua stesura

ha inglobato quella dei miei ultimi libri, *Vite che non sono la mia* e *Limonov*. Ho incontrato delle difficoltà, dei dubbi, ma è stato incredibilmente piacevole da scrivere! È come un piatto di lasagne, con più strati alternati.

Il suo interesse iniziale per i primi cristiani è stato come sceneggiatore...

Per un certo periodo ho avuto il progetto di realizzare una serie televisiva su San Paolo. Mi ero detto: «Ma guarda questa piccola setta di Corinto intorno al 50 dopo Cristo, sarebbe un buon soggetto». E così ho cominciato a redigere un documento sui personaggi e il contesto. Poi, prendendo appunti



sulle lettere di Paolo e gli Atti degli Apostoli, ho ben presto abbandonato l'idea della sceneggiatura.

Lei ha detto che trova «molto meno impudico» fare «confidenze sessuali» e parlare di pornografia che affrontare «le cose dell'anima, quelle che hanno a che fare con Dio». Eppure qui lo fa, e per di più di 600 pagine...

La parte più delicata è stata quella più autobiografica, dove cerco di raccontare quel periodo in cui andavo a messa tutti i giorni. Mi sembra strano e non particolarmente glorioso. Non che ci sia qualcosa di cui vergognarsi, non ho commesso cattive azioni, ma quel Carrère giovane non offre un'immagine particolarmente lusinghiera del cristianesimo. Si può pensare che ogni fede faccia leva su un meccanismo di compensazione, un'illusione consolatrice. Nel mio caso, mi sembra assolutamente vero. Ho l'impressione di aver avuto un rapporto totalmente nevrotico con la fede.

Lei quindi è lontano dal considerare la religione come «l'oppio dei popoli».

Se non sei credente, la posizione più coerente è quella di trovare nel cristianesimo un interesse puramente culturale e storico. Si può ritenere, come Michel Onfray, che le cantate di Bach e le cattedrali siano cose bellissime, ma che la fede sia fatta di cose false. Non è il mio caso. Io non credo che Gesù sia resuscitato né che sia figlio di una vergine, ma il mio legame con il cristianesimo non è solamente sentimentale o culturale. Per me è qualcosa che informa e irriga il nostro spirito, i nostri comportamenti. Mi sembra addirittura qualcosa di abbastanza auspicabile. Se non credi, è abbastanza complicato da sostenere intellettualmente. Ma voglio spezzare una lancia a favore di una certa incoerenza, del fatto di non essere del tutto logico.

Alla fin fine, ritiene possibile fare a meno di Dio?

Ah, ma io riesco benissimo a farne a meno... L'idea di Dio non ha nessun posto nella mia vita. Non ho nessun problema con le persone che considerano Dio importante, ma a me non dice niente. E la promessa di un aldilà mi dice poco di più. Invece, l'idea

che ci sia una dimensione della vita un po' più difficile da vedere di quella che salta agli occhi, quella che Gesù chiama «il Regno», questo sì, mi appare desiderabile e ha un senso per me.

E se bisognasse definirlo, questo Regno?

La formula centrale per me è «I primi saranno gli ultimi». E viceversa. È l'inversione, il «chi perde, vince». Penso che sia il mantra fondamentale del cristianesimo. Continua a essere qualcosa di estremamente stravagante e rivoluzionario.

Ma come è stato recepito questo messaggio? Lei dimostra che il cristianesimo sarebbe potuto diventare qualcosa di diversissimo, per esempio se avesse preferito la Chiesa di Giacomo alla setta di Paolo.

Innanzitutto perché quel messaggio è stato completamente tradito. Probabilmente è il messaggio più rivoluzionario mai pronunciato sulla terra, ma il cristianesimo è diventato ben presto un'istituzione. E un'istituzione è il contrario di una rivoluzione. La Chiesa ha i suoi pregi, non lo nego. È una miscela di grandezza storica, errori terribili, crimini, cose magnifiche... Come molte costruzioni umane. Il cristianesimo si fondava sul miglior romanzo possibile! Un romanzo grandioso, che era diventato un bestseller. Uno dei miei desideri era proprio cercare di capire uno dei quattro tizi che lo avevano scritto.

Io non credo che Gesù sia resuscitato né che sia figlio di una vergine, ma il mio legame con il cristianesimo non è solamente sentimentale o culturale. Per me è qualcosa che informa e irriga il nostro spirito, i nostri comportamenti.

Luca è più romanziere degli altri, è una delle ragioni dell'affinità personale che sentivo con lui: sufficiente per farne, se non il protagonista, almeno il filo conduttore del mio libro.

Ve ne appropriate con grande disinvoltura. Non ha la sensazione di essere un iconoclasta?

È facile appropriarsi di Luca, perché sappiamo pochissime cose su di lui. Immaginare che sia stato il ghostwriter delle lettere attribuite a Giacomo è una provocazione, ma è una provocazione rivolta a una popolazione molto limitata, quella degli esperti delle lettere di Giacomo o del Nuovo Testamento. Detto questo, penso che tanti diranno: «Tu guarda, forse non è una stupidaggine».

Lei presenta i primi cristiani come dei mutanti, quasi come degli zombie...

Come dei mutanti, non come degli zombie. In quanto appassionato di letteratura fantastica, ci tengo molto a distinguere... Il cristianesimo teorizzato da San Paolo assomiglia molto a una storia del genere «L'invasione dei profanatori di sepolture». È una specie di sostituzione surrettizia di un'umanità con un'altra. Racconta una mutazione attraverso l'intermediario dello Spirito Santo e della comunione.

Sembra molto riuscito, dal punto di vista della tecnica letteraria, il modo in cui lei attualizza quello che racconta attraverso comparazioni anacronistiche di ogni genere, per esempio quella tra gli inizi di San Paolo e gli inizi di Lenin...

È il lato fumettistico del libro, ma ho tagliato parecchio su queste cose. Finiva per essere un po' demagogico. Allo stesso tempo, è assolutamente

necessario: è un libro abbastanza impegnativo per il lettore, bisogna accompagnarlo, essere un po' gentili con lui.

Lei scrive che questo libro è il suo «capolavoro»...

No, non ho scritto proprio questo! Ho detto che era una delle mie fantasticherie durante la stesura dell'opera. Di tanto in tanto, bisogna pensare «ah, è il mio capolavoro», oppure «ah, è un capolavoro che rivoluzionerà la letteratura!». È una fortuna avere queste ventate di maniacalità quando si scrive, aiuta. D'altra parte, tra i miei libri è quello che ha l'ampiezza maggiore. E se la parola «capolavoro» la intendiamo in senso artigianale, allora la accetto assolutamente. È un libro che spero susciti un interesse reale. Penso che sia piuttosto affidabile. Non è esente da teorie precostituite, ma sono tutte spiegate, nei limiti delle mie possibilità. Il lettore grosso modo sa da dove parla il narratore, anche se parla da posti diversi. Dopo *Vite che non sono la mia*, dove mi ero lanciato un po' a casaccio nei problemi che solleva il sovraindebitamento, mi sono accorto che mi piace molto la pedagogia. Non passa per un'ambizione letteraria tra le più nobili, ma a mio parere non è subalterna. Credo che i lettori non perderanno il loro tempo: ne usciranno più istruiti, con le idee un po' più chiare su domande importanti, che possono farli riflettere. È ambizioso, ma non irragionevole.

«Allo stesso tempo, è assolutamente necessario: è un libro abbastanza impegnativo per il lettore, bisogna accompagnarlo, essere un po' gentili con lui.»

Se non si può scrivere un romanzo meglio l'oblio dei social network

«Oggi solo degli uomini non schiavi possono diventare autori»

Aldo Busi, Corriere della Sera, 5 settembre 2014

Oggi, per scrivere un romanzo senza mirare al mercato dei non lettori che accorrerebbero in massa a comprarlo (come si augura il team degli addetti redazionali che hanno concorso alla sua farcitura equilibrando gli ingredienti bellamente contenutistici e delegando la firma conclusiva al più glamorous rappresentante di commercio letterario del momento vezzeggiato da media acconci alla raccolta pubblicitaria e basta) occorre ardore, costanza, coraggio, sacrifici, salute, ostinazione, spirito di non adattamento, spese vive e sprezzo del ridicolo tre volte di più che nell'Ottocento e dieci volte di più che fino al 2000.

Perché chi lo scrivesse non può ignorare che qualsiasi simile opera di letteratura, la cui sedimentazione è durata magari trent'anni e una decina la sua stesura, non dura più di un tweet, e sarà numericamente infinitamente meno letta e presa in considerazione di un hashtag – per opera di letteratura si intenda una merce non intenzionalmente commerciale nemmeno a fini di trasposizione televisiva, e dico televisiva e non cinematografica perché tutto è tivù, internet compreso, e il cinema è morto, un po' come l'arte contemporanea, la musica contemporanea, il teatro contemporaneo, morta è ogni cultura che non sia mangereccia, collettivamente partecipata e che non raggiunga il suo apice in un karaoke da social network o da sagra del cartaceo con incontro d'autore transeunte come un würstel a tutta birra dall'esofago al water.

È possibile scrivere una simile opera di letteratura consapevoli dell'oblio incorporato, non in quanto risaputo fine di tutte le cose nel tempo ma immediato, anzi, sincronico allo scriversi dell'opera stessa? Come non voglio rispondere a una tale domanda,

perché d'istinto sarebbe no, non è possibile, non è più possibile e con l'istinto soltanto non avrei mai scritto nessun romanzo nemmeno quando qualcuno ancora li comprava e li leggeva, così non voglio spendere una parola in più per ripetere che l'opera di letteratura non è mai un saggio o una narrazione storica, di fonte documentale o fittizia che sia, ma un romanzo, un romanzo contemporaneo, che può, tanto per mettere soltanto alcuni dei paletti etici ed estetici, essere scritto non solo da uno scrittore ma da un uomo che al contempo sia un uomo libero, libero da barriere di rispetto e da autocensure che non siano quelle inerenti l'estetica del linguaggio e dell'economia dell'opera in sé e per sé.

Ditemi a quante servitù è sottoposto un uomo... Accademiche, politiche, giornalistiche, televisive, economiche, famigliari e familiste, tossicologiche, mafiose, religiose, di spicciola ipocrisia da sopravvivenza: servitù di sistema, infine, di un sistema per quel che è in un dato paese, e sottolineo un uomo per stendere una pietosa carta ricalcante su una donna che scrive... E vi dirò quanto è altamente improbabile, a) che sia uno scrittore, b) che scriva un'opera di letteratura. Cioè il romanzo del suo tempo. E un'opera simile non verrà mai scritta da uno schiavo di terrazze, da un portaborse, da un paggio, da un pubblicitario, da un creativo, da un cretino con sponsor chiamato a suo tempo intellettuale organico, da, infine, un passacarte.

Una volta si diceva a manovella, un decennio via l'altro, che il romanzo era morto, e chi formulava tale constatazione o preveggenza non avrebbe mai sospettato che la questione sarebbe stata scavalcata fino al punto di non porsi nemmeno più: il romanzo in quanto opera di letteratura (ripeto: non

intenzionalmente a fini commerciali) è morto nella sua creazione perché ne è morta la ricezione. E, già che ci sono, non solo è morta la ricezione del romanzo non visivo, non televisivo, non sentimentale, non consolatorio, non qualunquista, non di propaganda di una qualche Fides, non commerciale, ma è morta la ricezione di qualsiasi prodotto non immediatamente e visivamente e fugacemente fruibile e, purtroppo, commentabile con un testo che diventa a sua volta prodotto da commentare, in un gioco di specchi ad alfabeto limitato in cui tutti appaiono al contempo produttori di riflessi romanziati e nessuno c'è, non una persona per come siamo abituati, antiquati come siamo, a considerarla tale, non uno scrittore dietro lo specchio di un testo che presuppone un lettore davanti (quindi non un non lettore) e, pertanto, nessun testo in assoluto riconducibile a una parvenza di letteratura secondo i classici canonici dati, rispettati o rimaneggiati, aggiornati che siano. La prima volta che andai in televisione a promuovere un mio romanzo fu nel 1985 per *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* e mi fu chiesto quanti erano secondo me in Italia i lettori che avrebbero potuto leggerlo, s'intende fino in fondo e comprendendolo. Risposi di getto, «diecimila», e il presentatore restò basito, si aspettava che sparassi

una risposta tipo «un milione» o addirittura «chiunque», in fondo ero lì per fare promozione a man bassa, non per scoraggiare; a metà anni Novanta ebbi modo di dichiarare che erano scesi a cinquemila e che ormai si trovava difficile persino *Seminario sulla gioventù*, intendendo dire che persino gente laureata in Lettere cominciava a trovare difficile, anzi, ostico, al di là della personale attrazione o repulsione, un testo che avrebbe potuto e saputo leggere fino in fondo, almeno capendolo se non proprio sentendolo, chiunque avesse fatto le scuole medie negli anni Sessanta; oggi, oggi che più a nessuno salterebbe in mente di porre una domanda simile a uno scrittore ospite a un talk show, risponderei «seicentosessantasei», tanto per gradire e perché la televisione vuole le sue risposte un po' a effetto, ma anch'io penserei, «venticinque», e non uno di più.

Ognuno sta solo sul cuore delle app, piove che ti trafigge, non è mai sera ed è subito oblio: il che avrà più vantaggi che altro, basta farsene una ragione, anzi, crearsi una nuova ragione, inventarsela di bel nuovo. Ma non fa per me: sono sicuro di averne avuta una, cosa già non da poco per un uomo, ed è più che sufficiente. Per il tempo che mi resta, e fra questi umani dello schermo, se proprio proprio, meglio perderla del tutto.

**[...] il romanzo in quanto opera di letteratura
(ripeto: non intenzionalmente a fini commerciali)
è morto nella sua creazione perché ne è morta la ricezione.**

Pietro Citati: «No, Leopardi non è un film»

Silvia Truzzi, il Fatto Quotidiano, 5 settembre 2014

Il luglio 1838, Giacomo Leopardi, in una delle tenerissime lettere all'amica Antonietta Tommasini, scrive la celebre frase: «Io non ho bisogno di stima, né di gloria, né di altre cose simili; ma ho bisogno d'amore». La citazione dell'epistolario torna in mente ascoltando le parole di Mario Martone, che al Festival di Venezia ha presentato *Il giovane favoloso*: «Non c'è bisogno né di aver studiato la storia italiana, né di conoscere le opere di Leopardi per seguire la sua storia. Per vedere il mio film bastano anima e cuore». L'occasione cinematografica dunque è una buona scusa per tornare a parlare di uno dei poeti più importanti della storia della letteratura italiana. «Sono due, Dante e Leopardi!» spiega immediatamente Pietro Citati, scrittore e critico letterario che nel 2010 ha dato alle stampe un grandioso omaggio all'autore delle *Operette morali* (Leopardi, Mondadori).

Nel film...

...sì, ho letto che è stato fatto un film. Non l'ho visto, magari è un bel lavoro. Però aspetti: io credo che di Leopardi si possa scrivere, che naturalmente lo si possa leggere. Ma non si può vedere. Non è il modo giusto per rappresentarlo: il cinema è una forma narrativa che non si adatta assolutamente a Leopardi. Potrebbe adattarsi a Manzoni, di cui abbiamo molte immagini.

Martone ha detto: «Era un ribelle. Come Pasolini è un non allineato, un anticonformista poco compreso dai suoi contemporanei. Un intellettuale universale».

Non sono d'accordo. Non c'è alcuna relazione tra Leopardi e Pasolini. Leopardi è stato quasi completamente sconosciuto, non letto. Le sue opere cominciano a circolare vent'anni dopo la sua morte. Pasolini è stato protagonista della sua epoca, è stato molto letto e discusso. Non dimentichiamo che scriveva sui giornali.

Nel suo libro racconta un giovane Giacomo vivace e allegro. È un ragazzino gioioso, lieto, pieno di immaginazione, gran condottiero di giochi. Poi si ammala di tubercolosi ossea, e lui si convince che le due celebri gobbe che gli erano spuntate fossero causate da rachitismo, per via dell'abitudine che aveva di scrivere sdraiato a terra. S'incolpa di quella deformità, che pensava essere l'effetto degli anni di studio matto e disperatissimo. Invece la tubercolosi ossea è una malattia totale, che non investe solo il sistema osseo, ma anche gli occhi, lo stomaco, gli intestini. Una malattia sistematica, che distruggeva il suo corpo. La malattia si è rivelata quando lui aveva diciotto anni. E al tempo stesso si è ammalato anche di depressione: da qui le sue ondate di disperazione, alternate a stati euforici.

Invece noi abbiamo un'immagine piatta, monodimensionale di Leopardi: il pessimismo cosmico.

Leopardi era una persona doppia, al tempo stesso piena di felicità e senza felicità. Comunque lo si guardi, Leopardi rivela questo aspetto doppio. A distanza di pochi giorni, passa da un estremo all'altro, dalla gioia assoluta alla disperazione più nera. E non solo: passa da un'idea all'altra, da un sistema di idee a un altro, completamente diverso.

Anche il conte Monaldo è stato oggetto di narrazioni mistificate: lo immaginiamo un severissimo padre-padrone.

Monaldo era anche una madre affettuosa. Giacomo non ha avuto la mamma: la madre, Adelaide Antici, era una donna austera, molto devota, ma assolutamente anaffettiva, di quell'incredibile freddezza che il figlio descrive nel ritratto materno nello *Zibaldone*. Monaldo era affettuoso, ma contemporaneamente cercava di renderlo schiavo. Tiene Giacomo prigioniero a Recanati, tanto che lui è costretto a fuggire.

Si è parlato, durante la presentazione della pellicola, anche di una presunta omosessualità di Leopardi.

Nell'erotismo di quel periodo, fortemente influenzato da Rousseau, l'amore per la donna e l'amore per l'uomo confondono molto le loro tinte tra di loro. Non c'è dubbio che lui non abbia mai avuto alcun rapporto omosessuale con Ranieri, ma al tempo stesso lo amava come si può amare una donna.

E Fanny Targioni Tozzetti?

Di Fanny era sicuramente innamorato: aveva un'ossessione sessuale verso di lei.

È vero che «Aspasia» dichiarò di aver respinto Leopardi perché puzzava?

È vero, ha detto questo e molte altre cose terribili di Leopardi. C'è una corrispondenza tra Fanny e Pietro Giordani in cui lei dice che lo ripugnava, che non aveva nemmeno simpatia per lui. Ha detto perfino che non sapeva affatto che Leopardi fosse innamorato di lei. Questa è una menzogna, perché lei lo sapeva benissimo. Di sicuro non lo ricambiava in nessun modo.

Leopardi è ancora un poeta amato dai ragazzi?

I giovani non amano – ingiustamente – Manzoni ma amano Leopardi. Perché emana un senso di vastità e

grandezza. Poi c'è la tragedia. È un'intelligenza straordinaria: lo *Zibaldone* è il libro più intelligente che sia stato scritto in Italia, è un libro difficile, ma che non perde mai, dall'inizio alla fine, la tensione intellettuale. E i ragazzi sono affascinati da queste cose. Detto questo, credo che abbiamo idee molto convenzionali su quello che amano o non amano i giovani.

Qual è il peggior mito su Leopardi?

Che fosse un infelice.

Una professoressa diceva, non parlando di letteratura ma di «sentimento dell'esistenza»: «Tra Foscolo e Leopardi, sempre Foscolo».

Leopardi era molto più intelligente di Foscolo, che era un uomo eccessivamente recitativo e assai poco affascinante. Tanto che Gadda negli ultimi anni della sua vita fece un radiodramma, in cui prendeva in giro l'enfasi di Foscolo.

A scuola ci crescono a pane e Infinito. Quali sono le opere più dimenticate?

Le *Canzoni*, che scrive contemporaneamente all'*Infinito*, composte in una lingua completamente immaginaria, forgiata sul latino. Ma tutta l'opera di Leopardi è magnifica: lo *Zibaldone*, i *Pensieri*, *Le memorie del primo amore*.



Impariamo la lingua colloquiale

Anziché imporre forme rigide o arcaiche, meglio insegnare a scrivere con semplicità

Cristina Taglietti, Corriere della Sera, 5 settembre 2014

L'italiano è un protagonista ormai immancabile di festival e fiere letterarie, un invitato molto richiesto che fa spesso il tutto esaurito. Se ne parla molto anche quest'anno al Festivaletteratura con una serie di incontri che vanno dalla grammatica spiegata ai bambini, all'ortografia, all'uso delle metafore. L'approccio prevalente, però, sembra essere quello che va a cercare il bello del brutto italiano. Scrivere, bene, in una lingua che sia di uso comune, quotidiano, che sia funzionale ed espressiva. Un italiano desacralizzato, a più registri. Un approccio che emerge bene da due incontri molto diversi: uno che ha visto protagonista, ieri, lo scrittore Paolo Nori; l'altro, oggi con il linguista Giuseppe Antonelli.

Nori è l'autore di *Scuola elementare di scrittura emiliana per non frequentanti*, illustrato da Yocci e edito da Corraini. «Il libro» spiega Nori «parte proprio da questi corsi che dal 2007 con Daniele Benati e Ugo Cornia facevamo prima a Reggio Emilia e ora a Bologna. Una scuola che insegna in un certo senso a scrivere male, cioè a misurarsi con una lingua concreta, quotidiana che, invece, quando scriviamo, tendiamo a correggere, a nobilitare, usando forme auliche, pompose. L'esempio che faccio è quello di Benati che si era messo a tradurre un racconto di Beckett e aveva lasciato perdere perché gli sembrava che Beckett andasse a cento all'ora, mentre lui no. L'incipit, in inglese, è: «I was feeling awful».



Lui provò col dialetto emiliano: “A stev mel”, stavvo male. Un traduttore precedente aveva fatto: “Avevo una tarantola di inquietudini in petto”. Nori riconosce che, anche lui, con i primi libri, aspirava a una lingua alta («volevo che si vedesse che sapevo delle cose, che avevo studiato») una lingua che, però, risultava incongrua. Ora, quello che cerca di insegnare è che è possibile lavorare anche sulle inesattezze, sulle consecutio non ortodosse, sugli anacoluti e sulle infrazioni alla norma perché «l’italiano-italiano, quello dove si seguono tutte le regole dettate non dall’uso ma dalle grammatiche lo parleranno in Italia due o tremila persone, mentre gli altri parlano in una lingua che risente del posto in cui viene parlata, dei dialetti, dei sostrati particolari di quel posto lì. La distanza tra lingua scritta e lingua parlata è ancora molto forte». Poi naturalmente non è così per tutti. «Manganelli, per esempio, scriveva in un italiano bellissimo, alto, ma lui era quello lì, semplicemente rimetteva fuori le cose che l’avevano nutrito». Antonelli, da linguista, oggi cercherà di raccontare questa separazione tra la lingua viva, parlata, e quella scritta cristallizzata nelle regole della grammatica attraverso l’uso dei pronomi, per dimostrare che «non è aggrappandoci a un’era glaciale in cui l’italiano è stato codificato che possiamo salvarlo». *Quando c’era egli* è infatti il titolo del suo incontro, che parte proprio dall’uso del pronome soggetto prescritto dalla grammatica, che nessuno usa parlando. «La scuola e una certa mentalità puristica molto diffusa promuovono quella che Luca Serianni chiama lealtà linguistica che, per un certo verso, è anche positiva, ma non se comporta un conservatorismo, se propone un modello linguistico non spendibile nella

realtà e quindi rifiuta anche quell’italiano che viene dall’universo telematico, dalle canzoni, dai fumetti. Calvino nel famoso intervento del 1965 spiega bene che cos’è l’antilingua, quella per cui si dice “ho effettuato” invece di “ho fatto”. Con il risultato che si può trovare un cartello in un bar, in cui c’è scritto: “Non si effettuano panini”».

La lotta è a quello che Antonelli chiama il «perbenismo linguistico», dove si corregge «sono andato» con «mi sono recato». Eppure anche i grandi scrittori usavano un registro colloquiale, per esempio nelle lettere, e infatti Antonelli sarà in libreria tra poco con una Libellula Mondadori dal titolo *Comunque anche Leopardi diceva le parolacce*. «Basta leggere gli epistolari di Carducci, Monti, ma anche di Canova e Crispi per esempio, per capire che avevano la capacità di usare lingue diverse, anche confidenziali. Bisogna far passare l’idea che conoscere la propria lingua non significa parlare come un libro stampato, ma possedere una varietà di registri linguistici da usare in varie situazioni. L’e-taliano va bene se è uno dei tanti, diventa preoccupante se resta soltanto quello». Antonelli pensa che non sarà «un attimino» a rovinare la lingua italiana («a parte che Manzoni scrive: “si fermò un momentino sulla riva”») e neppure gli anglicismi («in tutti i dizionari non sono più del due per cento e d’altronde nel Settecento la quantità di francesismi era altissima, poi sono caduti da soli»). La morte dei dialetti, profetizzata anche da Pasolini, poi non è avvenuta: «Nel momento in cui tutti hanno cominciato a parlare l’italiano, più o meno bene, hanno smesso di vergognarsi del dialetto che è morto forse nella sua forma arcaica, ma la dialettalità si è estesa».

«[...] non è aggrappandoci a un’era glaciale in cui l’italiano è stato codificato che possiamo salvarlo»

Nostalgico Gogol', prima ancora di arrivare

Grand Tour. Appena giunto a Roma, nel marzo del 1837, l'autore russo si calò nel ruolo di esecutore delle ultime volontà di Puškin che, a suo dire, gli avrebbe «donato» il soggetto per «Le anime morte»

Valentina Parisi, Alias del manifesto, 7 settembre 2014

«No, non ho più la forza di sopportare. Dio! che cosa fanno di me! Mi versano in testa acqua fredda. Non mi ascoltano, non mi vedono, non mi danno retta. Che cosa gli ho fatto? Perché mi torturano? Che cosa vogliono da me, poveretto? Salvatemi! Portatemi via! Datemi una *trojka* di cavalli veloci come il vento! A cassetta, mio cocchiere; tintinna, mia campanella; impennatevi, cavalli, e portatemi via da questo mondo! Ecco che il cielo turbinava davanti a me; lontano brilla una stellina; sotto di me corre la foresta con gli alberi scuri e con la luna; una nebbia bluastra si stende sotto i miei piedi; nella nebbia vibra una corda; da una parte c'è il mare, dall'altra l'Italia; ecco che si vedono anche

le izbe russe. È la mia casa quella che azzurreggia lontano?».

Così, nelle righe conclusive del *Diario di un pazzo*, Nikolaj Gogol' affida al suo protagonista, l'impiegato folle Popriščin, il compito di prefigurare quella curiosa illusione ottica che, puntualmente, si verificherà due anni più tardi nel marzo 1837, quando lo scrittore ventisettenne, dopo un tortuoso viaggio attraverso la Germania e la Francia, mise per la prima volta piede in Italia. In fuga da sé stesso, ma anzitutto dall'incomprensione che, a suo dire, la critica aveva colpevolmente riservato alla messinscena del *Revisore*, Gogol' approderà a Roma nell'imminenza delle festività pasquali, per constatare come l'immagine



delle izbe patrie annerite dal fumo si fosse sovrainpressa, in maniera tanto incongrua quanto fatale, al paesaggio esotico di rovine e pini marittimi.

«Che dirti in generale dell'Italia? L'impressione che ho è di essere capitato da possidenti ucraini di vecchio stampo», scriverà il 15 aprile all'amico Aleksandr Danilevskij, citando il titolo di un proprio racconto e osservando come le porte decrepite delle case, i candelabri polverosi e i cibi cucinati all'antica che l'avevano accolto nella città eterna contrastassero decisamente con il «quadro di cambiamenti» della modernità che lo aveva colpito fino ad allora, a Parigi e altrove. A Roma invece la sensazione che tutto si fosse «fermato in un punto» e non riuscisse più ad andare avanti, l'aveva riportato inaspettatamente a casa.

«Io son nato qui. Mi sono di nuovo risvegliato in patria», assicura in aprile al poeta Žukovskij, precisando poi come tale termine fosse da intendersi ovviamente in una accezione tutta spirituale, come quell'autentica patria dell'anima che lo scrittore abitava ancor prima di venire al mondo. Una sorta di variazione sul tema codificato da Lord Byron con l'apostrofe «Oh Rome! My country! City of the soul!» nel *Childe Harold's Pilgrimage*, che dimostra la natura innanzitutto letteraria dell'esperienza vissuta da Gogol' a sud delle Alpi. Se infatti la Russia, Pietroburgo, e tutto ciò che aveva contrassegnato la vita precedente di Gogol' («la neve, i mascalzoni, il teatro») non si erano rivelati altro che un increscioso equivoco, un equivoco ora svanito al pari di un sogno, non meno onirica e mediata dalle sue invenzioni letterarie è l'immagine dell'Italia restituita in modo capriccioso dalle lettere inviate ad amici e parenti.

Assolato, sonnolento e decadente, surrealmente affine all'Ucraina immobile della tenuta natale di Vasil'evka, il Bel Paese non sarà per lo scrittore – almeno in un primo momento – terra di illuminazioni repentine o rivolgimenti spirituali, bensì una scenografica tribuna da cui infondere nuova linfa alla propria fisionomia di vate della nazione, nonché accreditare tutta una serie di leggende, più o meno fortunate, su di sé. Prima tra tutte, quella – ripetuta

fino a trasformarsi in un trito cliché – del romanziere che può scrivere della Russia solo standosene a debita distanza, ad esempio in Italia. Un mito bifronte che trova il proprio rovescio nell'immagine vittimistica dello scrittore incapace di liberarsi del pensiero della madrepatria anche quando soggiorna in altri lidi. Invidiabile l'abilità di Gogol' nell'utilizzare questo argomento retorico per rispondere, quattro giorni dopo l'arrivo a Roma, all'affondo di Michail Pogodin, futuro redattore della rivista *Il Moscovita*, che lo reclamava in patria.

Pur ammettendo di vivere da quasi un anno in terre straniere, «ricche d'arte e di uomini» quali la Francia o la Germania, il fuggiasco capitolino riesce a ritorcere contro Pogodin il fatto che la sua penna non si è ancora decisa a descrivere oggetti «che potrebbero incantare chiunque. Nemmeno una riga ho saputo dedicare a ciò che mi è estraneo. Sono incatenato con ceppi invincibili a quanto è mio, e preferirei il nostro povero, il nostro scialbo mondo, le nostre izbe affumicate, gli spazi nudi ai più bei cieli che mi guardano amabili». Ma la più riuscita tra le tante costruzioni mitopoietiche che Gogol' eresse intorno a sé dal suo «esilio» romano, fu la voce (che iniziò a circolare incontrollata a partire dalla medesima lettera del 30 marzo indirizzata a Pogodin) secondo cui Puškin, prima di cadere in duello il 29 gennaio di quello stesso anno, gli avrebbe «donato» il soggetto per le *Anime morte*.

Il tragicomico viaggio di Čičikov, scritto in gran parte a Roma al civico 126 di via Sistina (allora via Felice), sarebbe stato dunque concepito sotto i migliori auspici, a partire dall'idea regalata dal letterato più anziano al suo giovane rivale secondo una prassi già avviata con lo stesso *Revisore*. Una teoria che, come ha dimostrato in maniera convincente Shmuel Schwarzband, non risulta suffragata da fonti estranee allo stesso Gogol' e che, anzi, appare implicitamente smentita dalla relativa freddezza intervenuta tra i due autori (d'altronde, mai particolarmente intimi) dopo la polemica seguita alla pubblicazione sul *Contemporaneo* di un articolo di Gogol' assai *tranchant* dal quale Puškin, editore della rivista, si era visto costretto a dissociarsi.

Appena giunto nella città eterna, Gogol' si affrettò a calarsi nel ruolo di esecutore delle ultime volontà del poeta («io devo continuare la grande opera che ho iniziato; Puškin si è fatto dare la mia parola che l'avrei scritta»), autoelevandosi così a suo erede. Per adempiere a questo «sacro testamento», egli rivendicava pertanto la necessità di starsene il più lontano possibile dalla «gentile accolta dei nostri illuminati zoticoni», ossia da quella pletora di critici a sua detta incompetenti che avevano scorto nel *Revisore* «solo» una geniale farsa, e non una tragedia, com'era nelle intenzioni dell'autore. Respingendo l'invito di Pogodin a tornare in Russia, Gogol' dichiarava di non voler certo «ripetere l'eterna sorte dei poeti nella loro patria» – allusione alquanto trasparente al destino dello stesso Puškin, stroncato anzitempo dagli intrighi di palazzo dopo essersi visto negare più volte dallo zar Nicola I l'autorizzazione per recarsi all'estero.

Solo il conforto di quella madrepatria spirituale – l'Italia – dove la sua anima abitava da sempre, avrebbe consentito a Gogol' di portare a termine l'opera «sovrumana» affidatagli da Puškin e iniziata sotto il segno della predestinazione: «...la mano onnipotente della provvidenza mi ha gettato sotto il cielo sfolgorante dell'Italia, affinché io dimentichi il dolore, gli uomini, tutto, e mi inebri completamente delle sue opulente bellezze», così scriverà a Vasilij Žukovskij in ottobre, ringraziandolo peraltro di averlo aiutato a convincere il sovrano a concedergli quel sussidio tanto rozzamente materiale, quanto indispensabile per svernare in tutta tranquillità nella Città eterna. Il soggiorno di Gogol' a Roma travalica dunque le finalità formative del *Grand Tour*, per trasformarsi in una missione artistica destinata sia a ridefinire la sua fisionomia di scrittore, sia a trasfigurare l'annoso dibattito tra occidentalisti e slavofili nella prospettiva cangiante di un discorso autoriale fondato sulle categorie a doppio taglio della distanza e della nostalgia.

Ma com'era capitato lo scrittore da Pietroburgo a Roma? Pare ormai assodato che Gogol' approfittò del successo commerciale del *Revisore* per realizzare un sogno che doveva nutrire da tempo, visto

che l'immagine – sia pur stereotipata e libresca – del Bel Paese dominava una delle sue prime opere note in assoluto, quella poesia intitolata *Italia* che uscì su rivista nel 1829, quando il suo autore aveva solo diciannove anni. È in queste ottave – certo non originalissime – che compare quel *topos* paradossale della nostalgia per un'Italia ancora non raggiunta fisicamente, eppure già irrimediabilmente rimpianta, che riaffiorerà più volte nelle pagine a venire. Paradiso perduto di cui l'anima serba un pallido ricordo, l'Italia resterà per Gogol' anche in futuro un'immagine anzitutto interiore, condizionata da fantastiche e a distanza e letture, impossibile da cogliersi in una improbabile, vergine purezza. Da qui l'esigenza di riattivizzare tale visione, incastonandola anche a forza in un'ottica «comparativa» alimentata da andirivieni convulsi e pressoché ininterrotti.

È noto che Gogol' non fu tanto affascinato da Roma appena vi giunse per la prima volta il 16 marzo 1837 (o il 28 marzo «nello stile dell'orso», ovvero secondo il calendario giuliano, come osservò ironicamente), bensì al suo rientro nell'ottobre di quello stesso anno, quando la partenza a lungo rinviata da Baden-Baden e Ginevra a causa di un'epidemia di colera che aveva svuotato Roma gli permise definitivamente di reinventarla sotto le mentite spoglie della «patria sì bella e perduta»: «Se sapeste con quanta gioia ho lasciato la Svizzera e sono volato verso la mia amata, l'Italia! Essa è mia! Nessuno al mondo me la porterà via!», scrive a Žukovskij, una volta «risvegliatosi» nella sua culla di elezione.

Nasce qui quel paradigma contrastivo con l'Europa situata appena più a nord delle Alpi che caratterizzerà molte delle pagine più famose dedicate da Gogol' all'Italia e che si lascia sintetizzare nella formula alquanto drastica: «Tutta l'Europa è fatta per essere visitata, ma l'Italia è fatta per viverci». Se, secondo lo scrittore, «chi è stato in Italia può dire addio agli altri paesi», dacché è condannato ad avvertire ovunque lo stesso «respiro d'orso del Mare del Nord», d'altro canto incursioni assai frequenti in quella che egli tratteggia come barbarie settentrionale gli furono indispensabili per resuscitare ogni qual volta, con maggiore o minor fortuna, il senso della scoperta del

sud. La linearità e la gradualità della discesa verso il Meridione che aveva contraddistinto altri celebri viaggi – su tutti quello di Goethe – si frantuma qui in un susseguirsi frenetico, quasi ossessivo, di tocche e fughe: tra il marzo 1837 e il gennaio 1848, Gogol' soggiorna ben otto volte in Italia, e per otto volte se ne allontana, scacciato dai demoni dell'irrequietezza e dell'ipocondria per rimbalzare, come una pallina da flipper impazzita, da Napoli a Mosca, da Marienbad a Gerusalemme, tra cure termali, crisi mistiche e livorosi scontri con critici ed editori.

Un cronotopo complesso, quello del «romanzo italiano» di Gogol', all'interno del quale gli intervalli di relativa stasi a Roma acquistano una evidente centralità. Se infatti l'entusiasmo dello scrittore per il Bel Paese fu certamente forte e indiscriminato («sapete meglio di me che tutta Italia è un boccone da ghiotto ed io bevo la sua aria balsamica a creppagozza, in modo che par altre forestieri non ne reste niente», scriveva in un italiano pittoresco alla sua ex allieva Marija Balabina), va detto che alla Città eterna egli tributa un culto quasi esclusivo, tramutandola in pietra di paragone per determinare il valore di checchessia – dal cielo di Napoli (quello di Roma è più blu, osserva deluso da Castellammare) alla qualità dei gelati («un gelato così tu non te lo sei mai neanche sognato!» scrive a Danilevskij. «Non quella porcheria che mangiavamo a Tortona»).

Malgrado l'irrequieto Gogol' avesse girato l'Italia in lungo e in largo, toccando anche luoghi assolutamente decentrati rispetto alla topografia obbligata del *Grand Tour* – come si evince dall'esperienza culinaria tortonese – ben poco spazio è concesso nell'epistolario a qualsiasi altra città non sia Roma. Torino vi figura unicamente in virtù dei suoi «ottimi biscotti da tè», Milano se la cava un po' meglio grazie alla sua cattedrale «simile a un merletto», e Pisa si riduce a una esilarante quinta teatrale, invasa com'è «da un'incalcolabile moltitudine di *miss*, *bulldog* e altri *gentlemen* inglesi». Ma, senza dubbio, è Napoli (meta prescelta per l'estate 1838) a subire il trattamento più ingrato: dopo aver rapidamente esaurito l'iniziale entusiasmo con una gita in barca alla Grotta Azzurra e aver descritto in termini stereotipati il

Vesuvio «che sputa fumo e fiamme», Gogol' sbotta irritato: «No, Roma è meglio. Qui c'è afa, polvere, sporczia. Roma sembra Parigi in confronto a Napoli, sembra elegantissima. Gli italiani qui non si riconoscono, bisogna ricorrere al bastone – peggio che da noi in Russia». Righe impietose da cui, oltre alla comprensibile stizza per un'estate insieme «fredda e soffocante», trapela anche una larvata polemica nei confronti di quel primato di Napoli su Roma teorizzato da Johann Wolfgang von Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, là dove egli scriveva che, in confronto alla superba posizione della città partenopea, l'Urbe incastrata nella valle del Tevere dava l'impressione di un monastero mal situato.

Se Goethe era stato a suo tempo uno dei referenti essenziali di Gogol' nella costruzione di un mito personale del Bel Paese, e se la stessa lirica giovanile *Italia* può essere interpretata come un adattamento *sui generis* del *Canto di Mignon* (per il tramite del solito Žukovskij che nel 1817 l'aveva «russificata» in *Mina*), va anche detto che, una volta giunto nella Città eterna, lo scrittore russo si ribellerà alla posizione filologica e antiquaria del suo illustre predecessore, che sosteneva la necessità per il visitatore di «scovare pezzetto per pezzetto, nella nuova Roma, l'antica» (ossia quella «autentica»), malgrado la «dura e contristante fatica» che un simile esercizio poteva procurare. Al contrario, Gogol' tuonerà contro quegli stranieri che, «devoti solo a Tito Livio e Tacito», si precipitavano verso le rovine, tralasciando tutto il resto, e che «in un eccesso di nobile pedanteria» avrebbero voluto demolire tutta la città nuova. Per l'autore delle *Anime morte* infatti il fascino di Roma si risolveva in un prodigioso *continuum* visivo dove antico e moderno erano ormai fusi l'uno nell'altro e inestricabili, come un vetusto architrave inglobato in una costruzione recente.

La diatriba a distanza con Goethe – indicativa dell'approccio originale di Gogol', irriducibile a sentieri già battuti – è un *leitmotiv* che riaffiorerà in forma più o meno velata nell'epistolario e altrove. Una allusione ironica al poeta di Weimar si scorge là dove lo scrittore russo, dopo l'arrivo a Roma, osserva

di aver «rispettato una vecchia regola», affrettandosi subito ad andare a vedere il papa, dal momento che, com'è noto, Goethe aveva anticipato la sua partenza da Firenze pur di arrivare all'ombra di S. Pietro in tempo per le celebrazioni di Ognissanti che immaginava magnifiche. Ma la stoccata più evidente è la decisione di collocare l'unica sua opera d'ambientazione italiana, vale a dire il frammento in prosa *Roma*, sullo sfondo di quell'evento che tanto aveva indignato Goethe per la sua informe sfrenatezza, vale a dire il carnevale in via del Corso. A dispetto del creatore di Mignon («Descrivere questa baldoria è tempo sprecato!...»), Gogol' dedicherà pagine estasiato a quella tradizione ora dimenticata. Se la descrizione della sfilata aveva destato in Marija Ivanovna, madre dello scrittore, addirittura una certa irritazione nei confronti del figlio esterofilo e assenteista («Mammetta scrive che anche da noi ci sono le maschere, poi, come al solito, aggiunge un invito a tornare a Vasil'evka, e dice che il clima ucraino è lo stesso dell'Italia»), in *Roma* invece il carnevale segnerà il culmine del ravvicinamento del protagonista alla città natale dopo gli anni di formazione trascorsi a Parigi.

A quanto emerge dall'epistolario, Gogol' scrisse questo racconto *oborto collo* per la rivista di Pogodin *Il Moscovita*, dopo essersi più volte fatto pregare e aver scongiurato l'amico di non distrarlo con inopportune richieste dal «sacro compito» della stesura delle *Anime morte* («se sente battere in petto un sentimento russo d'amore per la patria, lui deve esigere da me che non gli mandi nulla!»). Eppure una sensazione di levità emerge da queste pagine in cui l'autore tira le fila delle proprie esperienze capitoline (la contiguità con le lettere è evidente), attribuendole a un principe locale che, al rientro a Roma, rivaluta la quieta solennità della sua patria rispetto allo scintillio vano della capitale francese, qui rappresentata secondo gli stilemi del più ovvio misogallismo.

Questo esile spunto narrativo permette a Gogol' di resuscitare le impressioni del suo ritorno a Roma nell'ottobre 1837 e, insieme, di creare un virtuosistica fuga di specchi in cui ciò che è familiare finisce per riflettersi in ciò che è estraneo. Al termine

del soggiorno a Parigi (che per lui, figlio del Sud, non è che una sorta di viaggio in Italia alla rovescia), il principe romano per riappropriarsi della sua città deve infatti diventare «simile a uno straniero» che vaga instancabilmente per le strade, scoprendone di giorno in giorno la bellezza.

In maniera speculare il forestiero Gogol' si lamenterà intorno al 1842 di non essere più capace di ammirare Roma con l'«attenzione trepidante del novellino», dacché la città è già tutta dentro di lui come «una reliquia». E, in effetti, i molti conoscenti che faranno visita allo scrittore nella Città Eterna non mancheranno di rilevare l'orgoglio con cui faceva loro da cicerone, quasi come se Roma fosse stata opera sua. Se nel febbraio 1839 Gogol' scriverà a Danilevskij di aver ricominciato per la quarta volta «la lettura di Roma» (stavolta insieme a Zukovskij, con cui si recava al Foro a disegnare), la sua «scrittura» – così come emerge dall'epistolario e da *Roma* – fu certamente un processo che si andò compiendo nel segno delle ultime opere pubblicate in patria prima della partenza e, soprattutto, con i *Racconti di Pietroburgo*. In uno spirito analogo, l'idillio gogoliano con la città eterna è una storia di anamorfosi, bizzarri inganni ottici, spazi che si dilatano capricciosamente e si restringono, dettagli architettonici che, di colpo, prendono vita per stupire il passante con la loro insospettata esuberanza. Barocca e paradossale, Roma è a un tempo città e campagna («è enorme, eppure in due minuti potete già ritrovarvi nei campi»), popolosa e spettralmente deserta, dominata da monumenti che l'autore chiama confidenzialmente per nome (su tutti «Pietro») e che però non hanno mai due volte di seguito lo stesso aspetto o le stesse dimensioni. Così, assai naturale appare lo stragemma che lo scrittore vorrebbe poter mettere in atto per rimediare a questa inafferrabilità visiva e compenetrarsi definitivamente della città a lui tanto cara: «...sovente mi viene lo sfrenato desiderio di trasformarmi tutto in un naso e che non esista nient'altro, né occhi, né braccia, né gambe, ma solo un grandissimo naso con le narici grandi come due bei secchi, per aspirare quanto più possibile il profumo e la primavera».

Un nuovo grande scrittore americano?

Con «Un uomo di passaggio» aveva stupito il mondo della letteratura, da Lorin Stein a Jonathan Franzen. Il suo nuovo «10:04», uscito il 2 settembre negli Usa, dice che Ben Lerner è probabilmente lo scrittore più interessante della sua generazione

Christiano de Majo, rivistastudio.com, 9 settembre 2014

Non ho letto in queste settimane *Il cardellino* di Donna Tartt, il Pulitzer di 900 e passa pagine che quest'estate pare sia stato avvistato con la stessa frequenza dei cruciverba sulle spiagge italiane. Non l'ho fatto non per quello che Alessandro Piperno descrive in un suo pezzo sull'ultimo *IL* come una forma di snobismo sprezzante, o peggio di invidia, verso i bestseller, che – sono d'accordo con lui – meritano se non spesso, in alcuni casi, rispetto e curiosità, ma perché è come se sospettassi, prima di leggerlo, a

cosa andrò incontro, cosa cioè debbo aspettarmi in termini di esperienza di lettura da un libro come *Il cardellino*: una storia super-appassionante che tiene benissimo per tutta la sua inusuale lunghezza, ma che non lancia nessuna sfida alla forma. E non ho intenzione di dedicare così tanto tempo a un libro che, immagino, non produrrà la febbricitante esaltazione della cosa nuova, la sensazione che in fondo e forse ingenuamente cerco in ogni libro, o almeno quella che preferisco.



Nel suo pezzo sul *Cardellino*, Piperno prende un po' in giro i cultori di una visione che si potrebbe definire resistenziale della letteratura, quelli che pensano che un libro veramente importante non possa avere più di tanti lettori, gli esaltati profeti della letteratura che non si capisce... E anche in questo caso sono d'accordo con lui. Al tempo stesso, trovo strano che Piperno, nei suoi appunti su «come si scrive un libro nel Ventunesimo secolo», non si curi di notare che la letteratura, quella che crea una frattura nel tempo, va avanti grazie al brivido della scoperta e che i grandi scrittori sono sempre anche dei pionieri. Se questa condizione della novità non viene minimamente messa in discussione nelle arti figurative e nella musica, nella letteratura e nel cinema, arti dove la forza narrativa è in grado di sopperire alla banalità della forma, non viene sempre considerata indispensabile. D'altra parte la stessa etimologia di «novel» rimanda all'idea di novità, di qualcosa di nuovo.

Negli anni Novanta in America ha fatto questo effetto – la novità – la fertile generazione dei Wallace, Saunders, Vollmann (e di molti altri). In Europa hanno fatto lo stesso effetto, non in un contesto generazionale, ma come radicali casi isolati, Roberto Bolaño o W.G. Sebald o Michel Houellebecq.

Nel 2013, con ritardo rispetto alla sua data d'uscita non solo americana, ma italiana per Neri Pozza, ho avuto occasione di leggere un libro che mi ha fatto provare come da tempo non mi capitava la febbricitante esaltazione della cosa nuova. Il libro s'intitolava *Un uomo di passaggio* ed era di un poeta al suo esordio nella narrativa, Ben Lerner. Aveva sedotto scrittori come David Shields e Jonathan Franzen, diversissimi tra loro proprio nel modo di concepire la letteratura. E nel 2011 era stato nominato libro dell'anno dal *New Yorker*, *Guardian* e *New York Magazine*. Geoff Dyer lo aveva definito: «Così brillantemente originale nella forma e nello stile da sembrare una premonizione, una cometa dal futuro». Anche Lorin Stein, editor della *Paris Review*, lo aveva esaltato come qualcosa con cui da quel momento sarebbe stato impossibile non fare i conti.

Cosa c'è di veramente nuovo in *Un uomo di passaggio*? Si tratta in fondo di un romanzo di formazione

in prima persona di chiara matrice autobiografica, anche se il personaggio e l'autore non hanno lo stesso nome. Apparentemente una forma classica, eppure non lo è affatto. La trama viene sostituita dall'automeditazione. La grana della prosa – la sua apparente sincerità – fa pensare al memoir più che al romanzo. Le continue riflessioni critiche sull'arte e soprattutto sulla poesia sono parte integrante della narrazione. Una commistione che può far pensare ai libri di Sebald, ma che in realtà ha una qualità emotiva molto più intensa, come se un saggio di filosofia si facesse leggere con la stessa partecipazione di un romanzo di Donna Tartt. Un trattato sulle impossibilità comunicative del linguaggio, che trova una confutazione interna nello stesso linguaggio di cui è composto, e che fa piangere, ridere e ci sembra legga nei nostri pensieri come pochi altri libri.

Con *10:04*, il suo secondo romanzo, uscito il 2 settembre negli Usa, la sensazione che Lerner sia lo scrittore più interessante della sua generazione (è nato nel 1979) si fa più forte. Leggendolo mi sono fatto l'idea che *10:04* sia il libro non solo dell'anno, ma di questi anni o forse degli anni a venire. Come già per *Un uomo di passaggio*, ogni possibile descrizione non può rendere grazia alla vitalità, alla naturalezza, alla bellezza e, al tempo stesso, alla complessità di questo libro, che si apre con il successo del precedente e cioè con lo scrittore Ben Lerner che discute con la sua agente in un ristorante di alta cucina di un'offerta ricevuta per il suo secondo libro (quello che stiamo leggendo!), dopo l'attenzione ricevuta per un racconto (che più avanti leggeremo in questo stesso libro!) pubblicato grazie all'attenzione critica ricevuta dal primo libro, sul *New Yorker*, e scritto in una terza persona con cui Lerner si autorappresenta come l'Autore. Ma, appunto, già questa mia descrizione rimanda automaticamente a un'idea di auto-meta-fiction un po' trita, che non corrisponde affatto alla sfida alla forma lanciata da Lerner in *10:04*. Come ha detto in un dialogo con Tao Lin pubblicato su *The Believer*: «Di solito la parola “metafiction” viene applicata a lavori che si concentrano sul loro stesso congegno, sul loro essere artificiali, per parodiare le convenzioni roman-

zesche e dimostrare l'impossibilità di catturare la realtà esterna al testo o qualcosa del genere. Ma non sono interessato a questo. La maggior parte di noi assume questa posizione ironica adesso e quello che io voglio fare – era quello che realmente sentivo di fare se avessi scritto un altro romanzo – è muovermi verso qualcosa di simile alla sincerità. Voglio dire che l'autoreferenzialità del mio romanzo è un modo per esplorare come la finzione – nel bene e nel male – agisca nelle nostre vite, non un modo di parodiare l'incapacità della finzione di prendere contatto con qualsiasi cosa al di fuori di essa».

Se l'idea alla base di *Un uomo di passaggio* era rappresentare la relazione tra identità e linguaggio, l'ambizione di *10:04* è rappresentare la relazione tra identità e tempo: un uomo di trenta e qualcosa anni nella New York degli anni Dieci, la scoperta di una malattia cardiaca, la richiesta da parte della sua migliore amica di fare da donatore di sperma («perché scopare sarebbe troppo strano»), un apprendistato di paternità condotto su un ragazzino latino con problemi di adattamento, con cui l'uomo esplora il mondo dei dinosauri, la relazione sessuale con un'artista, e tutto intorno la mondanità letteraria («Anche se avevo letto un solo suo libro che non mi aveva nemmeno colpito, le dissi che da tempo ammiravo il suo lavoro»), gli uragani stagionali, le comunità di quartiere (tra le pagine più belle, una tirata sulla contraddizione di essere membro di una specie di mercato cooperativo e di odiarlo e di trovarlo utile al tempo stesso), una serie di storie di episodi curiosi e drammatici di altre vite che s'intrecciano a quelle dell'uomo, e infine le prolungate meditazioni che si trovavano anche nel romanzo precedente sull'arte, il cinema (*Ritorno al futuro* è il

film più citato), la letteratura (altre bellissime pagine sono quelle in cui Lerner individua il momento in cui decide di diventare poeta nel discorso che Reagan tenne per commemorare le vittime dell'incidente dello Shuttle del 1986).

Alla complessità dell'impalcatura non corrisponde quella tipica ostilità postmoderna: la mancanza di empatia ricca di intenzionalità teorica che va tutta a discapito del piacere di leggere. Come ha detto il suo primo editor: «Lerner è il primo scrittore che sembra avere infranto efficacemente quella specie di obbligo alla postura ironica» e non perché nei suoi libri non si trovino ironia o disincanto, ma perché la complessità dell'esperienza umana non può essere tutta ridotta all'ironia e al disincanto. E se l'idea che *10:04* sia un romanzo in senso stretto appare forzata (sul *New York Magazine* è stato definito un «semi-memoir» e lo stesso Lerner lo ha definito «una cosa che sta tra fiction e non fiction»), il libro rispetta la definizione quanto meno sul piano etimologico: *10:04* è infatti qualcosa di nuovo sotto molti punti di vista, una novità, ne sono convinto, che verrà ancora più ampiamente riconosciuta nei prossimi mesi.

Intanto le prime reazioni della critica americana sembrano magnifiche. Su *Flavorwire*: «Il romanzo di Lerner è un trionfo che fa vacillare le vette della finzione [...]. Un capolavoro della meta-fiction che illumina il modo in cui funziona la nostra mente». Sulla *Los Angeles Review of Books*: «La futurità è il tema principale di *10:04*, il futuro della naufragata metropoli di New York, il futuro dell'arte, il futuro del capitalismo, il futuro del pianeta, o il futuro rappresentato da un essere umano non ancora nato, come quello che Alex aspetta nella scena finale del romanzo».

**Leggendolo mi sono fatto l'idea che 10:04
sia il libro non solo dell'anno, ma di questi anni
o forse degli anni a venire.**

Nonsense e politica

Daniela Ranieri, il Fatto Quotidiano, 10 settembre 2014

Quando nel 3000 filologi e studiosi vorranno farsi un'idea dello spirito del nostro tempo prenderanno giornali e Twitter e penseranno che mangiavamo Pesc, ingurgitavamo hashtag, ragionavamo per slide, discutevamo di sentiment. Si faranno persuasi che la nostra vita comunitaria, la nostra agorà, si svolgesse attorno a catene di nonsense masticate dalla gente al mercato prima di finire ad avvolgere il pesce.

Un tempo la cronaca era analogica, certa, e aveva nel mondo fisico un referente reale e tangibile. La storia non subiva lo storytelling, non veniva tradotta nella neo-lingua che serve a pompare un reale scrauso. Semplicemente accadeva, con ferocia innocente, senza cristallizzarsi in slogan e sigle. Una mattina di luglio Togliatti usciva da Montecitorio e si beccava tre colpi di pistola; Mussolini «schiava» a Campo Imperatore; i bolscevichi assaltavano il Palazzo d'Inverno. Un lessico inequivocabile senza bla, depurato dai manierismi d'epoca e dagli arzigogoli di regime. Ma noi, come insegnava Eduardo, siamo il popolo che trasforma il degrado in sceneggiata, e l'epoca grama deve pur tramandarsi. E come lo fa, disegna tutta una nuova sintassi. Oggi che il papa parla la lingua del popolo e il latino lo parla solo Claudio Lotito, ci ipernutriamo di un lessico non familiare e cacciarone per coprire il deserto di idee e fatti.

La lingua dell'attualità è slittata dalla realtà che racconta. La notizia non aderisce al fatto, ma lo munge, lo sprema per cavarne un succo di parole, un tormentone che dura una settimana. La politica nostrana, che è il nonsense al potere, domina la foliazione dei giornali, che relegano i grandi eventi mondiali negli spazietti che la *Settimana Enigmistica* riserva alle barzellette, alle spigolature, ai «Non tutti sanno che». Facili evasioni dalle cose serie. Le quali basculano, invece, tra spending review e Sblocca Italia.

Si dice che se la stampa perde lettori, la colpa è di questi ultimi. Quel misero 20 per cento della popolazione fra 25 e 34 anni in possesso di laurea (la

generazione post-Erasmus) non compensa il deserto creato dal 28 per cento di analfabeti funzionali, persone che sanno leggere e scrivere ma sono incapaci di intendere il senso di un testo, se si pronuncerà Jüncker o Junckèr, se Lady Pesc sia un titolo nobiliare o il *nome de plume* di una soubrette di Arcore. E noi che scriviamo, mica lo sappiamo cosa significano la gran parte delle cose di cui parliamo. Come i cani di Pavlov, che salivavano quando il dottore suonava la campanella a cui faceva seguire la somministrazione di acido (ma non è detto, come illustrava una geniale vignetta, che i cani non pensassero che Pavlov reagisse pavlovianamente suonando una campanella al loro salivare), ripetiamo a pappagallo tutte le peggiori stronzate che i politici rilasciano prima di smentirle.

Ma intanto passano, entrano nel nostro estenuato immaginario come il curling, ai tempi d'oro, entrò nelle nostre discipline sportive preferite, anzi d'infanzia, proprio. Entrate in un bar (per la vostra incolumità, non un bar di Roma) e chiedete cosa pensino gli astanti di Lady Pesc, se il colpaccio avrà ripercussioni nella loro vita. Se fa bene Draghi a usare il bazooka, se si sono accorti del calo dello spread. Verificate perché il giornalese luogocomunista non ha fatto breccia nel cuore delle persone con tutti i suoi cliché spompanti e i neologismi ibrido-renziani di Jobs Act e selfie, grom ed eataly, pes e pa.

Non si capisce perché una madre o padre di famiglia dovrebbe spendere 40 euro al mese per un giornale che rimpalla i gargarismi dei governanti fanfaroni, quando con gli stessi soldi pagherebbe la palestra al figlio, la ricarica del telefono, l'integratore anti-stress. Perché un paese funzionalmente analfabeta e col 12,6 per cento di disoccupati debba preoccuparsi se «buona» sia la volta o la svolta, se il premier ha postato su Facebook, se ha twittato di mattina presto o di sera tardi, se i giorni sono 1000 o 100, e mettersi a far il conto in mesi, in anni, in lustri, in occasioni mancate, in sacrifici ulteriori, in feste rimandate, in parenti morti. E altro che agenda: il #passodopopasso è la scansione del puro nulla, la Smemoranda del governo di ripetenti di un paese eternamente rimandato a settembre.

Il nuovo Houellebecq ne ha per tutti

Attore, paroliere, secondo qualcuno persino economista. E il suo nuovo libro farà tremare l'Eliseo...

Daniele Abbiati, il Giornale, 10 settembre 2014

Come vogliamo chiamarlo: «Viaggio al termine di Houellebecq» oppure «Lo spleen di Michel»? Passano gli anni e l'ormai ex monsieur Michel Thomas, nato in terra d'Oltremare nel '56, è sempre più simile, e non soltanto fisiognomicamente, ad altri due maledetti francesi, Céline e Baudelaire.

Tuttavia... Tuttavia Houellebecq rispetto a loro ha un vantaggio. Se Céline ebbe la sua Meudon e se Baudelaire ebbe la sua Bruxelles, contenitori claustrali di plumbea solitudine e aurea (in)civiltà, il Nostro può ben dire di trovarsi a proprio disagio ovunque. L'esilio è la sua patria, e ci sta da re. Oltretutto adesso che s'è fatto biondo e incartapeccorito, ha assunto un aspetto caricaturale, felliniano. Cotonato e con quegli occhietti pungenti da cardinale Mazarino, alla Mostra del Cinema di Venezia la vera icona era lui, per quanto in pochi se ne siano accorti.

A proposito di cinema, in Laguna è andato ad accompagnare *Near Death Experience*, il film diretto da Gustave Kervern e Benoît Delépine in cui, fra un pastis e una sigaretta, saluta tutti, inforca la bicicletta e va a cercare un posto dove suicidarsi. Però, intervistato ieri dal *Figaro*, dice di non aver mai pensato al suicidio. Piuttosto, ricordando la morte dell'amato cane Clément, dichiara: «Non mi resta più tanto da seppellire. Della mia, di morte, me ne frego». Cher Clément... Il duo Kervern-Delépine aveva pensato a Houellebecq due anni fa per *Le Grand Soir*, ma proprio la dipartita dell'animale aveva mandato a monte il progetto, e a sostituire Michel fu Benoît Poelvoorde, attore che apprezza. Apprezza anche Charlotte Gainsbourg, ma soprattutto Gérard Depardieu, con il quale vorrebbe tanto fare un film. Intanto, di film ne ha un altro, in giro,

L'enlèvement de Michel Houellebecq, di Guillaume Nicloux, incentrato sulla sua... dipartita sabbatica del 2011, quando tutti si chiedevano dove fosse finito, pensando anche al peggio, mentre lui se ne stava tranquillo per i fatti suoi.

I nostri cugini francesi in questi giorni se lo coccolano come mai hanno fatto in precedenza (nemmeno quando, nel 2001, prese una posizione durissima nei confronti dell'islam: «La religione più stupida è l'islam. La lettura del Corano lascia prostrati... prostrati») perché sta dando brio multimediale alla rentrée. Del cinema abbiamo detto. Ma c'è anche la musica. Nel nuovo album intitolato *Les parages du vide*, Jean-Louis Aubert canta le sue poesie, e i due terranno sabato prossimo un recital alla Maison de la poésie a Parigi. Poi, fra un mesetto, toccherà all'adattamento teatrale di *Le particelle elementari*, firmato da Julien Gosselin, all'Odéon. E, per finire con un coup de théâtre, Bernard Maris, docente universitario e consigliere della Banca di Francia, pubblica da Flammarion il saggio *Houellebecq économiste*, in cui sposa la tesi dello scrittore-attore: l'economia non è una cosa seria.

Ma qualcosa di serio esiste, per Houellebecq? Prendendo dal povero Clément, pace all'anima sua, pare proprio che il Nostro abbia preso gusto a stare sul set. «Però ho rifiutato il ruolo di arcivescovo propostomi da Nicloux per *La Religieuse* (il che conferma che accostarlo al porporato Mazarino non è proprio fuori dal mondo, ndr). Anche se adoro Ray McAnally in *The Mission* di Roland Joffé e Mel Gibson in *Mad Max 2...*». Quanto al suo paese (suo si fa per dire), avverte «troppa aria proibizionista. In *Near Death Experience* lo si dice: è proibito a un vecchio di essere vecchio».

Non troppo seria, invece, gli appare la politica. Gli ricordano che un anno fa aveva confessato d'essere tornato in Francia per assistere al declino del socialismo. «Ah, sì, certo, ci siamo quasi. Se sto scrivendo un libro su Hollande? No, sto scrivendo un libro sulla politica. Ho avvertito un pizzico di gelosia quando Yasmina Reza ha scritto quel libro su Sarkozy. Mi son detto che dovevo darmi da fare. Nel mio libro (che uscirà a novembre, *ndr*) c'è un

personaggio, ma non è Hollande. Lui non basterebbe a reggere due pagine». E così abbiamo sistemato anche il presidente...

Il viaggio al termine di Houellebecq ci regala un uomo tetramente brillante, e lo spleen di Michel gli strappa quei sorrisini che sanno di presa per i fondelli. Lui conosce bene la carta e il territorio, e può salvare capra e cavoli. Molto più dei suoi colleghi Céline e Baudelaire.



Martin Amis: «Troppi tabù. La mia Shoah non è stata capita»

Lo scrittore inglese si difende dalle accuse, dopo che il suo nuovo libro sull'Olocausto è stato rifiutato da Gallimard e Hanser. «L'orrore si può raccontare anche con la satira»

Antonio Monda, la Repubblica, 10 settembre 2014

Il nuovo romanzo di Martin Amis, intitolato *The Zone of Interest*, è appena uscito negli Stati Uniti e in Inghilterra con critiche eccellenti: il *Sunday Times* lo ha definito «eccezionalmente coraggioso» e il termine «brillante» è stato utilizzato da molti recensori, compreso Richard Ford. Si tratta in effetti di uno dei suoi libri più importanti e commoventi, che tuttavia ha generato anche una reazione inaspettata: Gallimard, storico editore francese dello scrittore, ha rifiutato il manoscritto e lo stesso ha fatto il tedesco Hanser. Il libro, che è stato in seguito acquistato in Francia da Calmann-Levy e che uscirà in Italia nell'autunno del 2015 per Einaudi, sconcerta per l'ambientazione, il punto di vista e il tema: una riflessione sul desiderio amoroso all'interno di un campo di concentramento. I protagonisti sono tre uomini che hanno diverse

funzioni nello sterminio degli ebrei: Golo Thomsen, nipote di Martin Bormann; Paul Doll, la cui moglie Hannah è desiderata da Golo, e Szmul, un ebreo costretto a estrarre oro dai denti dei cadaveri delle persone uccise nelle camere a gas. Quest'ultimo è tormentato dai sensi di colpa («siamo gli uomini più tristi mai esistiti») e racconta, in uno dei passaggi più rivelatori, la storia del mago che costruisce uno specchio che riflette l'anima. Nella scena iniziale, due giovani parlano di lavoro lamentando che il capo abbia una donna molto desiderabile: sembrerebbe un discorso da bar, ma all'improvviso viene citata Ilse Grese, una delle più spietate aguzzine di Auschwitz, e cominciano ad affiorare dettagli sinistri. «Ho voluto dare proprio questo senso di apparente normalità» mi racconta nella sua casa di Brooklyn, «e all'inizio pensavo a una novella, ma poi l'idea di



una storia d'amore all'interno di un'ambientazione disumana mi ha portato in direzioni inaspettate»

Come interpreta il rifiuto di pubblicare il libro da parte degli editori Gallimard e Hanser?

Mi ha molto sorpreso. Evidentemente ci sono argomenti tabù: una mescolanza di ideologia e il desiderio di evitare problemi. Ovviamente, come accade in questi casi, le motivazioni addotte sono state puramente letterarie, ma leggendo le note ho capito che non hanno capito, o voluto capire, il senso del libro.

Lei parla di atrocità usando anche momenti di ironia. Ritengo che sia un errore utilizzare solo la serietà per descrivere l'orrore. Ho usato la satira specie nel modo in cui descrivo il personaggio di Doll: c'è qualcosa di ridicolo nel suo essere pomposo, ma nello stesso tempo è un uomo che commette efferatezze.

Si può arrivare a essere comici trattando una tragedia?
La storia dell'arte ci ha insegnato che a volte si è molto più efficaci con la leggerezza. Aggiungo che sono sempre contrario ai limiti e alle censure, e la risposta è nel modo in cui le cose vengono realizzate: un esperimento che ho apprezzato è il fumetto *Maus* di Art Spiegelman.

È la seconda volta che lei affronta il tema dell'Olocausto.
W.G. Sebald arrivava a sostenere che «ogni persona seria non può parlare d'altro». Io credo sinceramente che confrontarsi con l'abominio dell'Olocausto sia fondamentale per comprendere noi stessi. In *La freccia del tempo* raccontavo la storia partendo dalla fine per vedere come questo spostamento temporale cambiasse anche la morale. In questo caso ho cercato invece un approccio realista, cercando di evitare il genere.

C'è spazio per una storia d'amore e desiderio all'interno della più tragica mostruosità della storia?

Certo, e può offrire lo spiraglio in cui si scorge l'umanità, e quindi la redenzione. Si tratta tuttavia di una storia d'amore frustrata, che aiuterà Golo ad avere maggiore coraggio e consapevolezza dell'orrore che sta vivendo.

*Il romanzo ha alcuni aspetti in comune con *Le benevole* di Jonathan Littell.*

Apprezzo sempre i libri che affrontano grandi temi, e spero che questa sia la direzione della letteratura contemporanea. Nel caso delle *Benevole* si tratta di un romanzo interessante, specie nelle parti dedicate a Stalingrado e ad Auschwitz. Nel mio libro, invece, uno degli aspetti che mi interessava maggiormente era analizzare gli effetti dell'Olocausto su alcune persone che ne sono responsabili.

Il risultato delle loro azioni rimane sterile e tragico.

Purtroppo la storia ci ha insegnato che è andata così, e non apprezzo chi la manipola secondo le proprie esigenze creative. Tuttavia ho cercato di capire l'animo dei personaggi, anche dei più ottusi e perversi: di fronte ai forni crematori, Paul si chiede: «Se quello che stiamo facendo è buono, perché ha un odore così tremendo? E perché nel cuore della notte sentiamo l'insaziabile desiderio di ubriacarci brutalmente?».

Pensa che l'Olocausto possa accadere nuovamente?

L'antisemitismo continua a risorgere in Europa e altrove, a volte in maniera camuffata: i segnali sono allarmanti e in alcuni casi gravissimi. L'Olocausto ne è stata la logica e agghiacciante conseguenza.

Si è mai chiesto come sia stato possibile?

Me lo chiedo ogni giorno, ma il male si può raccontare più che comprendere. L'umanità continua a perpetrare genocidi perché la malvagità è parte della sua natura: la leggenda dello specchio che mostra l'anima termina con la constatazione che nessuno è in grado di guardarlo per più di un minuto.

Gli artisti vedono le tragedie con anticipo.

È un privilegio triste. Oggi viviamo un periodo che nessuno avrebbe mai predetto, segnato dalla disintegrazione degli stati e da pulsioni estremiste: l'estremismo ha sempre rappresentato una costante disastrosa per l'umanità, e non ha mai generato nulla di buono. Il rischio maggiore è rappresentato dal fondamentalismo e il più pericoloso è quello che si sposa con l'antisemitismo.

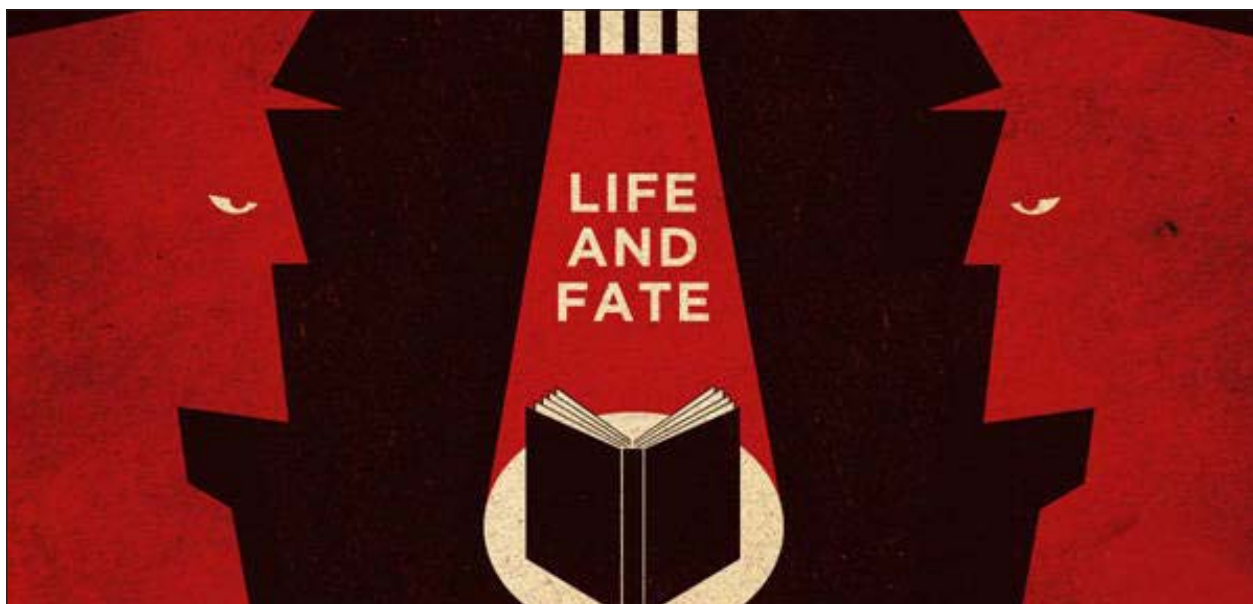
Grossman, il totalitarismo è banale

Qualche anno prima che la Arendt elabori la sua nota definizione del male, il grande scrittore russo la mette in scena in «Vita e destino»

Adriano Dell'Asta, Avvenire, 11 settembre 2014

Alcuni dei nodi ideali, immediatamente evidenti e centrali, di *Vita e destino* di Vasilij Grossman, l'idea della vita come luogo della diversità e dell'irripetibilità, l'idea del destino come uniformità e l'idea della gratuità sacrificale come ciò che determina la differenza e la correlazione tra la vita e il destino, sono anche i principi della sua struttura architettonica, i principi che regolano la sua costruzione e il suo sviluppo. L'apertura del romanzo è in effetti segnata da alcune immagini che danno come una chiave immediata e concentrata per la comprensione del suo contenuto, che è l'affresco della vita di una famiglia, attraverso il quale possiamo poi ripercorrere la storia di tutto un secolo, con i suoi

sogni e le sue immani tragedie, così diverse e così unite, dall'Olocausto all'Holodomor. Questa chiave è molto semplice: la vita è un'irripetibile diversità, sia essa quella delle isbe russe o quella degli uomini; e questa diversità risalta e si definisce poi a sua volta sullo sfondo dell'uniformità e dell'identico, sia esso quello della vita moderna con la sua serialità meccanica apparentemente neutrale o quello dei campi di concentramento. Così, sullo sfondo di una nebbia che tutto avvolge e confonde, abbiamo la propagazione inarrestabile del «respiro del lager» che, attraverso i «pali dell'alta tensione», si diffonde come un contagio; e in questo spazio neppure i luoghi in cui vivono gli uomini escono dalla regola ferrea dell'u-



niformità: «le baracche allineate formavano strade larghe rettilinee. La loro uniformità rivelava la disumanità dell'enorme luogo di detenzione». Ed è appunto sullo sfondo di questo universo rettilineo e sempre uguale che più chiaramente si staglia la diversità della vita: «Fra milioni di isbe russe, non ce ne sono né ce ne saranno mai due di perfettamente identiche. Tutto ciò che vive è irripetibile».

Dunque la vita è la diversità, l'irripetibilità, l'unicità, l'affermarsi del valore supremo e imparagonabile di ogni singola persona, che contrasta in questo senso con l'altro elemento della realtà che, come abbiamo visto, è posto a sua volta in primo piano sin dall'inizio del romanzo; quest'altro elemento è l'uniformità del destino, che trova un simbolo esplicito nel mondo concentrazionario. Nel campo, infatti, «i destini di tutti, pur nella loro varietà, finivano per assomigliarsi... Per i superiori, gli uomini nel lager si distinguevano solo dal numero e dalla tinta della striscia di stoffa cucita sulla giubba: rossa per i politici, nera per i sabotatori, verde per i ladri e gli assassini. In quella babele di lingue, gli uomini non si capivano l'un l'altro, ma erano legati da un'unica sorte. Specialisti di fisica molecolare o di antichi manoscritti giacevano sui medesimi pancacci accanto a contadini italiani e pastori croati incapaci di scrivere il proprio nome».

Non ci soffermeremo su questa idea se non per quello che ci è utile nel quadro del nostro discorso e cioè per il fatto che essa, denunciando l'identità dei due sistemi, la fa dipendere dalla comune e identica volontà di eliminare il principio stesso della differenza, cioè della vita, con il suo mistero e la sua continua sorpresa; infatti, come dice l'obersturmbannführer Liss, con una convinzione e un'icasticità disarmanti, «noi siamo le forme differenti di un unico essere, lo Stato partitico», la cui caratteristica comune è appunto quella di voler assorbire e annullare ogni diversità nell'organismo unico e onnicomprensivo dello Stato totalitario.

Attraverso questa unità, in effetti, non solo non nasce la possibilità della diversità, ma anzi questa diventa radicalmente impensabile per il trionfo di un'uniformità così radicale che persino un rifiuto così inaudito

del diverso quale fu l'Olocausto diventa la cosa più banale di questo mondo. È quanto vediamo nell'inquietante incontro tra Liss e Eichmann e nell'ancor più inquietante descrizione del comandante di Sonderkommando Kaltluft: si tratta in effetti di pagine assolutamente sorprendenti per stile e contenuto, tanto più sorprendenti se consideriamo che Grossman sembra qui anticipare l'enunciazione della teoria della «banalità del male» che ha reso successivamente famosa Hannah Arendt. A questo proposito, ricordare le date è qui molto importante: l'Eichmann reale viene arrestato nel 1960 e il suo processo inizia l'anno dopo, l'11 aprile 1961, mentre è solo nel 1963 (a partire dal 16 febbraio e poi per cinque settimane fino al 16 marzo) che la Arendt pubblica i suoi articoli dedicati a Eichmann nel settimanale *The New Yorker* e poi in edizione a parte il suo famoso libro.

Grossman, per parte sua, aveva terminato il romanzo, dopo averci lavorato per un decennio, nel 1961, e l'anno dopo il Kgb gli aveva sequestrato il manoscritto. È dunque decisamente sorprendente la chiarezza con la quale Grossman anticipa una delle tematiche più interessanti per la ricostruzione del fenomeno totalitario del xx secolo. Non possiamo ovviamente dilungarci qui sulla questione, che ritengo però assolutamente degna di approfondimento, e mi limito semplicemente a tornare al testo di Grossman per documentare la chiarezza con cui questa tematica viene messa in

«Fra milioni di isbe russe, non ce ne sono né ce ne saranno mai due di perfettamente identiche. Tutto ciò che vive è irripetibile.»

primo piano. Nel descrivere in effetti l'incontro tra i due gerarchi nazisti, il cui tema altro non è se non quello sconvolgente della soluzione finale, Grossman fa questa osservazione: «Liss aveva la sensazione che Eichmann non rilevasse niente di particolare nella faccenda che suscitava segreti brividi di orrore anche nei cuori più duri». Nulla di particolare e di insolito è

più possibile in questo mondo in cui tutto è meccanicamente predeterminato e deciso; nulla suscita più emozioni particolari.

È la banalità caratteristica di un sistema totalitario nel quale il male accade quasi per necessità naturale perché al desiderio di fare cose buone o di «fare il bene» si sostituisce l'imperativo di «fare bene» qualsiasi cosa

«Il destino guida l'uomo, ma l'uomo va perché così vuole, e sarebbe libero di non volere. Il destino guida l'uomo che si fa strumento delle forze distruttive, e diventa in tal modo perdente, non vincitore.»

si faccia, senza che ci si debba chiedere che cosa propriamente si sta facendo e senza che in questo possa avere alcun ruolo la responsabilità del singolo. Ed è esattamente la caratteristica fondamentale della biografia e del comportamento di uno degli aguzzini nazisti descritti in *Vita e destino*, quel Kaltluft, comandante di un Sonderkommando, che «non amava la sciatteria: lui non beveva e si arrabbiava se i suoi subordinati erano in stato di ubriachezza. [...] A Kaltluft piaceva lavorare e detestava perdere tempo. Dopo cena non andava nei locali del club, non giocava a carte e non guardava i film [...]. Un tempo viveva nella fattoria dei genitori e credeva che la sua vita si sarebbe svolta tutta lì. Amava la quiete della campagna e faticare non gli faceva paura. Il suo sogno era di ampliare l'azienda del padre, ma era convinto che per quanto fosse riuscito ad accrescere le entrate con l'allevamento dei maiali, col commercio di navone e di frumento, avrebbe continuato per tutta la vita ad abitare nella casa comoda e tranquilla dell'infanzia. Poi la vita aveva preso una piega diversa. Verso la fine della prima guerra mondiale si era ritrovato al fronte e aveva percorso la strada che il destino gli aveva riservato; e a quanto pareva il destino gli aveva riservato di diventare da campagnolo soldato, da soldato di trincea guardia dello stato maggiore, da impiegato aiutante di campo, quindi al posto dell'amministrazione

centrale del Reich era succeduto quello nella direzione del lager e per finire il ruolo di capo del Sonderkommando nel campo di sterminio. Se Kaltluft avesse dovuto rispondere davanti al tribunale celeste, egli avrebbe giustificato la sua anima raccontando in modo veritiero che solo il destino aveva fatto di lui un carnefice, l'assassino di 590.000 vittime. [...] Lui era un essere umano, avrebbe voluto vivere nella casa di suo padre. Non era stato lui a voler andare, lui stava bene a casa, non era stato lui a volere, gli ordinavano, non era lui che andava, come un bambino il destino lo aveva condotto per mano».

Nulla di più banale e di apparentemente normale e naturale, eppure, per Grossman e per il suo romanzo, nulla di più falso, perché, benché tutti «sappiano che in un tempo così terribile l'uomo non è più artefice della propria felicità, e che il destino del mondo ha ricevuto il diritto di graziare o punire, portare alla gloria o coprire di fango, e trasformare in polvere di lager, tuttavia non è concesso al destino del mondo e alla Storia, alla gloria o all'infamia della lotta di trasformare coloro che hanno nome di uomini. Qualunque cosa li attenda, la celebrità per la loro fatica o la solitudine, la disperazione e la miseria, il lager e la condanna, essi vivranno da uomini e da uomini moriranno, come quelli che sono periti hanno saputo fare; proprio in questo consiste per l'eternità l'amara vittoria umana su tutte le forze maestose e disumane che ci sono state e ci saranno nel mondo».

A dispetto di tutte le circostanze, per l'uomo vivente resta dunque pur sempre una possibilità di uscita: «Il destino guida l'uomo, ma l'uomo va perché così vuole, e sarebbe libero di non volere. Il destino guida l'uomo che si fa strumento delle forze distruttive, e diventa in tal modo perdente, non vincitore».

All'uomo resta sempre una possibilità per essere uomo o per restare uomo, a patto che capisca sia pur «confusamente», una cosa sola, che a questo punto possiamo enunciare con Grossman in tutta la sua tragica semplicità, e cioè che, a dispetto del destino e in nome di una vita autentica, anche «sotto il nazismo, all'uomo che desideri restare tale, si presenta una scelta più facile che conservare la propria vita: la morte».

Hemon, oltre Sarajevo il Sogno americano

Dai giochi infantili in Bosnia alle luci di Chicago le vite di un immigrato che vuole reinventarsi

Tommaso Pincio, Tuttolibri della Stampa, 11 settembre 2014

Crescere è un po' smarrirsi. Ma naturalmente preferiamo credere il contrario. Ci piace pensare che la vita acquisti un senso più definito soltanto quando la linea d'ombra della giovinezza e le sue burrascose acque sono ormai alle spalle. Ci piace cioè credere che soltanto imboccando il viale della maturità si diventi finalmente sé stessi, quando invece la verità è un'altra. Spesso, col passare degli anni, perdiamo pezzi di noi, accumuliamo buchi che tappiamo alla meno peggio, assumendo pose, adeguandoci come possiamo all'immagine della

persona che avremmo voluto essere o, più spesso ancora, all'idea che gli altri si sono fatti di noi. Solitamente il corso delle nostre vite, la routine quotidiana e le sue convenzioni sono tali da consentirci di eludere questa realtà, ma vi sono casi di esistenze condotte più al limite, esistenze nelle quali il confrontarsi con lo smarrimento della propria identità è, oltre che un destino inevitabile, una forma di sopravvivenza.

Aleksandar Hemon giunse negli Stati Uniti nel 1992, poco prima che il suo paese d'origine, la



ex Jugoslavia, annegasse in un bagno di sangue. Era a Chicago quando vide in televisione l'assedio di Sarajevo, la città in cui era nato ventotto anni addietro. Decise di non tornare, unendosi all'esercito di diseredati, profughi e migranti in cerca di una green card, il passaporto del Sogno Americano. In patria, seppur giovane, era uno scrittore

[...] i personaggi di Hemon non rinunciano mai a sfidare la disillusione, fiduciosi che, a forza di immaginarsi amori, gli ostacoli cadranno.

già pubblicato, ma la sua conoscenza dell'inglese era troppo elementare e dovette arrangiarsi facendo mestieri di ogni tipo. Nel giro di pochi anni riuscì tuttavia a impossessarsi della nuova lingua leggendo l'opera di Vladimir Nabokov, un esule come lui, e a Nabokov viene infatti sovente accostato, sia per la ricercatezza dello stile, sia per il tono sardonico, all'apparenza distaccato ma in effetti scosso dal battito inquieto di un cuore di tenebra, tanto per evocare un'altra evidente ascendenza.

L'ultima fatica dell'autore, *Amore e ostacoli* (magistralmente tradotto dalla sempre impeccabile Maurizio Balmelli), si apre proprio con un omaggio allo scrittore polacco che raccontò la vita marinara scegliendo l'inglese come lingua d'adozione: «Era una perfetta notte africana, uscita dalle pagine di Conrad: l'umidità rendeva l'aria pastosa e stagnante; la notte odorava di carne bruciata e fecondità; le tenebre fuori erano vaste e inscalfibili».

È un incipit significativo, quasi una dichiarazione poetica, e lo è non tanto per lo specifico modello che viene citato, bensì per la nozione che sottintende: tanto più una cosa somiglia alla letteratura, tanto più è perfetta. Per il protagonista del libro – uno scrittore le cui esperienze sembrano ricalcare da vicino quelle di Hemon – conflitti e delusioni nascono

proprio quando all'ideale amoroso si frappongono gli ostacoli del mondo così com'è, un mondo per nulla perfetto e che il più delle volte procede per conto proprio, disinteressandosi della poesia che gli scrittori si sforzano di riconoscerli. Potremmo parlare di un romanzo di formazione se il percorso erratico del protagonista non venisse restituito per frammenti, attraverso otto racconti che fissano momenti sparsi, compresi tra l'adolescenza e la maturità. Legati da un filo più che sottile, ognuno di questi momenti fa storia a sé, anche perché il nome del protagonista non viene mai rivelato, lasciando il lettore nel dubbio che possa trattarsi di otto persone diverse che vivono uno stesso tipo di vita, quella di un bosniaco costretto a perdere la propria identità e a reinventarsi una vita in un paese straniero.

Hemon non è mai tragico né tantomeno melodrammatico. Questi otto momenti di disillusione e smarrimento, seppure venati di tristezza, si fanno apprezzare soprattutto per la sensibile comicità, a cominciare da *Tutto*, stupendo racconto nel quale il nostro antieroe, un giovanissimo poeta in erba, viene mandato dal padre nella città di Murska Sobota con un incarico speciale: acquistare un congelatore orizzontale perché il freezer del frigorifero non basta più ai bisogni famigliari.

Oltre che giovanissimo e poeta, l'antieroe è però anche un «vergine riluttante» convito che lontano dalla cerchia domestica si aprano distese selvagge di «sesso purissimo» e pensa dunque di portare con sé una pillola anticoncezionale che resterà ovviamente inutilizzata, a riprova del fatto che il mondo trova sempre la maniera per dimostrarsi diverso da come lo immaginiamo.

Ciò nonostante i personaggi di Hemon non rinunciano mai a sfidare la disillusione, fiduciosi che, a forza di immaginarsi amori, gli ostacoli cadranno. E poca importa sapere quanto queste storie raccontino il vero Hemon, perché come dice uno dei suoi antieroi, «quando cominci a inventare e monologare, è tremendamente difficile smettere». Se crescere significa anche smarrirsi, allora fingere è un po' ritrovarsi.

Un enigmatico cuore argentino

Adolfo Bioy Casares: il 15 settembre di cent'anni fa, a Buenos Aires, nasceva l'autore dell'«Invenzione di Morel»

Francesca Lazzarato, il manifesto, 13 settembre 2014

Deshoras, ovvero *Disincontri*, è uno degli ultimi libri di Julio Cortázar, pubblicato due anni prima della sua morte e aperto da una curiosa lettera alla protagonista di *Tanto amore per Glenda*, un altro suo celebre *cuento*, del quale fornisce in un certo senso la spiegazione. Ma ancora più curioso è l'ultimo testo dell'antologia, in cui, davanti a un foglio bianco infilato nella vecchia portatile Olympia, Cortázar esprime il desiderio di essere un altro, e precisamente Adolfo Bioy Casares, per poter disegnare la protagonista del suo nuovo racconto come farebbe lui, «mostrandola da vicino e a tutto tondo e allo stesso tempo mantenendo quella distanza, quel distacco che decide di porre (non posso pensare che non sia una decisione) tra alcuni dei suoi personaggi e il narratore».

«Vorrei essere Bioy perché l'ho sempre ammirato come scrittore e stimato come persona» aggiunge Cortázar a proposito di colui che considerava un maestro, così diverso per opinioni politiche, stile di vita, personalità, scrittura, ma a lui accomunato da più di un critico e lettore (Osvaldo Soriano, altro grande ammiratore di Bioy, in un suo remoto articolo sul *manifesto* li appaia in quanto «colossi della letteratura fantastica» e cantori di una Buenos Aires che Cortázar lasciò negli anni Cinquanta per stabilirsi a Parigi, mentre Bioy vi risiedette fino alla morte). All'insaputa l'uno dell'altro, scrissero addirittura due racconti incredibilmente simili, ossia *La puerta condenada* (Cortázar) e *Un viaje o El mago inmortal* (Bioy Casares), ambientati in un albergo di Montevideo dove entrambi usavano scendere, e a questa coincidenza singolare se ne aggiunge un'altra, quella della data di nascita (per Cortázar il 26 agosto del 1914, a Bruxelles; per Bioy il 15 settembre dello stesso anno, a Buenos Aires), che prevede la celebrazione quasi contemporanea di due centenari. Non ci

sono dubbi, però, sul fatto che il 2014 sia stato soprattutto un anno cortázariano, scandito da innumerevoli iniziative e omaggi, mentre la risonanza del centenario di Bioy Casares appare infinitamente minore: in Argentina ci si è limitati a doverosi articoli sulle pagine culturali, a una magnifica mostra sulla attività di appassionato fotografo dilettante dello scrittore («El lado de la luz», curata da Daniel Martino e da poco inaugurata a Buenos Aires) e al lancio da parte dell'editore Emecé di una «Biblioteca Aniversario» in formato tascabile; all'estero, si registra un quasi unanime silenzio. Le ragioni sono molte e diverse, e tra esse potrebbero esserci tanto l'implacabile «peronizzazione» della cultura da parte del governo Kirchner – disposto a dimenticare che il principale motivo dell'esilio di Cortázar fu il suo antiperonismo, ma non a perdonare la profonda ostilità verso il regime di Perón che Bioy condivise con Borges – quanto la maggiore notorietà internazionale di Cortázar, grande protagonista del cosiddetto *boom*, del quale Bioy non fece parte per ragioni generazionali, letterarie e, perché no, commerciali: una esclusione che lo rende parte dell'arcipelago semisommerso di prodigiosi autori latinoamericani che hanno preceduto e seguito un fenomeno editoriale creato «in vitro».

Ma c'è anche un'altra lettura suggerita da questo doppio centenario: quella che fa di Bioy uno scrittore ben più segreto e difficile da scoprire di quanto appaia. Così come l'ombra di Cortázar si allunga sull'anno del comune anniversario e se ne appropria, quella di Borges, che Bioy Casares incontrò per la prima volta nel 1932, ha rischiato per anni di inghiottirlo e di farcelo percepire soprattutto come suo collaboratore, sodale e amico: un fedele Boswell che annota ogni sera le parole e i gesti dell'altro, firma insieme a lui cinque libri di racconti (i famosi gialli scritti congiuntamente

con gli pseudonimi di H. Bustos Domecq e B. Suárez Lynch), e con lui compila antologie come quella sulla letteratura fantastica, dirige raffinate collane di romanzi polizieschi, confeziona copioni cinematografici e perfino una brochure pubblicitaria sui meriti di uno yogurt, ma soprattutto progetta e immagina libri che raramente vedranno la luce.

Irreparabilmente affascinato dallo scrittore più anziano, dalla sua eccezionale erudizione, dai suoi caustici giudizi, dalla sua visione della letteratura, Bioy fu legato a Borges da un rapporto privilegiato e da una quotidiana consuetudine (nelle milleseicento pagine di diario che gli dedicò, pubblicate dalla Editorial Destino nel 2006 a cura di Daniel Martino, l'espressione «come en casa Borges» – «Borges mangia da noi» – appare circa duemila volte), che si infranse solo negli anni Settanta con l'apparizione di Maria Kodama, oggi la più dispettica e controversa delle vedove «letterarie». E tuttavia, proprio leggendo il monumentale «Borges» grazie al quale abbiamo scoperto la brillante vena memorialistica di Bioy, ci si rende conto che il rapporto tra i due non si basava solo sulla ammirazione del più giovane, ma su una dialettica costante e tutto sommato paritaria, e che la fascinazione era, a ben guardare, reciproca. Bioy, insomma, è stato assai meno condizionato dalla figura dell'altro di quanto pretendeva la vulgata corrente: un'indipendenza confermata dalla sostanziale originalità di un'opera che include nove romanzi, nove libri di racconti, diversi saggi e sei testi giovanili che l'autore saggiamente rinnegò.

La terza ombra che si allunga su Bioy è quella di lui stesso, del suo ammaliante personaggio, non costruito a puro uso mediatico come avverrebbe oggi, ma indossato con assoluta spontaneità e naturalezza: figlio di una ricchissima e colta borghesia argentina che viveva con principesca larghezza e importava dall'Europa letteratura, idee e opere d'arte; dandy schivo ed elegantissimo, dotato di bellezza e di charme fuori del comune, che diceva di sé: «Sul mio conto non c'è molto da raccontare, mi sono occupato solo di libri, tennis e donne»; dongiovanni compulsivo ma sposato per tutta la vita con un genio misterioso ed eccentrico come Silvina Ocampo (forse la più grande scrittrice latinoamericana del xx secolo), e soprattutto esponente di una

ristretta cerchia intellettuale composta da figure ormai leggendarie, da Borges a Juan Rodolfo Wilcock.

Per arrivare al vero Bioy, al di là dei suoi tanti «doppi» e dei pregiudizi che li accompagnano (per esempio quelli di David Viñas e di César Aira, che lo considerano scrittore di puro intrattenimento – ma Bioy l'avrebbe considerata una lode –, o quelli piuttosto volgari di Camilo José Cela), bisogna dunque seguire il filo lungo cui si è evoluta la sua opera, notandone la sostanziale fedeltà ad alcuni temi continuamente rilanciati dalla ricerca di soluzioni nuove e di una scrittura accessibile e tersa, quasi minimalista, e sottolineandone la sorprendente capacità anticipatoria. Sin da *L'invenzione di Morel* – il suo «primo romanzo buono» (per dirla con Macedonio Fernández), uscito nel 1940 –, Bioy ha trasformato in racconto il suo dubbio costante sulla natura della realtà, che non è unica né solida, ma, attraverso fessure, pieghe, riflessi, ne lascia intravedere altre e altre ancora, fino a scomporsi in un puro gioco di immagini così familiari al nostro presente. E le creature cui la macchina dello scienziato Morel (nel suo nome si affaccia il ricordo del dottor Moreau di Wells come del Lazarus Morell di Borges) consente di ripetere ogni giorno i gesti di un'epoca felice, ci rimanda all'immateriale eternità degli ologrammi, del video, delle ombre su uno schermo, intrappolate in una esistenza in cui la morte è sconfitta, ma la vita non esiste.

Questa quotidianità piena di crepe che ci permettono di guardare oltre il sipario (non sempre l'unico e l'ultimo) scoprendo distopie, anime trasmigranti, fragili spettri, mostri inattesi, Bioy Casares la racconta secondo i canoni della più stretta verosimiglianza, scegliendo, dopo le isole esotiche e innominate di *Morel* e di *Piano d'evasione* (il suo secondo romanzo, apparso nel 1945), sfondi del tutto riconoscibili, quali certe città europee, certi angoli della provincia argentina e soprattutto i quartieri di Buenos Aires, di cui descrive con precisione la topografia, ma trasformandoli sempre in universi chiusi, nuove isole dalle quali diventa impossibile uscire. È appunto in questi *barrios* concentrazionari, soffocanti, che si svolgono i tre grandi romanzi della sua maturità, ovvero *Il sogno degli eroi* (1954), che ribalta in modo cupo e amarissimo il mito borgesiano

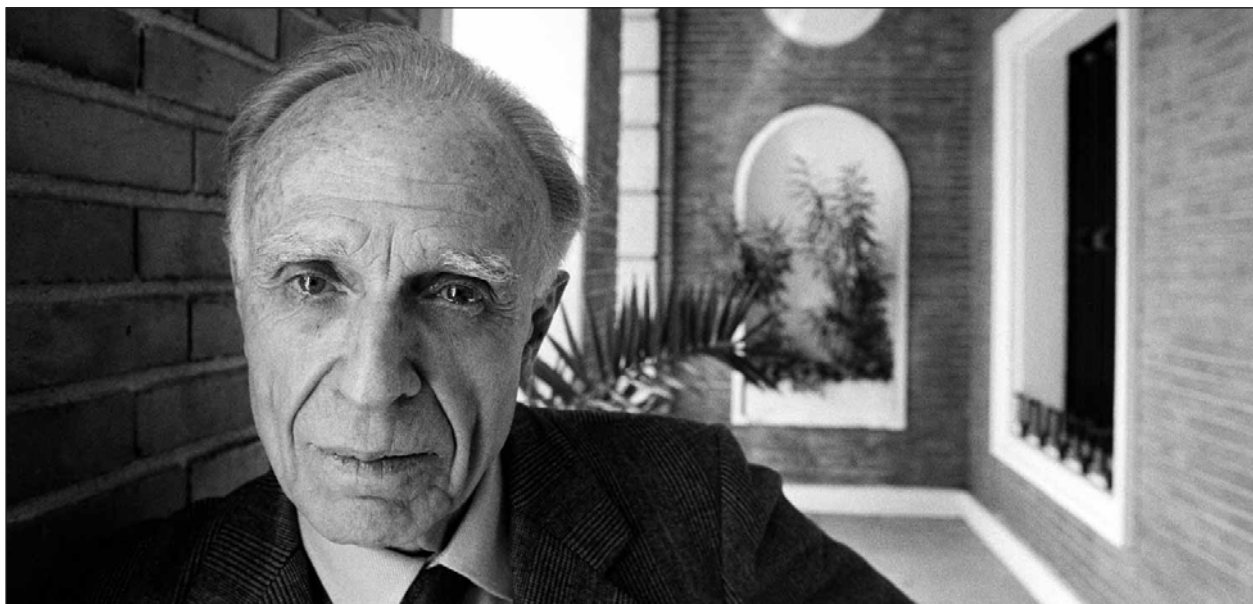
del *compadrito* eroico armato di coltello, e poi *Diario della guerra del maiale* (1969), storia di una rancorosa rivolta dei giovani contro i vecchi di attualità quasi inverosimile, per finire con il meraviglioso *Dormire al sole* (1973), storia di un uomo qualunque coinvolto negli innesti di anime praticati dall'alienista Samaniego, uno dei tanti «spaventosi redentori» presenti nella narrativa di Bioy.

Insieme al cambio di scenario sopravviene un progressivo distacco dalle trame geometricamente disegnate in base alle convenzioni di «generi» diversi, dal fantastico alla fantascienza all'avventura al poliziesco, la cui supremazia Bioy e Borges predicavano negli anni Quaranta, contrapponendole alla mancanza di una struttura solida del «romanzo psicologico», secondo loro venuto meno alla funzione di raccontare storie.

Impossibile non notare che nei primi anni Cinquanta, Bioy sembra ricredersi e che le sue trame perdono consistenza, mentre diventa minuziosa la costruzione dei personaggi, non più semplici «tipi» o *silhouettes* da muovere all'interno dell'edificio-trama: lo scrittore esce dal puro gioco intellettuale e, come notava Octavio Paz, quasi metafisico, per dare spazio, sia pure con il distacco che Cortázar gli riconosceva, a sentimenti e passioni, spesso incarnati in personaggi femminili elusivi e sfuggenti. Contemporaneamente cresce l'esercizio di

un'ironia che diventerà satira aperta (sarà questo uno dei pregi principali dell'ultimo Bioy, ormai stanco e ripetitivo), e la scrittura si fa sempre meno formale ed elaborata, più sobria, più trasparente, con un ampio ricorso a dialoghi che denunciano l'incondizionata devozione dell'autore per il cinema, e con la rinuncia all'incrocio di voci narranti e punti di vista che era una delle caratteristiche di *L'invenzione di Morel*. Il tutto va di pari passo con il tentativo di coniugare spazio e linguaggio, poiché a ogni ambientazione, a ogni descrizione corrispondono precise scelte verbali, una forte attenzione per l'oralità, il dispiego di linguaggi popolari che non hanno nulla che vedere con il colore locale o il *costumbrismo*, ma sono funzionali alla legittimazione letteraria di uno stilizzato spagnolo *criollo*, operata da uno scrittore colto, cosmopolita e poliglotta, universale ma indiscutibilmente argentino.

Al di là delle ombre altrui e nonostante la propria leggenda, Bioy Casares finisce dunque per apparirci come un autore da riscoprire continuamente, che parla con forza al lettore di oggi e che l'uso e la scomposizione dei «generi», il lavoro sul linguaggio e le intuizioni precorritrici proiettano per intero nella modernità. Come diceva Roberto Bolaño nel suo decalogo di consigli a uno scrittore di racconti, leggerlo è semplicemente un dovere.



Wolff e Kafka, storia di un'editoria che non c'è più

Luca Ricci, ilmessaggero.it, 13 settembre 2014

Di recente Adelphi ha mandato in libreria un volumetto gadget che raccoglie un testo di Kurt Wolff su Franz Kafka, più alcune lettere che i due si scambiarono nel corso degli anni. Sono poche pagine di strepitosa letteratura fantastica, verrebbe da dire, visto che l'editore Wolff non ha mai preoccupazioni di tipo pratico riguardo alla diffusione delle opere di Kafka, e di contro lo scrittore Kafka non sollecita mai il suo editore per essere pagato. Commuove – e fa quasi rabbia per chi debba avere a che fare con gli editori di oggi – leggere lo scritto che Wolff dedica a Kafka. Il testo, oltre a parlare dello scrittore praghese, può essere letto infatti come una specie di breviario ideale su quello che dovrebbe essere il rapporto tra un editore e uno scrittore. Wolff apre il suo scritto ammettendo candidamente quello che per un editore di oggi sarebbe un atto di condanna a morte per lo scrittore, una specie di fatwa editoriale: «I libri vennero stampati in mille esemplari e, finché Kafka fu in vita, non ricordo fosse necessaria una seconda edizione di una qualsiasi delle sue opere». E rincara la dose frantumando un altro tabù della odierna editoria, e cioè che gli scrittori debbano sfornare per forza romanzi: «Le opere di Kafka più deliziose sul piano poetico e più perfette quanto a bellezza del linguaggio erano e rimangono per me le grandi prose brevi». D'altro canto, quando s'incontrano per la prima volta nel 1912 nell'ufficio della casa editrice a Lipsia, Kafka dice una cosa altrettanto straordinaria a quello che diverrà il suo editore: «Le mostrerò sempre maggior gratitudine per la restituzione dei miei manoscrit-

ti che non per la loro pubblicazione». Diciamo che Kafka non avrebbe mai partecipato a un reality show per esordienti tipo *Masterpiece*. All'epoca era un giovane taciturno, vulnerabile e impacciato, e per tutta la vita avrebbe mostrato questo sentimento ambivalente circa la pubblicazione dei suoi scritti: da una parte il desiderio di evadere dal suo lavoro presso l'Istituto di assicurazione contro gli infortuni sul lavoro; dall'altra la paura paralizzante di aprirsi al mondo. Viviamo in un'epoca in cui mille autori americani – tra cui Stephen King e John Grisham (e molto altri bestselleristi) – hanno scritto una lettera aperta ad Amazon, colpevole secondo loro di danneggiare gli scrittori che non accettano le condizioni di vendita proposte da Jeff Bezos. È comprensibile, in un mercato divenuto globale, in cui la letteratura pop è destinata a milioni di persone (consumatori prima che lettori). Tuttavia non si può non pensare che sia intervenuta una sorta di perversione nella natura del rapporto tra editore e scrittore (ma anche tra editore e venditore, venditore e lettore, e così via). Tornando a Wolff e Kafka, i due anche per missiva continuano quello che, letto con gli occhi di oggi, rappresenta a tutti gli effetti un rapporto scandaloso, quasi pornografico. Il 27 luglio 1917 Kafka scrive: «Mi affido in tutto e per tutto a Lei per quanto riguarda la veste editoriale, né al momento mi interessa l'aspetto economico». Wolff risponde il primo agosto 1917: «Sarò felice – e lo dico con tutta sincerità, mi creda – di poterLe garantire un costante sostegno materiale, sui cui dettagli non avremo certo difficoltà a metterci d'accordo».

Il testo, oltre a parlare dello scrittore praghese, può essere letto infatti come una specie di breviario ideale su quello che dovrebbe essere il rapporto tra un editore e uno scrittore.

Nello scontro Amazon-Hachette entra in gioco anche Google

Sfidare Amazon per le case editrici è quasi impossibile, almeno fin quando non decideranno di abbassare i prezzi dei loro e-book. A insidiare il dominio di Jeff Bezos potrebbero essere semmai i giganti della tecnologia informatica. E la catena di librerie americana Barnes & Noble ha appena stretto un accordo con Google

Letizia Sechi, pagina99, 14 settembre 2014

Una notizia concreta di concorrenza ad Amazon: Google ha stretto un accordo con Barnes & Noble – la principale catena di librerie statunitensi, in forte crisi – per provare a offrire un miglior servizio su un territorio in cui l'azienda di Seattle è leader: la velocità delle spedizioni. Il servizio, basato su Google Shopping Express, è già attivo: su *Slate* lo hanno anche testato. Una notizia passata in sordina, a inizio agosto, dato che il caso Amazon-Hachette, in quei giorni, tornava a far parlare di sé con nuove dichiarazioni, ancora distanti dalla soluzione di uno scontro che va avanti dalla scorsa primavera.

I dettagli li avevamo riassunti su *pagina99* in luglio: il braccio di ferro commerciale tra i due colossi sul prezzo degli ebook non ha compiuto grossi passi avanti da allora, e prosegue più sulla linea delle PR che su vere e proprie svolte nella trattativa. Lo scontro tra Amazon e Hachette nasce da un disaccordo nella ridefinizione degli accordi commerciali tra la libreria online e l'editore: Amazon pretende un abbassamento dei prezzi degli ebook a cui Hachette non intende piegarsi. La trattativa diventa di dominio pubblico nella scorsa primavera, quando Hachette accusa Amazon di pressioni più vicine al boicottaggio che a una normale contrattazione commerciale.

Che cosa c'è di nuovo

Si parte dalla richiesta ai lettori da parte di Amazon di scrivere al Ceo di Hachette, Michael Pietsch, perché accetti l'abbassamento dei prezzi. Citando Orwell (e travisandolo, come gli amanti della pre-

cisione hanno sottolineato, perdendo in qualche modo il punto), Amazon articola il discorso in tre idee: gli ebook non hanno una parte dei costi della carta, quindi devono avere prezzi più bassi; Hachette era tra gli editori che hanno cercato di creare un cartello per tenere alto il prezzo degli ebook; Hachette ha rifiutato tutte le nostre proposte, e noi non intendiamo cedere nella nostra lotta solitaria per ottenere prezzi degli ebook più ragionevoli.

Un riepilogo su Flavorwire aiuta a orientarsi negli scontri che hanno visto opporsi Amazon e editori sul prezzo degli ebook: il caso Macmillan, nel 2010, e le precedenti circostanze in cui si è parlato di cartello per il mantenimento dei prezzi alti. Il nocciolo della questione – il prezzo degli ebook – non è nuovo per chi si occupa di editoria digitale.

La questione del prezzo

Commentando uno dei migliori articoli scritti sul caso Amazon-Hachette (*Making Sense of Amazon-Hachette* di Jake Kerr, scrittore di fantascienza), Marco Ghezzi, tra i fondatori di Bookrepublic, scrive: «La strategia di Amazon è quella di far crescere i volumi facendo grande attenzione a mantenere la marginalità molto bassa. Poco margine quindi poco guadagno nonostante i volumi in crescita e quindi poco interesse per i concorrenti». E più avanti: «Non sarà di certo la scarsa marginalità generata dagli ebook a rappresentare un problema, ora, per Amazon. Anzi, il colosso di Seattle sembra proprio volerci dire: non occupatevi poi troppo degli ebook, non ci si guadagna. Anzi, visto che ci sono molti

più scrittori che lettori, lasciate pure che gli scrittori vengano a noi. A voi editori rischiano solo di far perdere tempo».

Kerr ribalta i luoghi comuni, e scrive che Amazon ha bisogno di mantenere salda la propria posizione di mercato, stando ben attento a non mostrare quella stessa posizione come troppo interessante. E questo non solo per gli editori, che sono sempre rimasti all'angolo nell'ondata di cambiamento che ha interessato la loro stessa industria, ma soprattutto per aziende concorrenti come Apple, Google e Microsoft. Del resto, il tentativo di cartello da parte di Apple era già un segnale di dove stesse la vera concorrenza per il colosso di Seattle.

«Le librerie saranno in grado di lavorare al meglio (e di renderlo facile a tutta la filiera) quando si renderanno conto che il libro è un bene di lusso: non qualcosa che va bene per tutti (molte persone negli Stati Uniti comprano un libro all'anno), ma qualcosa per quelle persone che si rendono conto che per il libro giusto non esistono sostituti». Prima ancora di

parlare di dollari, Seth Godin ragiona sul prezzo del libro considerandolo un bene di lusso: qualcosa, cioè, per cui esistono molte alternative, considerata l'abbondanza di attività che abbiamo a disposizione per riempire il nostro (scarso) tempo libero. A renderlo un bene di lusso, continua, c'è anche il fatto che costi più di quanto dovrebbe e soprattutto che ci permette di parlare di noi, di raccontare agli altri chi siamo a seconda di cosa leggiamo. «Non esiste un prezzo da fissare per far sì che tutti comincino a leggere»: si dovrebbe ragionare, invece, su un prezzo che abiliti un movimento di mercato di cui valga la pena parlare.

L'appello al lettore

L'appello all'etica del lettore, sia da parte di chi lo invoca sostenendo che dovrebbe preferire l'acquisto in ambienti meno "dispotici" rispetto ad Amazon, sia da parte di chi sostiene di avere a cuore unicamente il suo bene, ha il sapore di un certo idealismo d'altri tempi. Tra le ragioni per cui –



piaccia o no – Amazon ha conquistato la propria quota di mercato c'è l'esperienza che il lettore fa in quell'ambiente: prezzi bassi, semplicità, velocità ed efficienza del servizio, assistenza impeccabile. O si è in grado di proporre alternative convincenti, o il lettore andrà (o starà) dove trova conveniente andare: chiedere ai lettori di salvare gli editori o le librerie non è certamente una strategia efficace, come scrive Marco Ferrario, Ceo di Bookrepublic.

Clay Shirky, in *Amazon, Publishers and Readers* pubblicato su *Medium*, è dello stesso avviso, e queste alternative le descrive: «Se l'industria attuale non riesce a mantenere dei prezzi alti nella competizione con la distribuzione istantanea di un'idea ben più ampia di letteratura rispetto a quella tradizionale, allora è tempo di farsi un'idea su come riuscire a creare un business su questa migliore possibilità di accesso. Si potrebbe abbandonare il Dm, lavorare sulla vendita diretta al lettore, creare o migliorare un servizio di abbonamento, lavorare sul print-on-demand: qualunque cosa piuttosto che insistere sul fatto che i lettori debbano accettare prezzi alti e un accesso limitato».

Lara Dowson, esperta di editoria statunitense, descrive in modo impeccabile perché ogni appello al lettore sia sostanzialmente inutile: «Il problema con il caso Amazon è che per i lettori non ci sono problemi. Tutti quelli di cui parliamo riguardano l'industria del libro, di cui al lettore, in larga parte, non importa nulla. In qualunque modo la si voglia mettere il punto è sempre questo: Amazon lavora

per i lettori. E lavora in modo brillante». Al lettore, banalmente, non interessa (come ha scritto in modo colorito Massimo Mantellini).

Uno sguardo alle strategie e al futuro

«L'interesse di Amazon non è il prezzo più basso possibile», scrive l'esperto di finanza Aaron Pressman, «è massimizzare i profitti di ciascun libro». «La cosa migliore per i libri è che Amazon abbia più potere» titola: le strategie di prezzo degli editori hanno condotto a un mercato stagnante, ed è ora di lasciare il prezzo agli esperti per ripartire, conclude provocatoriamente.

Il bisogno di trovare strategie per competere con Amazon, anziché lamentarsi della sua quota di mercato, è da anni una voce nell'elenco delle cose da fare in editoria. Nel suo articolo, Jake Kerr parlava dell'abbassamento delle barriere d'ingresso per entrare nel mercato della vendita di libri digitali: la vendita diretta è una delle possibili strategie percorribili per disegnare un nuovo servizio al lettore, competitivo e fidelizzante. HarperCollins ha da poco rilanciato il suo sito, per esempio; O'Reilly lo fa da sempre.

Immaginando la libreria del futuro, Laura Dawson conclude: «Adesso che Jeff Bezos è parte dell'industria dell'editoria – e lo è da vent'anni –, ora che anche lui è uno di noi: se arrivasse com'è già successo un nuovo cambiamento dall'esterno, Amazon stavolta si troverebbe all'interno del sistema. E qualunque importante cambiamento, per definizione, impatterebbe anche su di lui».

Tra le ragioni per cui – piaccia o no – Amazon ha conquistato la propria quota di mercato c'è l'esperienza che il lettore fa in quell'ambiente: prezzi bassi, semplicità, velocità ed efficienza del servizio, assistenza impeccabile.

Sebastiano Vassalli: «Potevo uccidere o impazzire. Per questo ho cercato altre storie»

Dagli esordi come pittore nel Gruppo 63, all'incontro con Calvino, cercando rifugio nel passato: «Il presente è la vita del condominio. E se c'è qualcosa di importante non ha bisogno di uno scrittore»

Antonio Gnoli, la Repubblica, 14 settembre 2014

Chi era suo padre?

Un nullafacente. Dedito, durante la guerra, alla borsa nera e poi non so. Fascista. Fino in fondo. Sempre dalla parte sbagliata. Il Merda.

Come dice?

È il nome che gli do. Non ne merita altri. Non ne ricordo altri.

E sua madre?

Altro campione di umanità.

La grandezza di Sebastiano Vassalli – ammesso che si possa parlare di grandezza – ha inizio dalla sua ombrosità. È un uomo cupo. Come se un'infelicità di fondo abbia prodotto una relazione con il mondo fatta di sospetto malmostoso e pessimismo. Più che solo, è un uomo solitario. Vive a Novara: appartato. Raramente esce dal suo guscio. E se lo fa è nella strenua convinzione che, dopotutto, non ne valesse la pena. Perché muoversi? Dunque. La sua faccia di compassato roditore (somiglia a un castor) svetta nell'oscurità dei suoi pensieri che elabora con paradossale vigore. Come da fermo. Come se una diga, che egli stesso ha costruito, impedisca, alle acque della mente, di travolgere tutto.

Non sarà un caso che tra gli amori giovanili di Vassalli ci sia Dino Campana (il libretto uscì qualche tempo fa per Interlinea, una casa editrice che pubblica le sue cose più personali). E insolito può apparire lo scrittore che si paga il biglietto di andata e ritorno verso l'inferno. Ma sospetto che egli ci si

trovi a suo agio. Cosa sono la mente e il corpo? Trascurabili inezie se non ci fosse la scrittura. E questa, sostiene Vassalli, lo fa volare. Oltre le angosce, oltre le ostilità. Uomo paradossale. Vassalli. Mi affascina. Mi ipnotizza. Mi repelle.

Cos'è l'odio?

Quale odio?

Faccia lei: letterario, umano.

Bisogna che maturi, come il grano, per poterne parlare.

Lei odia, ha odiato?

Ho odiato volentieri. Sono costituzionalmente incline all'odio. È una raffinazione di sentimenti più basilari: gelosia, invidia, paura.

Dove è nato tutto questo?

Sono stato un ragazzo della guerra. Il corteo di nefandezze e violenze il brodo di coltura.

Genitori?

Ah! Cancellati.

Cancellati?

Non ci sono più. Non ci sono mai stati.

Nel senso?

Sono il frutto di una gravidanza non voluta. Credo abbia fatto di tutto per espellermi. E io aggrappato alle viscere ho resistito. Odiava che nascessi. Sono nato. A dispetto di tutto.

In un certo senso orfano.

Dopo la loro separazione mi abbandonarono ad alcuni parenti. Sono nato a Genova. Ho vissuto l'infanzia a Crevetto, oggi luogo considerato assai á la page. Ieri un piccolo inferno. E poi sbattuto a Novara da certi prozii.

E i suoi?

Dispersi. Il Merda si sarà rifatto una vita. Non lo so. Idem mia madre. Che posso aggiungere? Genitori così meglio non averli.

Li ha più rivisti?

Mai più.

Non ha curiosità verso la loro vita?

Nessuna. È stata una coppia male assortita. Si lasciarono insultandosi ferocemente.

E lei in mezzo.

Ero il problema, non la soluzione.

Chi l'ha allevata?

Dei parenti. In cambio di qualche chilo di farina e un po' d'olio fui cresciuto. Diventai un novarese. Crescendo dissi loro: non vi preoccupate, in me non dovete vedere un adottato, ma un piccolo fondo pensione.

Novara è stata tutta la sua vita.

Beh sì. Le scuole, il liceo e poi via per un po' a Milano dove feci l'università.

Cosa ha studiato?

Facoltà di Lettere. Laurea con Cesare Musatti, con una tesi tra arte e psicoanalisi. Ricordo il giorno della discussione.

Che accadde?

Il controrelatore, Gillo Dorfles, voleva bocciarmi. La scena era surreale. Il grecista Raffaele Cantarella si era addormentato. Un altro professore aveva poggiato la sua dentiera sul tavolo. Musatti taceva e Dorfles infieriva.

Strano, in fondo Dorfles aveva avuto un trascorso come studioso di medicina e psichiatria.

Era triestino, come Musatti. Sembrava un volpino assatanato. Ce l'aveva con me. Alla fine Musatti parlò. Disse: sono contrario alla bocciatura, però visto che insisti abbassiamogli il voto.

E lei come reagì?

Non me ne fregava niente. All'università c'ero andato per rimorchiare. Presi a insegnare guadagnando un po' di soldi e nel tempo che restava dipingevo.

Non scriveva?

Non pensavo di fare lo scrittore. Entrai nel giro del Gruppo 63 da pittore. Edoardo Sanguineti presentò, ricordo, dei miei lavori. Feci qualche mostra nelle gallerie milanesi e perfino a Venezia, al Cavallino, dove Peggy Guggenheim comprò una mia piccola opera.

Che genere di pittura faceva?

Oggi potrei dire che facevo della Pop Art senza la benché minima consapevolezza. Quando nel 1964 la Pop Art giunse alla Biennale di Venezia, capii che le mie cose non avevano respiro.

Cioè?

La mia era la visione di un provinciale. Mi sentii improvvisamente inadeguato.

C'era pur sempre il Gruppo 63.

Era composto da gente che si dava un gran daffare. Giovani rampanti collocati nelle università e nelle case editrici. Diciamo che non erano dei campioni di modestia. E poi lasciamo perdere che non abbiamo prodotto grandi opere, ma non hanno prodotto nemmeno grandi teorie degne del nome. L'unica cosa di un certo rilievo di quegli anni, con qualche respiro teorico, fu *Opera aperta* di Umberto Eco.

Per il resto?

Niente. Con la sensazione dopo un po' di essere stati presi in giro.

Chiamerebbe anche questo una forma di odio?

Non lo so. Di solito ci si sente immuni da questo sentimento e attribuiamo l'odio agli altri. Mi viene in mente una persona che conobbi bene negli anni Settanta e che quando ero a Roma andavo spesso a trovare: Rodolfo Wilcock.

Lo scrittore argentino?

Lui, che aveva scelto l'Italia. Una volta mi recai a casa sua. Viveva all'estremo della periferia. Con due cani. Uno vecchio e l'altro grassissimo. Presi le pulci e non fu cosa facile debellarle. Che le stavo dicendo?

Wilcock e l'odio.

Parlando una volta di sentimenti umani mi disse: l'amore e l'amicizia vanno e vengono; il solo sentimento durevole è l'odio. Poi rimase un momento a pensare e aggiunse: se qualcuno ti odia non sei mai solo. Una frase memorabile. Mi fece intravedere una positività dell'odio alla quale non avevo pensato.

Ma Wilcock chi odiava?

Moravia e le persone che gli stavano intorno. Odiava il potere letterario romano.

Lei di Moravia che pensa?

Nella cultura italiana ci sono state due cose insopportabili: prima della guerra gli ermetici e dopo la guerra Moravia. A parte *Gli indifferenti* non c'è una sua opera che mi abbia convinto. Ricordo di averlo visto una sola volta. A Milano. Nel 1959. Ero matricola. L'università aveva organizzato degli incontri con grandi scrittori. Vidi arrivare quest'uomo claudicante. Prese la parola e ho nitida l'impressione della noia che provai al discorso che fece e che ho dimenticato. Completamente diverso fu l'incontro successivo.

Con chi?

Ezra Pound. Quando arrivò c'erano, fuori della Statale, file di poliziotti. La gente inveiva per i suoi trascorsi fascisti. Gli americani lo avevano rinchiuso in manicomio. Non avevo pregiudizi. Chi lo presentò disse alcune cose di lui. Poi, rivolgendosi alla platea di studenti, chiese se qualcuno aveva delle domande da rivolgergli. Ce ne furono tre o quattro. Pound restò impassibile.

Sembrava che niente lo interessasse. Tacque. Poi si alzò un ragazzo e gli chiese di leggere il *Cantos dell'usura*. E fu impressionante.

Lo lesse in italiano?

No, in inglese. Nessuno mi aveva mai trasmesso un'emozione così potente.

Cos'è l'emozione in poesia e in letteratura?

L'unico estremismo che mi è rimasto è quello della poesia. Tutto il resto mi pare una minestra tiepida. La poesia no. La poesia o dà un'emozione oppure non esiste.

C'è una definizione che la soddisfa?

La poesia è vita che rimane impigliata in una trama di parole. Vita che non appartiene più a un corpo né a un tempo o a un'epoca. Non è più legata a nulla. O dà questa emozione oppure è un giocare con le parole che tutti possono scrivere.

E il romanzo?

Non è tenuto a comunicare grandi emozioni. Deve coinvolgere, deve entrare dentro, far pensare a certe cose e farne rivivere altre. Punto.

Lei passa per un raccontatore di storie. Molte delle quali nascono dal passato, come si ricava anche dal suo ultimo romanzo, Terre selvagge.

Le grandi storie sono nel passato, o nel futuro. Il presente è la vita del condominio. C'è qualche spunto che diventerà importante, ma noi non possiamo coglierlo o, nel momento in cui si manifesta, non ha bisogno dello scrittore. Ne parleranno la televisione, i giornali, internet.

Ha mai avvertito un senso di frustrazione rispetto al suo lavoro?

La sensazione di inadeguatezza c'è. Chi vuole fare lo scrittore deve passare attraverso questa esperienza. Nell'attuale orgia del pubblicare l'inadeguatezza è sparita.

Con chi si è trovato meglio, nel pubblicare intendo?

Direi con nessuno. Non è esatto. Un editore importante fu per me Giulio Einaudi.

Come fu il rapporto?

Mi ignorò fino alla pubblicazione de *La notte della cometa*. Per 16 anni non mi rivolse la parola. Le poche volte che lo incrociavo ci presentavano e in un'occasione rivolgendosi a un ospite disse: ecco il nostro traduttore. Non avevo mai tradotto nulla.

Era un autore Einaudi.

Sì, sì. Fu Italo Calvino a scoprirmi agli inizi degli anni Settanta con *Tempo di massacro*. Si innamorò di quel lavoro. Mi scrisse da Parigi. Entusiasta. Ma non ci fu mai un feeling tra noi.

Eravate entrambi troppo chiusi?

Calvino aveva bisogno di una persona diversa da me. Che infatti trovò poco dopo in Daniele Del Giudice. Con me non funzionò.

Fu un'occasione mancata?

Ma no. È la vita. Ero così.

Così come?

Scorbutico. E Calvino era un uomo non troppo gradevole. E poi, le dico la verità: dopo *La giornata di uno scrutatore*, non mi interessava più. Il grande scrittore che aveva iniziato con *I sentieri dei nidi di ragno* si era dissolto. Ovviamente parlo dei miei umori.

Mentre con Einaudi fu diverso?

Ci fu innamoramento. Non era più l'editore. Dopo le batoste e il commissariamento era solo un consulente. Quando arrivò la prima volta a Novara mi toccò pagargli anche il pranzo. Non aveva smesso i modi del gran signore che gira senza portafoglio! Poi litigammo di brutto e lui me la giurò.

Litigaste perché?

Cacciò Alessandro Dalai e io dissi che quella congiura aveva portato la casa editrice, fino ad allora indipendente, nelle braccia della Mondadori. Venni fucilato. Quando l'anno successivo uscì il mio nuovo

libro, Einaudi dichiarò che era meglio non leggerlo. Era come Saturno: divorava i suoi figli. E sono convinto che fu lui il responsabile del suicidio di Pavese.

Con quali prove, mi scusi?

Nessuna prova. Ma so che tre giorni prima della morte litigarono. Con Einaudi ci riappacificammo. Mi telefonò il capodanno del 1999. La mia prima moglie era in ospedale. Sarebbe morta di cancro. La mattina avevo 39 di febbre. Suonò il telefono e sentii quella vocetta nasale inconfondibile. Erano due anni che non ci parlavamo. Ti dispiace che ti ho telefonato? Domandò. Non sapevo se ridere o piangere. Morì ad aprile. Ecco, posso dire che con lui ho avuto un rapporto vero che non ebbi né con Calvino né con altri.

E sua moglie?

Morì nel maggio del 2000. Dopo 32 anni di matrimonio. I primi venti, tutto sommato, felici. Poi una catastrofe progressiva. La depressione, gli squilibri mentali, resero tutto più difficile. Si invaghì perfino di una vicina di casa. Presa dai sensi di colpa, rovesciò la situazione, accusandomi di tradirla. Un inferno. Solo dopo che scoprì di essere ammalata di tumore le cose si attenuarono. Ci parlammo normalmente. Giunse l'agonia. Durò tre giorni. Durante i quali invocò la sola persona cui aveva voluto bene.

Chi?

Non ero io. Né la vicina, né sua madre. Invocò suo padre.

È sempre così drammatico?

La vita lo è. E la mia poteva anche andare peggio. Potevo uccidere o finire in manicomio. Per questo ho spesso cercato di vivere oltre le mie storie personali. Cercare altre storie. Altre epoche. Mi sono reso conto che pezzo a pezzo i miei romanzi hanno raccontato l'Italia.

E che idea si è fatta di questo paese?

È un paese al quale non riesco a voler male. Dove è difficile vivere e fare lo scrittore. Ma qui non si resterà mai a corto di storie.

I dolori del giovane Dostoevskij. Morte e risurrezione di un genio

L'addio agli studi, gli esordi letterari, la mancata esecuzione

Pietro Citati, Corriere della Sera, 15 settembre 2014

Una leggenda, immaginata soprattutto da Freud, circonda la figura di Mikhail Andreevič Dostoevskij, padre di Fjodor. Non era affatto, come fantasticò Freud, un uomo violento, stupratore, assassino: il modello di Fjodor Karamazov. Era un eccellente medico, che aveva operato durante la guerra del 1812: un uomo emotivo, che tendeva a identificare i propri desideri con quelli di Dio; un padre severo, che aveva imposto ai figli un rigidissimo codice di moralità. Fjodor non l'aveva ubbidito: o l'aveva disubbidito nel pensiero, con un acuto senso di colpa. Quando il padre fu assassinato misteriosamente nel giugno 1839, il figlio scrisse pochissime parole al fratello, come se la cosa gli fosse indifferente o, invece, lo riguardasse così da vicino da costringerlo al silenzio.

Contro il desiderio del figlio, che amava soltanto la letteratura, il padre aveva deciso di iscriverlo alla Scuola centrale del Genio di Pietroburgo, che veniva considerato il miglior istituto del genere in Russia e offriva grandi vantaggi economici. Fjodor fu ammesso il 16 gennaio 1838: studiò assiduamente per sei anni: venne arruolato nel corpo del Genio, prestò servizio nel Dipartimento dei disegnatori ingegneri, e promosso sottufficiale e poi sottotenente. Studiava fisica, chimica, geognosia, geometria analitica, geometria descrittiva, calcolo differenziale, meccanica teorica, meccanica applicata, architettura civile e militare, arte delle fortificazioni. Pensiamo a Carlo Emilio Gadda: a ciò che significò, per lui, un'educazione scientifica involontaria. Non fu il caso di Dostoevskij, che soffrì per sei anni in quelle mura; e non ne trasse la minima suggestione o influenza, come se fosse tempo sciupato.

Di quegli anni, ci restano alcuni ritratti e autori-

tratti. «Era forte e solido» scrisse K.A. Trutovskij. «Il suo passo era brusco, il suo colorito grigiastro; aveva uno sguardo pensoso e, sul viso, un'espressione generalmente riflessiva. L'uniforme militare non gli stava bene. Stava sempre lontano dagli altri, solo e pensoso. Aveva l'aria seria, e non posso immaginarlo ridere od essere lieto in compagnia dei suoi condiscipoli». «Tuffato in un libro» aggiunse D.V. Grigorovič «sembrava che cercasse un luogo dove isolarsi. Presto lo scoprì, e questo diventò il suo soggiorno preferito. Era il vuoto nel muro di una grande classe le cui finestre davano sulla Fontanka. Durante le ricreazioni, si era sicuri di trovarlo lì, con il suo eterno libro in mano».

Quanto a Dostoevskij, come scrisse nel luglio 1840 al fratello, «non sapeva chi fosse. Non sapeva se l'attività della sua anima fosse pura, giusta, chiara e limpida; o invece fosse erronea, inutile e vana, l'abberrazione di un cuore solitario che non si comprendeva, un bambino insensato, puro e ardente, ansioso ricercatore di qualche nutrimento spirituale». Leggeva moltissimo: Hoffmann, Balzac, George Sand, Walter Scott, Schiller, Victor Hugo, Cervantes, De Quincey, Sue: si perdeva e diventava sé stesso in quelle letture; e gli amici ammiravano «la sua erudizione stupefacente». Si sentiva completamente estraneo alla Scuola del Genio e a sé stesso: si annoiava e si torturava. Il 19 ottobre 1844 diede le dimissioni. «Non ho vestiti né denaro: non ho nulla per pagare i miei creditori; non ho casa, e per di più sono malato. Ma era impossibile servire più a lungo».

Il disperato fuggiasco della Scuola del Genio non aveva nulla in comune con gli scrittori russi suoi contemporanei, come Turgenev e Tolstoj. I suoi

fratelli abitavano lontano, in Francia: Balzac (o, per meglio dire, Lucien de Rubempré, il personaggio degli *Splendori e miserie delle cortigiane*), Nerval, Baudelaire, che quasi negli stessi anni scrissero i loro capolavori. Era melanconico e nevristenico: soffriva di depressione; il cuore e il polso battevano in modo irregolare; e soprattutto credeva, immaginava, temeva di essere malato, sebbene non conoscesse ancora, in quegli anni, l'abisso dell'epilessia. Una ossessione non lo lasciava mai: cadere in un sonno letargico, ed essere sepolto vivo. «La mia salute» scriveva nel 1846 «è spaventosamente sconvolta; sono malato di nervi; e temo una follia calda o una follia nervosa». «Soffro» ripeteva «un'irritazione di tutto il sistema nervoso, e il male è giunto al cuore, trascinando un afflusso di sangue e una congestione». Un giorno, mentre attraversava una strada di Pietroburgo, vide un corteo funebre: ne fu così sconvolto che svenne e fu costretto, con l'aiuto di qualche passante, a rinchiudersi in una drogheria vicina.

Nell'autunno del 1845, Dostoevskij cominciò a frequentare i salotti di Pietroburgo. Avdoja Jakovlevna Panaeva lasciò questo ritratto: «Al primo sguardo si vedeva che era un giovane terribilmente nervoso e sensibile. Era magrissimo, piccolo, biondo, con un colorito malaticcio; i suoi piccoli occhi grigi correivano, inquieti, da un oggetto all'altro, e le sue labbra pallide trasalivano nervosamente. All'inizio, aveva l'aria confusa e timida e non partecipava alla conversazione generale. Poi la sua timidezza scomparve, e si impegnavo nelle dispute con ciascuno e, visibilmente, si intestava a contraddire. La sua giovinezza e il suo nervosismo gli impedivano di dominarsi: mostrava troppo manifestamente il suo amor proprio di scrittore e l'alta opinione che aveva di sé». Forse Dostoevskij non era affatto vanitoso: era solo cosciente del proprio talento, in un ambiente che non lo comprendeva e non lo riconosceva.

Aveva una mente molteplice, come nessuno dei suoi contemporanei: mutava ogni momento, ogni volta che affrontava una nuova persona o un nuovo soggetto: era insieme sognante ed analitico; cercava l'eccesso e il rischio, perché ognuno dei suoi racconti

doveva essere una avventura e una sfida. Come Nerval e Baudelaire, spendeva disperatamente denaro, cercando di distruggere sé stesso: era sempre pieno di debiti; e appena ne pagava uno, ne apriva un altro, come se il debito fosse la condizione naturale e necessaria della vita. «Non ho un soldo, e non so come procurarmene» ripeteva. Così, per uccidere i debiti e la possibilità futura di debiti, proponeva al fratello e agli amici sempre più improbabili speculazioni editoriali e non editoriali. «Il guadagno» annunciava «sarà magnifico». Oppure: «Profitto economico enorme»; e non sappiamo se inventasse questi progetti o li copiasse da quelli, ancora più inverosimili, di Balzac e dei suoi personaggi.

Come Dickens e De Quincey, Balzac e Poe, Nerval e Baudelaire, Dostoevskij era legato al mercato letterario. Era «uno schiavo della penna»: uno dei primi che esistessero in Russia; da ogni parte, scrittori, editori, direttori di riviste gli chiedevano romanzi, racconti, saggi, feuilletons. Dostoevskij protestava. «Che piaga» scrisse alla fine del 1846 «questo impiego da lavoratore giornaliero. Perdo tutto, il talento, la giovinezza, e il lavoro ripugna, e mi ritrovo, alla fine, scribacchino e non scrittore». «Per nulla al mondo» insisteva «accetterò di rovinare il mio romanzo... Voglio liberarmi» ripeteva nel febbraio 1849 «da questa schiavitù letteraria». Ma, al tempo stesso, scriveva i mirabili feuilletons dello Schernitore, dove rideva di tutto, scherniva il teatro, le riviste, la società, la letteratura, gli avvenimenti della storia, le esposizioni, le notizie dei giornali, le notizie dello straniero, insomma tutto: imitando il suo modello mentale, Lucien de Rubempré, l'eroe delle *Illusioni perdute* di Balzac. Sapeva che il feuilleton gli imponeva un dono tremendo: la fretta. Ma questa fretta dava una specie di felicità alla sua ispirazione: immagini sorprendenti, *raccourcis* geniali, rapidissime folgorazioni.

Tra il 15 e il 17 maggio 1842 Gogol' pubblicò il primo volume delle *Anime morte*: a partire da quel momento Dostoevskij dedicò la vita al meraviglioso poema-romanzo di Gogol'. Moltissimi giovani erano affamati di qualcosa: in attesa di qualcosa; e potevano soddisfare questo oscuro desiderio solo con le

Anime morte. Così faceva Dostoevskij: lo leggeva il giorno: passava le ore della notte rileggendolo sempre di nuovo agli amici, come se il poema-romanzo non potesse finire mai. Lo imitò: lo trasformò; e, in pochi anni, le *Anime morte* divennero *Povera gente*, *Il sosia* e farse geniali come *L'albero di Natale* e *Lo sposalizio* e *La moglie altrui* e *Il marito sotto il letto*.

Per anni, Belinskij esercitò una grande influenza su Dostoevskij: lo educava al socialismo: gli parlava male di Cristo o bestemmiava di Cristo; ogni volta che sentiva quelle parole, il viso di Dostoevskij assumeva un'aria dolorosa, come se stesse per piangere.

Nei primi giorni dell'aprile 1844, nel più grande segreto, Dostoevskij cominciò il romanzo *Povera gente*: lo corresse nell'aprile 1845, per pubblicarlo all'inizio del 1846 sulla *Raccolta pietroburghese*. «Del mio romanzo» scrisse al fratello «sono seriamente soddisfatto. È una cosa severa ed armonica»: meno soddisfatti sono, probabilmente, i lettori di oggi.

«Allora avvenne» scrisse Dostoevskij trent'anni dopo «qualcosa di così giovanile, fresco, buono, una di quelle cose che rimangono per sempre nel cuore di chi vi partecipa». Portò il manoscritto di *Povera gente* all'amico D.V. Grigorovic, che viveva insieme a Nekrasov. I due amici cominciarono a leggerlo per prova: «Dopo dieci pagine vedremo». Dopo aver letto dieci pagine, decisero di leggerne altre dieci, e poi, senza interruzione, rimasero tutta la notte a leggere ad alta voce, scambiandosi il libro quando erano stanchi. Alla fine, tutti e due erano entusiasti, e piansero a calde lacrime (come usava). Erano le quattro del mattino: una notte bianca di Pietroburgo, chiara come il giorno. Grigorovic supplicò Nekrasov di correre insieme a lui a casa di Dostoevskij, subito, senza esitare, per dirgli il loro entusiasmo.

Intanto Dostoevskij, che non riusciva a dormire, aprì i vetri, e si sedette presso la finestra. Con sua grandissima sorpresa, ecco a un tratto suonare il

campanello: Grigorovic e Nekrasov salirono le scale, e lo abbracciarono entusiasti e piangenti, salutandolo come «il successore di Puškin». «Essi rimasero da me» scrisse Dostoevskij «circa mezz'ora, e in questa mezz'ora Dio sa quanto ci dicemmo comprendendoci l'un l'altro a mezze parole, con esclamazioni, con furia: parlammo della poesia, della verità, della situazione del momento e, si intende, di Gogol', ma soprattutto di Belinskij. Gli porterò oggi il vostro romanzo, disse Nekrasov, e vedrete che uomo, che uomo! Farete conoscenza, e vedrete che anima! Bene, adesso dormite, dormite, noi andiamo via! Come se potessi dormire dopo la vostra visita!» commentò Dostoevskij. «Quale entusiasmo, quale successo! Sono accorsi con le lacrime agli occhi, alle quattro del mattino, per svegliarmi, perché il libro era superiore al sonno. Ah, che bellezza!». Quando Vissarion G. Belinskij – un critico mediocre, in quegli anni famosissimo – lesse *Povera gente*, ripeté varie volte a Dostoevskij: «Ma capite voi, capite voi quello che avete scritto?» gettando, come era sua abitudine, piccoli strilli. «Io» racconta Dostoevskij «uscii da casa come ubriaco. Mi fermai all'angolo della strada, guardai il cielo, il giorno chiaro, la gente che passava, e con tutto il mio essere sentii che nella mia vita era arrivato un momento solenne, un mutamento per sempre, qualcosa che non avrei supposto nemmeno nei miei sogni più appassionati. Ma sarò proprio davvero così grande?, pensavo, con un senso di vergogna».

Per anni, Belinskij esercitò una grande influenza su Dostoevskij: lo educava al socialismo: gli parlava male di Cristo o bestemmiava di Cristo; ogni volta che sentiva quelle parole, il viso di Dostoevskij assumeva un'aria dolorosa, come se stesse per piangere. Nel 1848, ci fu una rottura tra Dostoevskij e il gruppo di Belinskij. Ma, quando Belinskij morì nel maggio 1848, Dostoevskij disse: «Qualcosa di terribile è accaduto – Belinskij è morto».

Quindici giorni dopo *Povera gente*, il primo febbraio 1846, Dostoevskij pubblicò *Il sosia*: il capolavoro della sua giovinezza. Nel *Diario di uno scrittore*, disse che l'idea del doppio era «grave e luminosa»: egli l'avrebbe inseguita per tutta la vita, dalle *Memorie dal sottosuolo*

fino ai *Fratelli Karamazov*. Tutto quello che sentiva e pensava era doppio: cercava uno specchio: si faceva gioco di sé stesso; si moltiplicava, generando un movimento, dove il vero e il falso, il reale e il fantastico, la sostanza e l'illusione si identificavano follemente. Cominciò a giocare, in modo sempre più vertiginoso: o, che è lo stesso, a ridere, portando all'estremo ognuna delle sue risate, fino a che la logica si perdesse nell'insensatezza e l'insensatezza diventasse logica. Tutti i generi e le forme letterarie si aprirono davanti a lui, e lui le percorreva con un passo trionfale d'artista. Proprio questo era, un artista: nessuno tra i suoi contemporanei era artista come lui; sebbene egli si accusasse, contro ogni ragione, di essere più poeta che artista e di non riuscire a esprimere nemmeno la ventesima parte di quello che avrebbe voluto.

Le rivoluzioni del 1848 e del 1849 in Europa occidentale sconvolsero Dostoevskij. «In Occidente» diceva «sta accadendo qualcosa di disastroso, qualcosa di tremendo: un dramma senza precedenti; questo terribile dramma mi interessa profondamente». Nel marzo 1847 aveva cominciato a partecipare ai venerdì del Circolo Petraševskij: un circolo fourierista, che possedeva una biblioteca piena di libri proibiti: Babeuf, Louis Blanc, Fourier, Victor Considérant, Proudhon, Claude de Saint-Simon.

Chi veniva da Petraševskij il venerdì sera, trovava libri, samovar, conversazione. Nessuno cospirava contro lo Stato, sebbene il ministro dell'Interno vi avesse infiltrato una spia italiana. Dostoevskij conosceva poco e male Petraševskij: ma, in alcuni dei suoi venerdì, parlò di letteratura, personalità ed egoismo e di Krylov. Non amava, anzi detestava, l'ateismo diffuso nel Circolo. Ma, una sera, lesse ad alta voce la Lettera di Belinskij contro i Passaggi scelti dalla corrispondenza di Gogol': il critico vi affermava che «se guardate più da vicino, vedrete che, nella sua essenza, il popolo russo è profondamente ateo». La lettura suscitò un grande entusiasmo: tutto il gruppo fu sconvolto ed elettrizzato.

Dostoevskij ebbe un amico più insidioso: Nikolay Spešnev, un ricco proprietario di terre, che ricordava Stavrogin, il protagonista dei *Demoni*.

«Stavrogin era elegante senza ricercatezza, mirabilmente modesto e nello stesso tempo sicuro di sé. I suoi capelli erano un po' troppo neri, i suoi occhi chiari un po' troppo quieti e sereni, il colore del suo viso un po' troppo delicato e bianco, il rosore un po' troppo vivo e puro, i denti come perle, le labbra di corallo». Era mite, pensoso, impenetrabile: ispirava confidenza, specialmente alle donne, che impazzivano per lui. Dichiarò apertamente di essere comunista; e fondò una società segreta, che voleva diffondere la rivoluzione. Per qualche tempo Dostoevskij ne subì l'influenza: ne era affascinato sebbene lo detestasse; e si fece prestare cinquecento rubli, che Spešnev non avrebbe mai permesso di restituirgli. «Bisogna che comprendiate» Dostoevskij disse al suo amico Janovskij «ormai io ho il mio Mefistofele; sono con lui e gli appartengo».

Il 23 aprile 1849, alle cinque di mattina, Dostoevskij fu risvegliato dal rumore di una sciabola militare che urtava un mobile, e da una voce che trovò «dolce e simpatica». «Alzatevi» disse lo sconosciuto; e cominciò a frugare tra i libri, le carte, i vestiti. Insieme a Dostoevskij furono arrestate trenta persone: lo zar Nicola I aveva deciso di sopprimere la minima manifestazione di pensiero indipendente, eliminando l'insegnamento di filosofia e metafisica all'università e trasferendo quello di logica alla facoltà di teologia. Il giorno dopo,

**Tutto quello che sentiva e pensava era doppio:
cercava uno specchio: si faceva gioco di sé
stesso; si moltiplicava, generando un movimento,
dove il vero e il falso, il reale e il fantastico,
la sostanza e l'illusione si identificavano
follemente.**

24 aprile, Dostoevskij venne portato nella cella 9 della Fortezza Pietro e Paolo: il comandante era il generale I.A. Nabokov, pro-pro-zio dell'autore di *Lolita*, il quale fu gentilissimo e scrupoloso con lui.

La vita nella fortezza ebbe fasi alterne. Dostoevskij dormiva cinque ore al giorno, svegliandosi quattro volte per notte, e talora non riusciva a addormentarsi.

Aveva incubi. Ma poi cominciò a passeggiare tra gli alberi del giardino: «Era una pura felicità».

Ripassò affettuosamente i suoi ricordi: lesse con entusiasmo *La conquista del Messico* e *La conquista del Perù* di William Prescott, Gibbon, *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, che gli parve «straordinariamente buono», un libro di Vite dei Santi; e scrisse con affetto un breve racconto, *Piccolo eroe*. «Lavoro, scrivo, cosa c'è di meglio? Mi accorgo che ho ammassato delle riserve di vita così grandi, che non potrei mai esaurirle. Sono cinque mesi, ormai, che vivo sulle mie risorse, cioè con la mia sola testa, senza null'altro. Pensare costantemente, non fare che pensare, senza nessuna impressione esterna per rigenerare e sostenere il pensiero è duro!...». Gli interrogatori si protrassero, senza sosta, sino alla fine del maggio 1849: Dostoevskij venne interrogato a voce e per scritto; il generale Rostovtzev gli disse: «Non posso credere che l'uomo che scrisse *Povera gente* abbia simpatia per queste persone malvagie».

Dostoevskij si difese: redasse una Spiegazione, che doveva completare la sua deposizione: ammise di aver letto ad alta voce la Lettera di Belinskij contro Gogol', di aver richiesto la libertà di stampa e di aver aderito al fourierismo, «sebbene fosse inapplicabile in Russia». Ma ribadì con insistenza la sua lealtà allo Zar e al sistema monarchico, l'unico che potesse riformare la Russia. Il 17 settembre 1849, la commissione di inchiesta completò il suo lavoro e l'11 novembre una corte militare-civile decise di condannare alla pena capitale quindici accusati, tra cui Dostoevskij.

Il 22 dicembre 1849, alle sette di mattina, i condannati furono condotti alla piazza Semënovskij. La piazza era coperta di neve appena caduta; ed era gremita di truppe e di una numerosa folla in silenzio, che rabbriviva a ventun gradi sottozero. I volti dei condannati erano pallidissimi: qualcuno aveva i capelli rasati; e Spešnev, il più bello e affascinante, aveva un viso oblungo, malaticcio, giallastro, con le guance cave, senza più nulla della sua grazia. La voce di un generale ordinò silenzio: poi un ufficiale del servizio civile, con i documenti in mano, disse i nomi dei prigionieri, e pronunciò il verdetto di mor-

te, a voce lenta, rivolto ad ognuno di loro. I condannati, indossando le loro bianche bluse di contadini e un berretto da notte – l'uniforme funebre – si avvicinarono al patibolo. Il sacerdote disse: «Fratelli! Prima di morire, pentitevi. Il Salvatore dimentica i peccati se uno si pente. Vi invito a confessarvi». Nessuno rispose all'invito: solo uno dei condannati uscì dalla fila, e baciò la Bibbia.

Come Dostoevskij racconta nell'*Idiota*, quelli furono i suoi ultimi cinque minuti di vita: quei cinque minuti gli sembrarono un tempo interminabile, un'immensa ricchezza; gli parve che in essi avrebbe vissuto tante vite, così che per il momento non doveva pensare all'ultimo istante. Non lontano, c'era una chiesa, e il suo tetto dorato brillava sotto il cielo fulgido del mattino. Dostoevskij non poteva staccare gli occhi da quei raggi: gli sembrava che fossero la sua nuova natura, e che di lì a tre minuti si sarebbe fuso con essi. «Se potessi non perire! Pensava. Se si potesse far tornare indietro la vita, quale infinità». Poi ricordò *L'ultimo giorno di un condannato* di Victor Hugo e disse a Spešnev: «Nous serons avec le Christ» (saremo con Cristo); con un sorriso triste, Spešnev rispose: «Un peu de poussière» (un po' di polvere).

I tamburi rullarono. Dostoevskij, che conosceva il linguaggio militare, comprese che le loro vite erano state risparmiata. Un aiutante di campo arrivò al galoppo, annunciando il perdono dello Zar: le nuove sentenze vennero lette a ognuno dei condannati; e le bluse da contadino e i berretti vennero gettati via. Quando venne riportato in cella, Dostoevskij scrisse al fratello, comunicandogli che la pena capitale era stata trasformata in quattro anni in Siberia. «La vita» gli disse «è dovunque la vita, la vita è in me, e non nel mondo esterno... La vita è un dono, la vita è una felicità; ogni minuto può essere un secolo di felicità». Era esaltato, eccitato, trionfante: voleva essere purificato; e chiedeva di non essere dimenticato, dal fratello, dai figli di lui e dagli amici. Il 25 dicembre mise per la prima volta i ferri: pesavano quattro chili, e gli rendevano difficile camminare. Nella notte attraversò le strade di Pietroburgo: era diretto a Omsk; passò davanti alla casa del fratello, e alle sue luci natalizie accese.

«Né scrittore né intellettuale. Sono solo uno che scrive»

Giorgio Fontana, giovane trionfatore del Campiello, vive in provincia, lavora in un'agenzia di software ed è «un uomo felice»

Stefania Vitulli, il Giornale, 15 settembre 2014

Giovane, carino e occupato: non si sa da quale Pianeta di Scrittori Italiani sia atterrato Giorgio Fontana, ma dopo averlo conosciuto in occasione della sua vittoria schiacciante al Campiello 2014 (ha stracciato i mostri sacri Michele Mari e Mauro Corona) con *Morte di un uomo felice* (Sellerio), sappiamo che questo pianeta esiste.

Nato a Saronno, laureato in Filosofia: sarà il solito intellettuale di provincia nevrotico e perfettino? No: dopo la laurea ha vissuto in Francia, in Québec, a Dublino e a fare il tifo per lui alla Fenice c'era una claque di baldi giovinastri. Per di più, la storia con cui ha conquistato la giuria popolare non ha nulla di ombelicale e si snoda attorno a due perni del Nove-

cento nostrano: la Resistenza e gli anni di piombo. Il suo eroe, Giacomo Colnaghi, è un magistrato in prima linea contro il terrorismo rosso. La sua spalla, si fa per dire, il padre Ernesto, partigiano ucciso dai fascisti a 23 anni.

«Il Campiello per me è uno sprone a non montarsi la testa»: in tempi in cui la popolarità è tutto, la sua sembra una presa in giro. «Non voglio sembrare un pazzo mistico. Ovviamente uno che lavora per tanto tempo a un romanzo – per questo ci ho messo quasi tre anni – ci tiene tantissimo e, se pensa di meritare, non vuole prendersi delle picche. Però tutto il circo che ci sta attorno, la sovraesposizione mediatica, i rapporti di potere conquistati attraverso i libri per



mettersi in cattedra o nei panni del maître à penser, li ho sempre trovati agghiaccianti. La felicità sta nel trovare la frase giusta e nel vedere i lettori contenti. Poi non mi piace stare in mezzo al caos, alla Fenice ero visibilmente scosso».

Meno male che c'era la cravatta del nonno.

L'ho indossata come omaggio a chi mi ha raccontato parte delle storie di resistenza nelle fabbriche contenute in questo romanzo. Una delle quali, quella del ragazzo nell'osteria del saronnese al quale sparano ma riesce a fuggire, è successa a lui.

Perché ha scelto la Resistenza?

È il momento più alto della storia italiana, la carta d'identità della nostra Repubblica. E mi premeva raccontare il lavoro nelle retrovie, nelle fabbriche: scioperi, picchettaggi, sabotaggi, su cui ho fatto molta ricerca.

Anche gli anni di piombo sono un periodo che lei non ha vissuto.

Quello viene da Colnaghi, che appariva già nel romanzo precedente, *Per legge superiore*. Non riuscivo

a togliermelo dalla testa: un personaggio lacerato, complesso, ma carico di simpatia. Mi sono ritrovato a scrivere su una fetta d'Italia per cui non nutro un particolare interesse. E per delinearlo mi sono ispirato a Emilio Alessandrini e Guido Galli: Colnaghi sarebbe stato un buon terzo per loro due.

Se Colnaghi agisse oggi, che farebbe?

Forse ancora il magistrato. O forse, meglio, il parroco di Saronno.

Si sente uno scrittore «impegnato»?

Il mio pensiero politico e il mio essere scrittore sono due cose distinte. Mi sento libero di creare personaggi che non c'entrano con le mie idee. Credo nei movimenti che partono dal basso, nelle aggregazioni sociali, nelle cooperative lavorative che cercano di erodere il meccanismo per cui tutto è ridotto a merce di scambio.

E la gavetta continua.

Esatto. Domattina sarò in ufficio alle otto e mezza, come sempre. Lavoro da quattro anni in un'agenzia di software e mi occupo di comunicazione, sono un content manager multilingua. La sera e nei weekend scrivo. Non posso mollare e magari pensare che in due anni potrei ritrovarmi senza niente in tasca. E poi lavorare ti tiene con i piedi per terra, eviti di dire: faccio lo scrittore.

Dopo la vittoria, la sua opinione sui premi letterari?

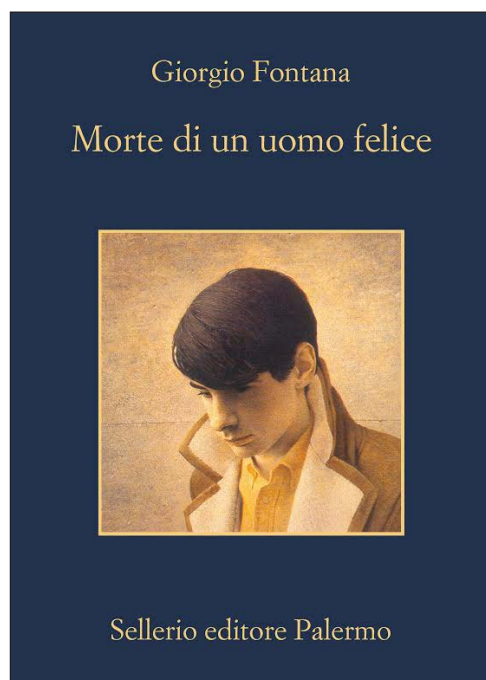
Posso parlare solo per il Campiello che – la mia vittoria lo conferma – è trasparente e lascia i lettori sovrani. Poi per lo Sciascia, per il Chianti, a cui ho partecipato. Generalizzare è inutile.

Al Campiello tornerebbe tra qualche anno?

Di corsa.

E se invece le proponessero lo Strega?

Penso proprio di no. Quello è un premio che non mi piace. Perché non contano i lettori e perché la guerra tra editori non mi interessa. Nemmeno al mio editore interessa. Ci manteniamo integri.



Da che parte ci tirano le ombre

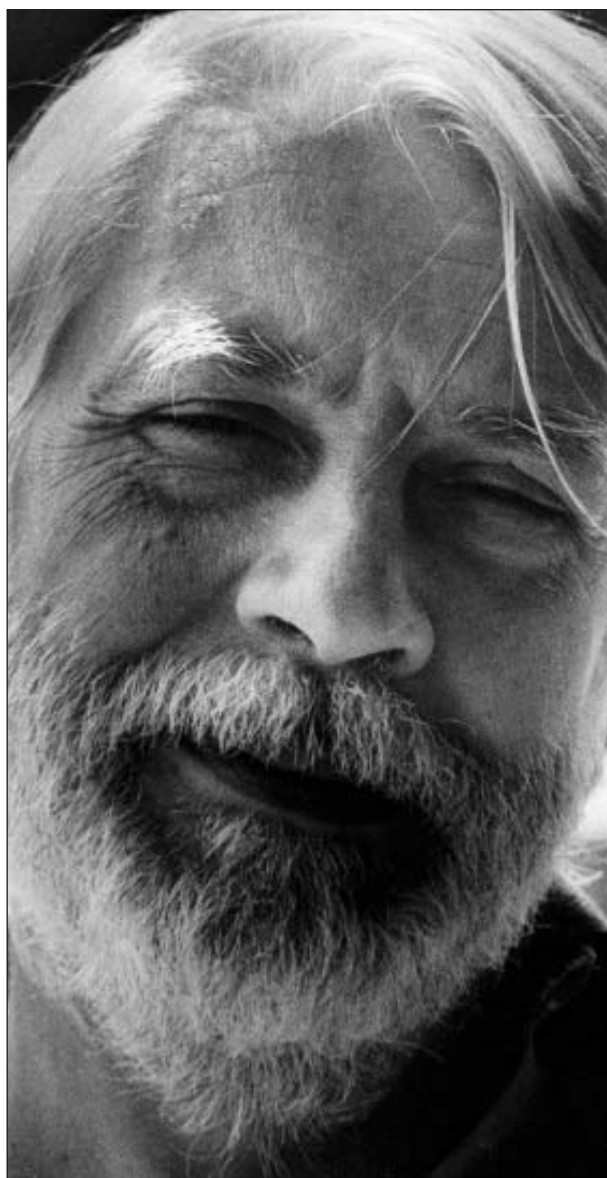
Cronaca di un mattino settembrino di fine estate ai funerali di Giovanni Raboni, il poeta che voleva rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa, dieci anni fa

Marco Rossari, rivistastudio.com, 16 settembre 2014

Il 16 settembre 2004, dopo un'agonia di qualche mese, moriva Giovanni Raboni.

Come in un brutto film agiografico, era stato colpito da infarto *proprio* alla macchina da scrivere, *proprio* mentre buttava giù il coccodrillo dell'amico Cesare Garboli. «Scriveva, proprio scriveva, ed ha piegato il capo, si è chinato, un inchino straziante, interminabile, che era anche una lotta, una lotta per la vita e contro la morte» scriveva il giorno successivo un patetico (nel senso di patetico) Franco Cordelli sul *Corriere della Sera*. Ricordo la telefonata di un amico per lamentarsi di una sua ipotetica conversione *in articulo mortis*, che a me risultava irrilevante. Gli avevo fatto notare che il dialogo con il sacro andava avanti in Raboni da sempre (considerato che già il suo primissimo componimento dava voce a San Giovanni Battista), tanto che lui si definiva un «non-ateo», ma niente: l'invettiva era partita e me l'ero sorbita fino alla fine. Tutti impavidi con la morte degli altri.

È morto un poeta, pensai invece io, citando con automatismo pavloviano, l'orazione funebre estemporanea e disperata di Alberto Moravia ai funerali di Pier Paolo Pasolini, un monito rivolto alla ferocia bigotta della società che scaturiva però dal nucleo bruciante di una fraterna amicizia: «Abbiamo perso prima di tutto un poeta e di poeti non ce ne sono tanti nel mondo, ne nascono tre o quattro soltanto dentro un secolo! [...] Il poeta dovrebbe essere sacro!». Era il poeta-vate, il poeta che indica la via. Anzi, il Poeta con l'iniziale maiuscola (ribadita, per certi versi, in quel triplice, ossessivo PPP). E invece proprio quel



giorno di novembre del '75, Pasolini, che Raboni aveva definito appunto poeta «nel cinema come nel teatro, nella pubblicistica come nel romanzo – in tutto, sarei tentato di aggiungere, assumendomi la non lieve responsabilità dell'ipotesi, tranne che nelle poesie», cominciò a non-morire, a deambulare per le patrie lettere come un rimprovero disincarnato, paradigma e misura fantasmatica di ogni indignazione. *È morto un poeta*, pensai, così qualche giorno dopo in una splendida giornata di settembre, decisi di andare – o meglio strisciare – ai funerali che si sarebbero svolti nella basilica di Sant'Ambrogio.

Se non sbaglio nei giorni precedenti il tempo era stato inclemente, culminando in uno di quei rovesci che chiudono l'estate come una saracinesca, ma quella mattina, forse in omaggio al poeta, un ultimo sussulto di sole aveva inondato la città con una di quelle giornate celestiali che Milano – amante tra le più volubili – elargisce di rado. Era sabato, ma se l'aria era fresca io restavo tremendamente rancido. La sera precedente avevo passato alcune impoetiche ore a ridefinire il concetto di capienza, almeno in relazione al mio stomaco, bevendo insieme a qualche amico con quello che poteva definirsi solo un iperbolico desiderio di estinzione, in un confuso alternarsi di locali e marciapiedi e case, fino all'epifania notturna – Sade minore, nonché ridicolo – in cui avevo riaperto gli occhi su un divano ignoto per vedere una sconosciuta che versava gocce di cera bollente sulla schiena di un certo Giampiero. Lui dormiva, lei rideva, io me ne andavo. Ma la scena era troppo vivida e io troppo presente, per non avvertire nel buco nero che separava la mia memoria dagli ultimi passi sul marciapiede – ere geologiche prima, vera notte dei tempi – e nei flash allucinogeni che lampeggiavano dal resto della nottata, il sospetto che a tutta quella cupa allegria in qualche momento della serata fosse stata mescolata una sostanza diversa, nello specifico una puntarella d'acido, che a volte qualche buontempone lasciava cadere nelle pozioni collettive onde rendere più imprevedibile l'epilogo: una frattura in motorino? una morte in curva? o, peggio ancora, un panino alla salamella al famigerato baracchino di viale Argonne? Rincasato come

se mi ostinassi a percorrere su due ruote la parola zigzag, ero riuscito a strappare un paio d'ore di sonno prima della sveglia, il cui trillo nella mia testa venne direttamente tradotto con la domanda: *Perché andare ai funerali di Giovanni Raboni?*

Pur essendo una delle ultime incarnazioni novecentesche del poeta come figura pubblica, intellettuale e firmatario d'appelli, polemista e voce carismatica, certo non era un'occasione di cordoglio unanime o di lutto nazionale, come accade per certi attori o cantanti. Per arrivare a chi non legge, e quindi a incarnare quella lettera maiuscola che echeggiava Moravia, bisogna avere tracimato, essersi fatti corpo e non solo testo, e Raboni non aveva mai nemmeno provato a farlo: come dall'infelice titolo della sua straordinaria ultima raccolta di saggi – titolo infelice soprattutto per me che strizzavo gli occhi davanti a un caffè bollente e cercavo di non badare al tremore delle mani mentre slegavo la catena – credeva nella «poesia che si fa», e non in senso stupefacente, ma nell'opera viva: «Il problema è cosa si possa e si debba fare per sostituire questa ineffabile e del tutto inservibile astrazione con l'evidenza della poesia come bene reale, concretamente fruibile e godibile, come rimpiazzare il fantasma della poesia con la poesia in carne e ossa. Personalmente sono sempre per il metodo più sbrigativo: prendere il libro di un grande poeta, aprirlo e mettersi a leggerlo. Se non si è negati alla poesia (anche questo può succedere, e allora pazienza; anche per la poesia, come per la musica, occorre un orecchio naturale e non tutti ce l'hanno), a un certo punto funzionerà. Quelle parole, quei suoni, quel ritmo, quelle immagini cominceranno a produrre emozione e senso».

Con il terrore di scoppiare a piangere per il cordoglio non tanto verso il poeta, quanto verso l'abnorme quantità di neuroni immolati la sera prima – anonimo, solo, alieno in parte perfino a me stesso – mi avviai verso la basilica.

Non so perché da giovane fossi stato così attratto dalla sua figura: non aveva il modo aggressivo del profeta (c'è un video dove viene sbertucciato da Carmelo Bene e accoglie le solite contumelie con olimpica pazienza), era tutto sommato un uomo di

potere (le pagine culturali del *Corsera*, il Piccolo Teatro), perfino le sue posizioni politiche erano di rado controcorrente rispetto al ragionevole conformismo della sinistra riformista. Mentre imboccavo le curve con l'eco di chissà cosa nelle vene e un nero vessillo chiamato *hangover* piantato nel cranio riverso, non potevo non pensare a quanto Raboni invece fosse un uomo sobrio. Già Attilio Bertolucci, rovesciando Roman Jakobson sulla generazione che aveva dissipato i suoi poeti, chiosava: «Per difetto, non per eccesso di alcoolizzati, drogati, deportati, suicidi... Con forse, all'ultimo, il compenso tardivo e blando di qualche tubetto d'optalidon in più del necessario». E allora cos'era per me? Era prima di tutto uno scrittore che leggevo sempre: per la chiarezza, per la pacatezza argomentativa, per quel "calmo ardore" di cui parlava Andrea Zanzotto (ma per analoghi motivi, rovesciati, leggevo anche Alberto Arbasino, di cui non capivo nulla). E allora?

Arrivai in Sant'Ambrogio.

Legai il motorino e vidi due macchine con davanti due energumeni e una sirena sul tetto. Il sindaco. Anche se Raboni detestava quel partito («Ma ricordo anche lo sgomento, / l'amarezza, il disgusto / nella voce di Paolo Volponi / appena si seppero i risultati / delle elezioni del '94. [...] Il punto / è che è tanto più facile / immaginare d'essere felici / all'ombra di un potere ripugnante / che pensare di doverci morire»), era giusto che il potere ripugnante – una citazione da Osip Mandel'stam, con Marcello Dell'Utri e il kit di Forza Italia al posto dei baffi staliniani – venisse al funerale. A espiare, probabilmente, visto che, come non mancò di far notare Moni Ovadia in un piccolo comizio subito dopo, Raboni era stato estromesso dal Piccolo in favore di un carneade leghista. «Milano non ha saputo capirlo!» dichiarò l'autore di *Oylem Goylem* con il trito politichese antagonista. E chissà che voleva dire. Di certo Raboni aveva capito Milano. Allora, mi chiedevo, andavo al funerale perché era un gran milanese? Raboni aveva incarnato la misura di questa città, il tono di una metropoli grigia e per nulla tronfia, anzi dimessa, come la luce atrocemente cupa di certi pomeriggi invernali, l'eco raschiante delle

rotaie, lo strepito delle auto e il baluginio dei fanali nel buio del lavoro e del profitto, dove non resta che aggrapparsi al buonsenso delle case e degli oggetti, dell'amore e dei morti. «Lo sai com'è gennaio qui da noi: ricordi / che certe volte ogni cosa diventa / più stretta d'un grumo di terra, d'una pietra, / più stretta di una croce», scriveva in una delle sue prime poesie. E ancora, sulla Vetra: «Ma quello / che hanno fatto, distruggere le case, / distruggere quartieri, qui e altrove, / a cose serve? Il male non era / lì dentro, nelle scale, nei cortili, / nei ballatoi, lì semmai c'era umido / da prendersi un malanno. Se mio padre / fosse vivo, chiederei anche a lui: ti sembra / che serva? è il modo? A me sembra che il male / non è mai nelle cose, gli direi».

Era davvero una Milano che non si guardava più, non si capiva più, non sapeva più niente di se stessa? Per me – che entravo in cortile, fuori tempo e fuori luogo, trascinando il mal di testa come i barili di colpa che si porta dietro Robert De Niro in *Mission* – la questione non aveva poi importanza. Per me questo era il minimo lutto privato di una guida nella nebbia delle lettere. Uno scrittore che – mentre i coetanei preferivano Majakovskij, Sexton, Artaud – condividevo solo con me stesso.

In cortile c'erano giornalisti e operatori editoriali: la mondanità del lutto.

E lei?

Appena varcata l'entrata, corsi con lo sguardo a cercare la presenza perturbante di Patrizia Valduga, e un po' me ne vergognai. C'era una vasta letteratura orale di pettegolezzi riguardo alla loro liaison – una lunga bellissima storia d'amore cominciata a inizio anni '80 – e alla reciproca ispirazione nelle rispettive raccolte.

«È lui quello delle *Centurie*?».

«È lei l'ispiratrice della *Canzonette mortali*?».

«*Blanche fille aux cheveux roux*, dà: deve essere lei».

«Dove sei stato tutti questi anni? / Non hai sentito che gridavo aiuto? / sotto i miei falsi amori e falsi affanni / donna incompiuta, o... uomo incompiuto?». Pochi giorni prima, alla notizia della morte, un'amica era sbottata: «Mi spiace per Raboni, però che bello: fra un anno mi leggo una Valduga in gran

forma». Era un'osservazione becera, che ribadiva l'indecente consequenzialità tra dolore e ispirazione, così lontana dalla poetica raboniana, come se il lettore dovesse sempre augurarsi il dolore di Giacomo Leopardi, lo sgomento di Marina Cvetaeva, il tormento di Sylvia Plath. «Liberaci dall'estetica, e così sia» avrebbe ribadito lui. La cosa più oscena – e umana – era la lettura della poesia come una specie di *Novella2000* con gli endecasillabi al posto delle foto sgranate in topless. Non avrebbe dovuto essere uno spazio che si eleva al di là del pettegolezzo spicciolo, per aspirare all'universale? Davvero volevamo trasformare la lirica in ancella del pettegolezzo, una silloge in un buco della serratura? Toglieva, aggiungeva qualcosa?

Questo mi ripeteva, per poi correre con lo sguardo – morbosamente – alle fattezze fiamminghe di Patrizia Valduga. D'altro canto non capita quasi mai di conoscere il tu della poesia, mentre lì, voyeuristicamente, li avevamo guardati specchiarsi. Spesso, nei dintorni di un cinema o alle fiere editoriali, era possibile vederli spuntare, lui con la zazzera e la barba bianca, la compostezza elegantemente borghese del loden e delle clarks, lei con i suoi veli neri, una silhouette gotica dalla pelle bianchissima e dallo sguardo attonito. Lui così placido, lei così irrequieta: la coppia restituiva un po' di glamour alla polvere della poesia. Ricordavo un'intervista rilasciata a un giornale: i due grandi poeti raccontano il loro amore. Lei era venuta da Belluno a Milano per fargli leggere le sue poesie. Raccontava di essersi bevuta un cicchetto al bar di sotto per tenere a bada l'emozione e di essere salita. Appena entrata, gli aveva detto una cosa tipo: «Devo pisciare». (Nell'intervista ribadiva: «Solo da bambini si dice pipì, da adulti è ridicolo». E lui, sornione: «A volte devo arginare la sua teatralità».) Lei gli aveva consegnato la sua plaquette e si erano salutati, perché lui aveva un impegno di qualche tipo. Con un suo guizzo teatrale, Raboni ricordava il lasso di tempo che l'aveva separato dal ritorno a casa e dalla sospirata lettura come uno dei momenti più intensi della sua vita.

Leggere è innamorarsi: il sodalizio era cominciato. Incespicando all'entrata della chiesa, evitai le pan-

che. Mi accomodai di lato, su una seggiola in una fila di tre. A destra avevo il corridoio. A sinistra un'altra seggiola, vuota. Ancora più a sinistra un tizio attempato. Ebbi la sensazione che mi guardasse storto in un eco paranoico di inadeguatezza. Ero vestito male? Presentarsi in jeans era una brutta cosa? La camicia era spiegazzata? Avevo l'aria di un balordo o, peggio, di un operatore editoriale? Si vedeva che stavo per vomitare? (D'altra parte Raboni aveva pubblicato Bukowski nella collana che dirigeva per Guanda).

E la roba di ieri era mescalina, mdma o uno zeugma infilato nel boccale a tradimento? E davvero qualcuno mi aveva rovesciato qualcosa o era stato solo quell'ultimo bicchierino di rum, la classica goccia che fa traboccare il vaso ove il senno è rinchiuso? Stavo per svenire? E lei, lei dov'era?

Dolcissimo cantore dell'amore fisico, Giovanni Raboni sapeva trovare accenti miracolosamente lievi per raccontare il corpo femminile: «Se ti metti supina / diventa, calmandosi, solo dolcezza / il peso del tuo seno. Di colpo non c'è / bisogno di nascondere, non si può più giocare perché è tenero e spento / e innocente e basta». O ancora «Quando ci scivoliamo dalle braccia / è solo per cercare un altro abbraccio, / quello del sonno, della calma – e c'è / come fosse per sempre / da pensare al riposto della spalla, / da aver riguardo per i tuoi capelli». Ma certo a quel punto era difficile non pensare alle seconde Quartine. «Vuoi morire con me, testa di cazzo? / Scavare nel mio cuore con la vanga? / Si sta prendendo proprio un bell'andazzo... / Vuoi che giuri in ginocchio? Vuoi che pianga?» Su quei versi, provvidenzialmente, cominciò la funzione. L'omelia era tenuta da monsignor Erminio De Scalzi, abate della basilica. «Il suo talento di poeta, di traduttore, di critico letterario ha superato i confini di Milano e lo ha reso uno dei più grandi poeti italiani del secondo Novecento. Forse uno dei pochi. Sì, perché non sono molti oggi a pensare che la città si costruisce non solo con la finanza, con l'economia e la tecnica. Ma anche, e direi soprattutto, con la cultura, la poesia, l'arte, la bellezza». Pochi. I poeti sono sempre pochi: tre o quattro dentro un secolo! *Non dev'essere*

facile parlare in queste situazioni, pensai. Tutti sanno che il morto avrebbe trovato parole migliori. Ma l'abbate se la cavò. Però quando ne riepilogò le tappe, il risvolto libresco, la nota biografica trovai la cosa agghiacciante.

Può la vita, mi chiedevo, coincidere con la vita?

Proprio quando nel mio delirio mentale stavo per apparire alla Madonna, Monsignor Erminio sottolineò la vicinanza di Raboni alle problematiche cristiane. Parlò del dialogo con i morti: «Un colloquio vivo e sentito». E qui aveva ragione da vendere. Scriveva Piergiorgio Bellocchio già nel 1975: «Se qualcuno si prendesse la briga di stabilire un lessico di frequenza, sarei pronto a scommettere su "morto" (sostantivo e aggettivo) vincente con distacco». È un tema costante, la linea-guida di una poesia che oscilla tra cronaca e sogno, in un registro ora colloquiale ora onirico, in bilico perenne tra Storia e la vita quotidiana, che trova come suggello il dialogo sempre più insistente tra vivi e morti, tra silenzio e parola, senza mai deragliare dalla regola eliotiana della fuga dall'emozione, filtrata dalla cantabilità della lingua italiana: «Stare coi morti, preferire i morti / ai vivi, che indecenza! Acqua passata. / Vedo che adesso più nessuno fiata / per spiegarci gli osceni rischi e torti // dell'assenza, adesso che è sprofondata / la storia... E così tocca a noi, ci importi / tanto o quel tanto, siano fiochi o forti / i mesti richiami dell'ostinata // coscienza, alzare questa poca voce / contro il silenzio infinitesimale / a contestare l'infinito, atroce // scempio dell'esistente... (Al capitale / forse è questo che può restare in gola, / l'osso senza carne della parola.)». E ancora: «Così a volte succede che nel buio / si insanguini un volto, una mano / ci implori – così c'è / chi ignora e chi invece ha nel cuore / la comunione dei vivi e dei morti».

Forse la sua opera è stata tutta un tentativo di capire, per citare sempre Raboni, «da che parte ci tirano le ombre», un lungo requiem in memoria delle parvenze che sono i vivi e che eravamo tutti noi, lì davanti a un feretro, «i non morti / ancora dai non ancora risorti», e io più di tutti, non-poeta e non-amico, sbandato e sbavato come un Bacon, persona a cui nessuno pensava e a cui nessuno faceva caso, imbu-

cato della morte e della poesia, spavento sull'orlo del collasso, semplice lettore.

La funzione terminò con alcune parole incomprensibili. Mi ero perso nei miei pensieri. Vidi l'editor a cui avevo spedito un mio romanzo. Bravo, pensai. Perché ai funerali di un suo amico non vai a chiedergli biascicando se l'ha ricevuto e cosa ne pensa? Rimasi lì, nel mio angolo rancoroso di addetto ai lavori – correzioni di bozze, traduzioni, revisioni di traduzioni: l'eterno ritorno del testo come una nemesis per chi parla e pensa troppo – mentre sfilavano tutti i grandi nomi dell'editoria nostrana e, al contrario di quando li intravedevo a un rinfresco o a un evento, all'improvviso mi sembrarono svuotati di senso, disincarnati dalla loro funzione lavorativa e restituiti al consesso umano – pedine un po' sfigate di un mondo effimero, allineate ai piedi di un grande poeta.

Quando uscimmo dalla Chiesa, qualcuno proseguì fino alla piazzetta antistante, qualcun altro si fermò nel cortile interno, altri restarono indietro per seguire il feretro. Io mi fermai nel cortile, a guardare il cielo come un ebete – o come uno che la sera prima è stato più o meno avvelenato – stupito per l'ennesima volta dalla bellezza di quella giornata di settembre. Spuntò Patrizia Valduga, stravolta. Vidi Francesco Leonetti, l'aria da piccolo Fester, allontanarsi con la faccia scura. Teneva l'orlo alto dei pantaloni come se avesse l'acqua in casa, il borsello anni Settanta a tracolla, le mani giunte dietro la schiena, l'occhio di solito eccitato questa volta fosco, perplesso. Si muoveva con passo deciso. Per qualche motivo, di certo lisergico, pensai: «Ora gli vado dietro come un serial killer e lo butto nel Naviglio con tutto il Novecento». C'erano più o meno cinquecento persone, con un'atmosfera composta, appropriata a un uomo che aveva sempre avuto un approccio indiretto al dolore, senza strepiti e senza grida, ma anzi con una misura dignitosa, umile, quasi ci si dovesse scusare per avere osato provare un sentimento simile. Lo attendeva il famedio, accanto ad altri cittadini illustri. La bara mi sembrò troppo piccola, come se davvero si potesse parlare solo di resti e non di un corpo, di un essere umano.

Ospite, io, loro, o loro miei
nel giardino incantato da un crepuscolo
di fine estate? Non lo so, vorrei
tanto saperlo – subito, in articolo
vitae – e invece so solo che più niente
ci mancherà, che nessuna ferita
potrà più suppurare, che il presente
prima o poi ce la farà, avrà partita
vinta... Ma adesso basta. Chi si sogna
vivo coi suoi morti forse non è
vivo che lì, nel sogno, e non bisogna
svegliarlo – non ancora, non finché
fuori, nella luce, c'è quella macina
che stride, quella lamiera che abbacina.

Mi allontanai dal sagrato e tornai nel traffico
stridente e abbacinante. Nel giro di pochi giorni
sarebbe sceso l'autunno e Milano avrebbe spento
la luce. Non avrei più trovato sui giornali quella
prosa elegante, ma non l'avrei nemmeno più persa,

stampata come una matrice nei miei conati letterari. Un poeta non dovrebbe essere sacro, dovrebbe essere letto. Ripensavo alle parole di Moravia, dettate dall'emozione, e vi contrapponevo quelle di Raboni, dettate dalla saggezza: «Un ultimo, forse superfluo corollario: la poesia, in sé, non esiste – esiste soltanto, di volta in volta, e ogni volta inaudita, ogni volta imprevedibile e irrecusabile, ogni volta identica solo a se stessa, nelle parole dei poeti». Per me, che arrancavo verso due aspirine per lenire lo strepito del cranio, smanioso di affondare nell'abisso del letto fino a sera, non si apriva né chiudeva niente: sarei rimasto a vagolare nell'emicrania dell'editoria. Ma l'obbligo che avevo sentito verso quel funerale era un riguardo verso la mia giovinezza di lettore, verso la sua immortalità di autore, verso la possibilità – grazie solo alla poesia, ogni volta inaudita e imprevedibile e irrecusabile – di volere bene a una persona che nemmeno conoscevo.



Editoria, dagli apocalittici ai riformatori: le ricette per salvare il libro

Le vendite dei libri sono in caduta anche nel primo semestre 2014. Ma la cura per risollevare un mercato sempre più asfittico non è stata trovata. Il presidente dei piccoli editori italiani individua la babele di proposte e prova a suggerire un «che fare»

Antonio Monaco, pagina99, 17 settembre 2014

È ormai netta la sensazione che i dati sulla crisi del libro, della lettura e dell'editoria risuonino come espressioni non più preoccupanti o a cui ci siamo assuefatti. Se prendiamo in esame i dati Nielsen, la caduta delle vendite continua anche nel primo semestre del 2014, e la situazione non tende a cambiare in alcun modo. Per questa ragione nelle settimane estive ho parlato con molti colleghi su quale potrebbe essere la giusta scossa da dare al mercato dell'editoria per modificarne la traiettoria negativa. In realtà, ne è emerso un quadro complesso, con la difficoltà di individuare un'iniziativa risolutiva. Ma anche numerose aspettative e, soprattutto, scenari molto diversi, ritenuti come più probabili. Ho ascoltato con attenzione i diversi punti di vista e qui di seguito provo a sintetizzare intorno a quattro orientamenti, con relativi scenari di mercato e previsioni per la piccola editoria. Sarò volutamente schematico, ma solo per risultare chiaro.

Gli apocalittici

Innanzitutto ci sono gli «apocalittici» che ritengono che questa crisi sia strutturale e senza ritorno. Le dimensioni del mercato non torneranno più come prima e siamo destinati a operare in un mercato ridotto almeno del 25 per cento. I grandi gruppi punteranno su: ulteriore concentrazione, controllo della filiera distributiva, azioni di marketing spinte. Ne resteranno 4 su 6, soprattutto per acquisizioni e fusioni guidate da investitori stranieri.

I piccoli editori italiani non possono reggere, in particolare a causa di tre fattori: il ridotto accesso al

credito; i necessari investimenti per la conversione digitale e il ridimensionamento delle vendite nel circuito librario a favore di «altri luoghi». Si può prevedere che almeno il 50 per cento dei piccoli editori non reggeranno. D'altra parte, il nostro mercato domestico, in italiano, non potrà che diventare sempre più residuale in una prospettiva mondiale dove solo l'inglese e il cinese disporranno realmente di una «platea» internazionale sufficiente di lettori.

In questo scenario l'Aie stessa si trasformerà nell'associazione lobbistica dei grandi gruppi o, in alternativa, l'associazione politica dei piccoli. La politica generale rappresenterà un interlocutore occasionale e strumentale ogni qual volta ci si dovrà concentrare sulla difesa di alcune prassi consolidate o rivendicare un singolo intervento mirato. Senza molte illusioni se non viene data assoluta priorità a questa azione.

I riformatori

Poi ci sono i «riformatori» che ritengono che questa crisi sia reversibile. Il mercato del futuro sarà diverso, ma tornerà a crescere. Il recupero è prevedibile tra il 2015 e il 2016. I grandi gruppi avvieranno iniziative tra loro concorrenziali, ridimensioneranno un po' i fatturati, ma manterranno sostanzialmente le attuali quote di mercato.

Ci sarà uno sfortimento di piccoli editori, soprattutto di quelli già in difficoltà o di quelle imprese che hanno terminato fisiologicamente il loro percorso: per mancanza di ricambio generazionale, per esaurimento di un filone editoriale o commerciale, oppure per incapacità di adeguamento a competenze più sofisticate.

Emergenze e priorità in parte verranno affrontate dalla singola azienda editoriale, sia grande che piccola, e in parte dalla politica. E ciascuno dovrà fare la propria parte. Questa situazione potrà generare una maggiore diversificazione: l'editoria digitale non crescerà esponenzialmente, ma svolgerà la sua parte; oltre alle librerie, si apriranno ulteriori spazi

Non basta «fermare» il declino, bisogna cambiare direzione, operare cioè una «conversione» culturale. Il mercato del futuro sarà completamente diverso e basato su regole diverse nella produzione, distribuzione e nell'accesso culturale.

alla vendita diretta ed extralibraria; anche la vendita online concentrata su Amazon raggiungerà una soglia intorno al 50 per cento, ma non andrà oltre. La chiave di trasformazione giusta per l'editoria è quella di integrarsi maggiormente con l'industria creativa e dei contenuti, cercando di svolgere un ruolo guida, sia alleandosi con gli editori di musica e cinema, sia contribuendo a valorizzare il patrimonio dei beni naturalistici e storico-culturali italiani. Dalla politica ci si aspetta la ripresa di un ruolo centrale, sia nella definizione delle regole sia nella determinazione a farle rispettare, anche alle multinazionali. Dall'Aie ci si aspetta che resti l'associazione di riferimento, capace soprattutto di offrire servizi utili ed efficienti, e in grado di accompagnare i cambiamenti aziendali. Mentre il suo rischio maggiore è l'irrilevanza.

I conservatori

Quindi ci sono i «conservatori» che ritengono che la crisi del libro non esista. Nel senso che esiste sì una crisi economica generale e, all'interno di essa, un settore così fragile come è sempre stato l'editoria oggi può rischiare di soccombere. Il declino dell'editoria ha radici molto lontane. Il mercato del libro è sempre stato difficile, se non si adottano politiche centrate sull'eccezione culturale, peraltro del tutto

improbabili per la visione della nuova classe politica in formazione. Di conseguenza, il futuro vedrà un mercato più ristretto, più concentrato e con una fortissima riduzione della bibliodiversità.

I grandi gruppi si ridurranno da 6 a 4 per acquisizione o fusione tra loro, ma si tratta sostanzialmente di un meccanismo di razionalizzazione. L'editoria, prima della rivoluzione tecnologica globale, era un ambiente omogeneo con stili di comportamento, estetici ed etici, diversi da altri settori a più marcata competizione. I nuovi interlocutori, con stili di comportamento «barbaro», si impongono invece senza autorizzazione, annullando ogni formula di competizione cooperativa. È inutile, oltre che impossibile, contrastare questo processo, meglio adattarsi puntando su elementi distintivi ed eccellenze.

La ripresa di un rapporto più solido e innovativo con librai e bibliotecari potrà determinare la sopravvivenza dei soggetti migliori e meglio attrezzati. D'altra parte, uno zoccolo duro di lettori forti rimarrà anche in questa fase, e dalla carta possiamo ancora aspettarci sorprese positive. Tra cartaceo e digitale si deve generare antagonismo positivo, vanno cioè concepiti semplicemente come prodotti differenziati per i contenuti, per le modalità e per i tempi di fruizione (come tra cinema e tv). La politica, che si è sempre disinteressata del settore, continuerà a farlo. E l'Aie continuerà a svolgere un ruolo di rappresentanza e di scambio prevalentemente interno.

Gli alternativi

Infine ci sono gli «alternativi» che pensano che la crisi sia il sintomo di un cambiamento di paradigma determinato da globalizzazione e digitalizzazione. La «transizione» non sarà breve e ci si deve attrezzare per una traversata ancora lunga per raggiungere una terra che per ora si può solo immaginare, ma non conoscere, intravedere ma non ancora abitare. Non basta «fermare» il declino, bisogna cambiare direzione, operare cioè una «conversione» culturale. Il mercato del futuro sarà completamente diverso e basato su regole diverse nella produzione, distribuzione e nell'accesso culturale.

I grandi gruppi sono destinati a implodere a causa dei costi eccessivi, della competizione internazionale e dell'incapacità di produrre qualità competitiva. Ne resteranno al massimo 2, com'era venticinque anni fa. Per la piccola editoria si prevede un completo rinnovamento di formule e ruoli. Ci sarà una sostanziale rottamazione di un modello editoriale che, bene o male, si regge da 500 anni (Aldo Manuzio è morto nel 1515), in cui è l'editore a decidere e a controllare l'intera rete e processo in cui si muove e si connette la filiera editoriale.

Si creeranno nuove realtà editoriali, più leggere, magari start up collegate a case editrici storiche (magari come tutor), ma orientate solo ai contenuti digitali. Alcuni editori si riposizioneranno rivolgendosi direttamente a élite di lettori forti, in una sorta di proposta di alta gamma qualitativa. Lo sviluppo delle librerie online e l'editoria digitale hanno cominciato a modificare questo modello ed è prevedibile che lo stravolgano. Insieme alle regole praticate finora, come il prezzo fisso e le rese, soprattutto.

L'editore non potrà più prendere tutte le decisioni fondamentali, ma potrà continuare a essere il nodo centrale di microreti sociali e culturali, se adotterà un modello simile a quello che si sta sviluppando nel settore delle energie rinnovabili diffuse. L'aspettativa nei confronti della politica è minima: ci si aspetta che vengano fatte rispettare le regole fondamentali e dall'Aie una capacità di connettere le diversità, sempre più accentuate, e di mantenere un'unità in una fase di forte tensione centrifuga. Processo che non potrà attivarsi se non usando formule aggregative più liquide, di tipo federativo. Che guardi sia agli altri settori dell'industria dei contenuti, sia ai territori locali.

Che fare?

La varietà di posizioni degli editori non è dunque legata solo al solito spirito individualistico e opportunistico che sappiamo di dover riconoscere. Esistono diversità (di interesse, di stile, di visione) che vanno tenute presenti e che non si possono ricondurre a unità solo sulla base di un ragionamento.

Certamente dobbiamo metterci d'accordo sull'atteggiamento da avere verso l'esterno, che sia la po-

litica o il mercato. E così pure sulle nostre richieste: sulle regole di concorrenza, sul costo del lavoro, sulla politica fiscale, sull'equiparazione dell'iva per il cartaceo e il digitale, sulle agevolazioni e gli incentivi di settore e per le piccole e medie imprese. Ma pure vanno definite le aspettative su ciò che dipende prevalentemente da noi: la riforma dell'Aie, l'adozione di nuovi modelli produttivi e distributivi, l'attivazione di processi collaborativi e solidali tra editori, il cambiamento di linee editoriali e l'acquisizione di competenze, il coraggio di fare nuovi investimenti, un nuovo respiro internazionale della propria produzione. Cambio di passo del sistema economico nazionale e comunitario e rinnovamento interno del nostro settore sono dunque ambedue necessari per uscire dalla crisi.

La domanda riguarda la sequenza: ce la dobbiamo cavare da soli, oppure possiamo contare su una riattivazione del mercato così che successivamente i nostri cambiamenti trovino terreno fertile e formulazione specifica? Mi sembra che gli editori siano orientati a fare da soli. Che il grado di aspettativa interna ed esterna sia molto bassa. E proprio per questa ragione credo che valga la pena di lanciare ancora una volta un appello a trovare soluzioni comuni, rispettando però le nostre differenze.

Agiamo in un contesto sempre più indifferente alla nostra sorte. Nelle occasioni di confronto della

L'editore non potrà più prendere tutte le decisioni fondamentali, ma potrà continuare a essere il nodo centrale di microreti sociali e culturali, se adotterà un modello simile a quello che si sta sviluppando nel settore delle energie rinnovabili diffuse.

prossima edizione di Più libri, più liberi sarà bene concentrarsi soprattutto sulle scelte e i cambiamenti che diversi di noi stanno compiendo, meno sulla decifrazione, peraltro improbabile, dei segnali della crisi. Con spirito scientifico, che ci fa assumere che non esistono esperimenti falliti, ma solo esperimenti dagli esiti inaspettati.

Che Domenica bestiale

Il massimo stimolo intellettuale dal supplemento culturale del Sole 24 Ore è una tegola in testa di Bodei. Ravasi e due testimoni un po' così. (E meno male che c'è Tim Parks). Puoi passare alla Lettura, ma c'è Severgnini

Alfonso Berardinelli, il Foglio, 18 settembre 2014

La domenica, bagno di cultura! Sfoglio i supplementi-libri del *Corriere* e del *Sole 24 Ore* e mi apro al mondo intellettuale. Sulla prima pagina del *Sole* ho visto annunciato, con una bella foto sorridente, un testo di Remo Bodei, filosofo che ha letto e legge tutto: per esempio (mi disse un suo collega di Pisa) ha letto tutto quello che aveva letto Hegel, la prima cosa da fare per chi voglia (come lui ha fatto) capire Hegel.

Se è il solo testo che viene annunciato in prima pagina per pubblicizzare il supplemento di questa settimana, vorrà dire che Bodei ha da dirci cose importanti. Il titolo promette molto: «Come esorcizzare le nostre incertezze». In realtà, vedo che si tratta di un taglio basso, una breve anticipazione di uno degli innumerevoli discorsi che in questa stagione di festival vengono pronunciati in Italia. Il brano dovrebbe contenere l'argomentazione centrale offerta dal filosofo per «esorcizzare le nostre incertezze». Ma non trovo niente del genere. Bodei comincia con un elenco delle ragioni per cui oggi il futuro è più incerto di prima, cose che tutti sappiamo: terrorismo, guerre, clima, crisi economica... Poi sfodera la parabola dell'uomo che decide di andare dal tabaccaio, ma quando esce gli cade una tegola in testa. La vita è pericolosa. Per dire questo basterebbero le poche parole che ho usato. Invece, filosoficamente parlando, il filosofo ne impiega venti o cinquanta volte di più e conclude che il caso della tegola è effettivamente casuale. Noi cerchiamo di prevedere, ma «la nostra vita è inesorabilmente esposta alla fortuna» e c'è poco da esorcizzare.

Se questo è il testo più attraente del supplemento, le previsioni non sono buone. Per riprendermi mi dedico subito alla lettura della rubrica Filosofia minima del di-

rettore delle pagine, Armando Massarenti, con cui filosoficamente ho una certa sintonia empirico-analitica. Massarenti parla di Diogene cinico e cita un filosofo, Sloterdijk, che stimo poco perché lodatore di Jacques Derrida, a sua volta poco stimabile perché inesausto parlatore a vuoto. Ma Diogene era tutt'altro, un vero provocatore. Platone dice bene quando lo definisce «un Socrate impazzito», ma noi, grazie a Erasmo, a Shakespeare e all'antipsichiatria, abbiamo imparato a considerare la pazzia con occhi più interpretativi, fino a vederla (esagerando) non come una sventura individuale, quale è, ma come una forma di saggezza estremistica. Sloterdijk suggerisce a chi vuole farsi un'idea di Diogene di pensare a «una feccia giovanile svaccata e repellente: hippies, freaks, globetrotters e indiani metropolitani». Massarenti aggiunge punk, situazionisti e artisti contemporanei, dai dadaisti di primo Novecento fino all'attuale Cattelan (il quale però, credo, non disprezza il denaro come facevano i cinici). L'interessante di Diogene è il suo essere l'opposto dell'attuale filosofo accademico a cui siamo abituati: aveva deciso di vivere di persona e scandalosamente le sue idee e di farlo correndo dei rischi senza prudenza. Recentemente su *MicroMega* un nostro sindaco-filosofo ha detto che per lui filosofare è «pensare l'impensabile». Diogene gli avrebbe consigliato di pensare più chiaramente il pensabile, perché poi la cosa pensata doveva viverla ed era meglio stare attenti. Se la filosofia, come dicevano gli antichi, è un modo di vivere, il pensiero deve diventare quello che oggi si chiama stile di vita. Con un avvertimento: non bisogna sforzarsi di mettere in pratica la teoria. Basta capire bene le proprie verità, il

resto verrà da sé. Se tarda troppo a venire, vuol dire che come pensatori non siamo gran cosa.

Giro pagina e trovo un articolo di Tim Parks su Joyce in cui parodisticamente viene descritto l'autore dell'*Ulisse* nella vita di tutti i giorni e nel suo modo di comportarsi con amici e conoscenti. Cercava sempre di mettere tutti al proprio servizio, chiedeva a tutti un prestito, favori e lavoretti che gli tornassero utili. In sostanza, non lasciava in pace chiunque incontrasse. Monopolizzava, assillava, invadeva senza scrupoli né remore la vita altrui, dato che era certo di essere un genio. «No, Joyce non mi è antipatico» dice Parks «ma vorrei stabilire un legame tra il tipo di rapporto che si poteva avere con lui e il rapporto che il lettore ha con i suoi scritti. Vorrei proporre una connessione tra il suo stile, i suoi libri, e il suo modo di comportarsi con gli altri». Mi sembra una bella idea. A me Joyce è antipatico (*Dublinesi* a parte) proprio perché si vede bene sia dall'*Ulisse* che da quel che ho sentito dire della *Veglia di Finnegan*, che apparteneva alla categoria degli scrittori dispotici e vampireschi che vogliono i lettori al loro servizio e fanno il possibile per colonizzarli, metterli a lavorare e magari punirli. Veramente questo si capisce perfino dalla faccia di Joyce, ma non voglio spingermi oltre. Dico soltanto: guardatela bene quella faccia, l'articolo di Parks è corredato da una magnifica foto molto parlante.

Ma si sa, la letteratura occidentale dell'ultimo secolo, se non è malata, costeggia e corteggia la malattia. Anche il sublime e il mite Proust pretende troppo dal lettore: è uno scrittore che ti dà la vita, ma per avere la tua in cambio. Anche lui in fondo vorrebbe un lettore che non abbia nient'altro da leggere. Certo, qualcosa del genere si nota anche in Dante, Shakespeare, Balzac, Tolstoj. Ma loro aprono le porte al mondo appassionandosi alla sua irriducibile varietà: più che dispotici sono infinitamente accoglienti e ospitali.

E Kafka? È vero che non risparmia al lettore nessuno dei suoi incubi. Ma la sua discrezione è pari a quella degli angeli, che ci vivono accanto senza farsi vedere. Kafka ha fatto il massimo: ci ha augurato di fare a meno dei suoi libri, chiedendo all'amico Max Brod di bruciarli. È innocente. È il contrario di Joyce che aveva in programma di tenere occupati per un secolo e far lavorare per lui i professori di letteratura: cosa che forse meritano.

Vado avanti e trovo un ampio articolo che Gianfranco Ravasi, lettore onnivoro non meno di Bodei, ha dedicato ai libri di alcune eminenti donne, scegliendo qua e là nell'«impressionante numero di libri di e su donne» che ha ricevuto ultimamente. Prima di leggere mi fermo sulle due foto che illustrano l'articolo: Alda Merini e Simone Weil, definite in didascalia «testimoni del tempo».

Eh sì, proprio così: mi scandalizzo. È vero che Ravasi offre al lettore un'utile precisazione dicendo: «Alda Merini, a me legata da un'amicizia intensa e che ho spesso attestato con emozione e commozione». Questo potrebbe bastare. Gli amici sono gli amici. Ma non posso evitarmi di pensare che uno dei maggiori guai dell'attuale mondo culturale è una grave carenza di senso delle proporzioni e di senso storico. Che la Weil sia una «testimone del nostro tempo» non c'è dubbio: di testimoni come lei ce ne sono solo altri tre o quattro nell'intero secolo scorso. E la Merini? Forse in buona fede, ma scriveva a caso. È un mito letterario assurdo a cui hanno dato il loro contributo entusiastico Maria Corti e Giovanni Raboni. Chiedersi perché questi abbagli e queste esibizioni di buon cuore poetico, sarebbe inutile. Sono cinquant'anni che la poesia italiana si è ridotta a una nebulosa incomprensibile, a una soffocante nube tossica formata da particelle tutte diverse eppure uguali e intercambiabili. Dieci o cinque buoni poeti ci sono, come sempre. Ma si fa tutto il possibile perché non si capisca chi sono, perché vengano sommersi dall'alluvione del tutto uguale e dell'uno vale l'altro.

Il mio mattino domenicale sta finendo, è già mezzogiorno. Apro la *Lettura*, supplemento del *Corriere*, e chi trovo? Beppe Severgnini, che introduce il numero occupando due pagine con un suo decalogo sulla creatività. Per dargli retta bisognerebbe credere che la creatività ce l'abbia in dote. Ma basta leggere i dieci titoletti e capire quanto semplice e felice (o infelice e complicata) sia la vita di questo ragguardevole testimone dei nostri tempi, il quale, per essere creativi, ci consiglia quanto segue: Non improvvisare, Non escludere, Non illudersi, Non sbracare, Non temere, Non copiare, Non forzare, Non distrarsi, Non isolarsi, Non irrigidirsi.

Bene. E dopo tutto questo il risultato qual è? È un articolo di Beppe Severgnini.

Noir e paranoia, l'undici settembre secondo Pynchon

L'ultimo romanzo dello scrittore letto dal fan d'eccezione Jonathan Lethem

Jonathan Lethem, la Repubblica, 19 settembre 2014

Siete pronti a leggere cosa ha scritto Thomas (un grido si avvicina attraversando il cielo) Pynchon a proposito dell'undici settembre 2001? Un argomento a cui la sua poetica della paranoia e la sua profonda conoscenza dei passaggi surrealistici della storia si addicono perfettamente; ma rispetto al quale la sua evasiva indifferenza e il suo atteggiamento inarrestabilmente canzonatorio rischiano di produrre registri incompatibili.

Come che vada, e malgrado la sua sensibilità rimanga trincerata nell'universo hippy della California degli anni Sessanta, Pynchon è un newyorkese, e possiede quindi un'intima licenza per descrivere le spire grigie e solforose e i tragici eventi di quel momento. Per arrivare alla terribile data occorre attendere più di trecento pagine e, quando sopraggiunge, i due aerei di linea affondano con effetto spettacolare non solo nelle Torri gemelle, ma anche in un tipico romanzo di Pynchon nel pieno del suo svolgimento, tortuoso e a tratti sconclusionato. Il romanzo *La cresta dell'onda* (tradotto ora da Massimo Bocchiola per Einaudi), che comprende echi terreni di Bret Easton Ellis e William Gibson, parla di fondi che passano indebitamente di mano, dall'impiegato casinista e fuorilegge Lester Traipse, che lavora per una start up digitale di successo a una compagnia di intermediazione di nome Darklinear Solutions. Il tutto sotto lo sguardo complice del corrotto imprenditore di dot-com Gabriel Ice. Questi personaggi si muovono tra decine di altri, assorti in una congiura a tratti fulgida e grottesca, impossibile da ricostruire con certezza (cosa che forse sarebbe comunque inutile fare).

Nemmeno Maxine Tarnow è in grado di ricostruirla. Investigatrice di truffe e madre di due figli, la

donna ha – per concretezza e semplicità del suo fascino – un solo rivale: il detective privato tossico Doc Sportello, incontrato in *Vizio di forma*. Anche se questo libro è lungo circa quanto *V.*, gli amanti delle categorie lo riterranno «relativamente stabile», come *L'incanto del lotto 49* e *Vineland*, e non «estremamente centrifugo» come *L'arcobaleno della gravità* e *Contro il giorno*. Maxine rimbalza tra ufficio e famiglia e tra gli uomini della sua vita: l'ex marito, il trader di *commodities* Horst Loeffler, il finto zen ed esasperante strizzacervelli Shawn e la spia dello squadrone della morte Nicholas Windust, neoliberal: incarna l'ultima versione del prototipo iperpoliziesco alla Pynchon. Come Philip Marlowe, anche Maxine frequenta bar squallidi armata unicamente del proprio acume. Marlowe, però, non si è mai spogliato per esibirsi in una pole dance allo scopo di tenere d'occhio i clienti dal palco. Maxine visita persino Deep Archer, regno del «profondo web» che offre rifugio agli avatar dei *gamer* in fuga, ai cyberanarchici e forse anche ai morti dell'undici settembre. Pynchon invoca regolarmente simili valli del desiderio dal gusto quasi mistico: spazi fuori dallo spazio e tempi fuori dal tempo.

Ma aspettate. Sto procedendo come se tutti sapessero cosa significhi leggere Pynchon. Invece nessuno lo sa, dal momento che capire la lettura di Pynchon è come capire la lettura di Pynchon. Non si finisce mai. È capace ad esempio di impiegare una sfilza di citazioni tratte da film veri o immaginari di Betty Davis, o riferimenti alla pallacanestro, così come Pollock usa un colore su una tela panoramica o Coltrane una nota per un assolo: incessantemente, sorprendentemente, ma, all'apparenza, senza intento cumulativo. Si tratta invece di spunti per provocare,

o da cui essere provocati. I temi si trasferiscono da una tela di Pynchon all'altra. Gli ammiratori di Pig Bodine, apparso nel romanzo *V.*, del 1963 – l'uomo «dall'olfatto straordinariamente acuto» che si dice «non abbia mai sbagliato a indovinare» una marca di birra – saranno felici di fare la conoscenza, cinquant'anni più tardi, di Conkling Speedwell, «un naso professionista, freelance... nato con un senso dell'olfatto assai più calibrato di quello di cui ci avvaliamo noi normali». I nuovi lettori forse si risentiranno, soprattutto per quel riferimento ai «normali»... Che i personaggi di Pynchon stiano semplicemente ostentando delle credenziali da fighetti?

Ciò non coglie, tuttavia, l'assoluta vitalità e il fascino, i tuffi nella bellezza e nell'orrore, i singolari abbagli di epifanie galattiche presenti nel metodo Pynchon.

La nostra ricompensa per aver rinunciato all'idea che un romanzo dovrebbe dirigere verso la chiarezza è la delizia. Pynchon è di buona compagnia, pieno

di reale affetto per i suoi personaggi e i suoi luoghi, anche quando li ridicolizza perché afflitti dalla condizione postmoderna di essere solo in parte veri.

Forse questa volta Pynchon, nella sua storica sfilza di complotti, è alla ricerca di qualche delucidazione. *La cresta dell'onda* fa snervantemente piedino al veritismo dell'undici settembre, ma credo che il disagio che ciò suscita sia intenzionale. Anche Pynchon, come DeLillo in *Libra*, è interessato al mistero della complicità ampia e durevole, e non di un'innocenza bruscamente interrotta: «Da qualche parte, in fondo a un buio, ignominioso abisso dell'animo nazionale, abbiamo bisogno di sentirci traditi, colpevoli addirittura. Come se fossimo stati noi a creare Bush e la sua banda, Cheney, Rove, Rumsfeld e Feith». Nella settimana che precede l'undici settembre Horst, che possiede un dono da «idiota sapiente» che gli permette di prevedere investimenti vantaggiosi osserva un calo nelle quotazioni di alcune linee aeree, e si domanda: «In che modo predire l'andamento



dei mercati e predire un terribile disastro potrebbero essere la stessa cosa?». La risposta gliela fornisce Maxine: «Se fossero forme diverse della stessa cosa». Mentre i normali paranoici credono che le peggiori domande abbiano risposte mostruosamente semplici, l'arte paranoica sa che le scoperte più terrificanti (e inevitabili) sono ulteriori domande. L'arte paranoica si occupa di interpretazioni ed esorta il suo pubblico a proporle; diffida persino di se stessa, e in questo modo diventa l'impellente opposto dell'arte compiaciuta. Secondo Pynchon i sistemi di liberazione e illuminazione della modernità – le ferrovie, la posta, Internet, etc. – sprofondano perpetuamente nella capitalistica Prigione di Ferro Nera della chiusura, del monopolio e della sorveglianza. La frontiera mobile di questo tracollo è il luogo dove viviamo, persistentemente e impotentemente. I suoi personaggi traggono sostentamento dai pochi brandelli di libertà che cadono dal nastro trasportatore di questa spietata macchina di conversione, come il micio di casa che si sente a proprio agio nella macelleria. Stando alla formulazione di Joyce, la storia è un incubo da cui stiamo cercando di svegliarci. Per Pynchon, la storia è un incubo dentro il quale dobbiamo diventare lucidi sognatori. Thomas Pynchon ha settantasette anni e il suo rifiuto a sviluppare uno stile per le sue opere tardive è di fatto esasperante. L'uomo è selvaggiamente coerente con se stesso: l'unico motivo per cui *La cresta dell'onda* non avrebbe potuto uscire nel 1973

è che internet, la Times Square rivisitata in versione Giuliani/ Disney e la guerra al terrore non esistevano ancora. Questo libro, e *Vizio di forma*, rappresentano giubilanti capitoli della sua impresa ciclopica, insegne al neon per argomenti che sin dall'inizio non si è preoccupato di tenere nascosti. Pynchon descrive il mondo così come lo vede, colmo di devastazioni causate dall'avidità, di complotti e intolleranza, di entropie ideate dall'uomo e imposte dal cosmo. I suoi romanzi assumono però la forma del mondo così come lui vorrebbe che fosse ed è a questo che devono il loro intenso potere consolatorio.

Le libertà e i doveri che Pynchon assegna a sé stesso sono gli stessi che si augura a nome nostro – lascivia, inutilità compressa, attenzione a ciò che è abitualmente sublime, ma anche all'inevitabilità della sofferenza. Amore per i perdenti, e un posto per i defunti nei nostri cuori. Oltre a una licenza per tentare di scomparire in qualche spazio radicale adiacente alla storia e alla vita di tutti i giorni – in quelle che il filosofo anarchico Hakim Bey ha definito «zone temporaneamente autonome» – anche se i costi di tali escursioni sono, in definitiva, intollerabilmente alti. Riassumendo, malgrado la mancanza di informazioni personali fornite sull'autore, è chiaro che il giovane Pynchon è uno scrittore infinitamente promettente, che di certo non mancherà di regalarci un lungo scaffale di romanzi incantevoli e carismatici. Lo ritengo capace di uno o tre capolavori. Non vedo l'ora di sapere cosa ci riserverà in futuro.

Le libertà e i doveri che Pynchon assegna a sé stesso sono gli stessi che si augura a nome nostro – lascivia, inutilità compressa, attenzione a ciò che è abitualmente sublime, ma anche all'inevitabilità della sofferenza. Amore per i perdenti, e un posto per i defunti nei nostri cuori.

Mario Andreose: «Il mondo dell'editoria sta sparendo, salviamo ciò che abbiamo imparato»

Gli inizi da correttore di bozze, la gavetta e la direzione dei gruppi più importanti. Il rapporto con Moravia, Mondadori e Umberto Eco. I ricordi «e qualche rimpianto» di un uomo del libro

Antonio Gnoli, la Repubblica, 21 settembre 2014

Nel mondo editoriale, Mario Andreose, ottant'anni compiuti da poco, appare come un'eccezione. È ancora sulla breccia, come usa dire. Lavora per la Bompiani, segue come un'ombra tutto ciò che fa Umberto Eco. Ed Eco non fa nulla senza la presenza di quest'ombra. Discreta, rarefatta, impalpabile.

Frutto di un'inclinazione che ha portato Andreose a essere sempre un passo dietro le luci della ribalta: «Ho lasciato il protagonismo fuori dalla mia vita. Faccio questo mestiere da troppo tempo – direi da sessant'anni – per non sapere che il mondo si divide anche tra chi accende e spegne le luci e chi è destinato a stare sotto le lampadine. Ho cominciato come correttore di bozze. Sono salito fino ai vertici di diverse e importanti case editrici. Quel mondo, per come l'ho conosciuto io, sta sparendo. Non mi sorprende e non mi metto ansia. Dico solo, proviamo a continuare a fare bene quello che abbiamo imparato. Con rigore e possibilmente senza sbraco. Ci vuole coerenza, anche con le proprie origini.

Le sue quali sono?

Sono nato a Venezia dove ho vissuto fino a quando, ormai ragazzo cresciuto, decisi di trasferirmi a Milano. Pensavo al giornalismo, a Baldacci che dirigeva il *Giorno*, ma la mia vita prese tutt'altra direzione.

Cosa ricorda della Venezia che ha lasciato?

La città buia e fredda della guerra. La gente andava in chiesa per proteggersi dai bombardamenti. Mi piacevano le chiese. Amavo la liturgia latina. Nella

Chiesa dei Gesuiti provai per la prima volta una specie di stordimento davanti a un affresco del Tiepolo. La stessa emozione credo di averla avvertita qualche anno dopo incrociando Jackson Pollock.

Dove lo vide?

Usciva dalla casa di Peggy Guggenheim. Passavo per caso. Ero stato qualche giorno prima alla Biennale, la prima dopo la fine della guerra, dove la Guggenheim aveva esposto alcuni suoi capolavori. Tra cui dei Pollock. Era il 1948. Nessuno conosceva l'artista giunto per la prima volta in Europa. I suoi dipinti mi avevano turbato.

Era lontano dallo stile del Tiepolo.

Agli occhi di un quattordicenne quell'esplosione di macchie e di colori faceva pensare alla nascita dell'universo: al caos prima della forma. Forse, se Tiepolo fosse nato due secoli dopo, avrebbe dipinto come Pollock. Chissà. Comunque lo seguii. Girovagò per le calli e io dietro. Poi si fermò a un bar. Si accomodò all'aperto. Ordinò da bere. Mi sedetti accanto senza avere il coraggio di dire nulla. Guardavo quell'uomo che fissava il bicchiere. Una figura silenziosa. Triste. Invisibile. Poi, si dileguò.

Invisibile come lei.

No. Non esattamente. Era, come dire?, intoccabile. La mia invisibilità è una forma di discrezione che credo di avere appreso in contrasto con certi riti familiari, alquanto deprimenti.

Sta alludendo ai suoi genitori?

Sì. È da lì che si parte sempre. Con loro c'è stato affetto. Del resto, i tempi della guerra e del dopoguerra furono difficili. Ma non ci fu mai dialogo. È come se i livelli mentali non corrispondessero. La mamma era spesso malata e mio padre, che aveva una panetteria, amava il bicchiere. Beveva sia per festeggiare, sia per scacciare un dolore. Quel clima mi diede la forza di andarmene.

Quando giunse a Milano?

Alla fine degli anni Cinquanta. Cominciai a frequentare il bar Jamaica. Non avevo velleità artistiche. Per me quel luogo era un'agenzia di collocamento. Venni a sapere che in una casa editrice appena nata cercavano un correttore di bozze. Era Il Saggiatore. L'aveva creata Alberto Mondadori, figlio di Arnoldo. Nel giro di poco tempo passai a svolgere le mansioni di redattore e poi di capo redattore.

Con chi lavorava?

Il direttore letterario era Giacomo De Benedetti. Non può immaginare la fertilità mentale di quest'uomo che l'università aveva maltrattato.

Allude alla sua emarginazione?

Proprio a quella. Uno studioso di prim'ordine, geniale, che soffrì nel vedersi preferire altri alla cattedra di letteratura italiana. Alla fine penso che fu la sua salvezza.

Che tipo era?

Una persona fragile. Ricordo l'ansia che gli procurava il fatto di dover mediare tra i due gruppi che si erano formati nella casa editrice. Da un lato, c'erano i milanesi legati a Banfi, tra cui spiccavano Enzo Paci e Dino Formaggio. Dall'altro, il gruppo romano con Argan, Fedele d'Amico e Ernesto De Martino.

Si stabilì una rivalità dovuta cosa?

Impostazioni culturali differenti. A Roma prevaleva l'ispirazione crociana. Mentre Paci – che tra l'altro soffriva molto la direzione di De Benedetti – si ispirava a Husserl e alla fenomenologia. In quel periodo De Benedetti cominciò ad andare in analisi da Ernst Bernhard.

Lo psicoanalista junghiano.

Sì, un personaggio pittoresco e geniale della Roma degli anni Sessanta.

Pittoresco perché?

Credeva nell'astrologia e nei tarocchi. Arrivò perfino a leggere la mano. Da lui sono andati personaggi famosi, come Fellini, e il suo prestigio, dovuto al fatto di essere stato tra gli allievi prediletti di Jung, non fu mai intaccato. Devo dire che il Saggiatore fu la prima casa editrice che aprì seriamente al pensiero junghiano.

Ma anche alle scienze sociali, alla filosofia, all'antropologia.

Fu una straordinaria esibizione di svecchiamento culturale. In parte determinato, secondo me, da una delle ricorrenti crisi finanziarie nelle quali incappò l'Einaudi.

Parliamo di che anni?

Primi anni Sessanta. All'Einaudi era segretario generale Luciano Foà. Straordinaria figura culturale legata a Bobi Bazlen.

E cosa accade?

La linea culturale della casa editrice entrò in conflitto con le nuove esigenze. Foà voleva intraprendere l'edizione critica delle opere di Nietzsche. Ma le resistenze furono enormi. E non se ne fece nulla. Quando poi subentrò la crisi economica Foà decise di vendere qualche «gioiello di famiglia».

«Ho cominciato come correttore di bozze. Sono salito fino ai vertici di diverse e importanti case editrici. Quel mondo, per come l'ho conosciuto io, sta sparendo.»

Quali?

Alcuni molto preziosi. Noi del Saggiatore prendemmo tra l'altro due titoli che avrebbero fatto un po' la storia della nostra casa editrice: *Tristi tropici* di Levi Strauss e *Il secondo sesso*. Per il libro della de Beauvoir qualcuno in casa editrice storse il naso. Dissi: ma siamo matti? Abbiamo un testo straordinario tra le mani e vogliamo farcelo scappare? Alla fine decisi che l'avrei tradotto io e così fu.

E per il resto?

Einaudi cedette i diritti di *Addio alle armi*, con cui Mondadori inaugurò la collana degli Oscar. Quanto a Foà lasciò l'Einaudi e diede vita con Bazlen e Calasso all'Adelphi.

Alla fine la storia culturale di questo paese passa sempre dall'Einaudi.

E infatti tutti avrebbero voluto lavorare in quella casa editrice.

È possibile un confronto tra Giulio Einaudi e Alberto Mondadori?

Il loro peso è stato diverso. Come pure il carattere. A me Einaudi faceva pensare al padrone capriccioso. Così trattava i suoi dipendenti. Alberto sembrava più un principe rinascimentale. Generoso, in qualche modo distaccato. Ma senza essere altezzoso come l'altro. Però entrambi hanno mietuto le loro vittime.

A questo proposito Sebastiano Vassalli nello «straparlare» della scorsa settimana ha dichiarato che Pavese si suicidò probabilmente a causa di un litigio con Giulio Einaudi. Cosa ne pensa?

Non so nulla di quel litigio. Mentre so delle delusioni d'amore di Pavese. Però una cosa è certa: Einaudi trattava Pavese come fosse un impiegato qualunque. Una volta si infuriò perché aveva usato il suo bagno privato.

Retaggi aristocratici.

Non solo. Quando Pavese vinse il premio Strega, la somma di un milione la incassò, per contratto, la

casa editrice. Naturalmente non furono quelle meschinerie ad appannare il ruolo fondamentale che Pavese ebbe per quella casa editrice. Quanto a me restai undici anni al Saggiatore.

Perché andò via?

Era la fine degli anni Sessanta, il mondo stava cambiando. Mi ritrovai nel bel mezzo di una crisi finanziaria. Arnoldo, papà di Alberto Mondadori, aveva detto chiaramente che non sopportava più le perdite del figlio. Nel frattempo Mario Formenton, a capo della Mondadori, mi chiese se volevo occuparmi delle coedizioni. Accettai e per otto anni ho lavorato a contatto con i grandi gruppi internazionali. Facevo soprattutto libri d'arte.

E dopo quell'esperienza?

Un giorno mi telefonò Erich Linder, il più grande agente letterario che l'Italia abbia mai avuto. Lui stava all'editoria come Enrico Cuccia alla finanza. Mi disse che c'erano movimenti proprietari nel Gruppo Fabbri e all'Etas Kompass e mi chiese se ero interessato alla carica di direttore editoriale. Quella decisione nel 1982 mi avrebbe condotto alla Bompiani.

Il suo fondatore, Valentino Bompiani, non c'era più?

Aveva venduto dieci anni prima. La Bompiani era la grande malata dell'editoria. Oreste Del Buono, editor per un certo periodo, mi disse: sai Mario, qui il direttore editoriale ha la funzione di preparare il programma al suo successore.

Intendeva dire che non duravano a lungo?

Esattamente. Tanto è vero che chiesi a Linder cosa ne pensava. E lui con il consueto cinismo rispose: si vede che la vogliono far fuori. Per una volta si sbagliò.

Quando lei prese la direzione era appena esploso il successo de Il nome della rosa.

Fu incredibile. Come scoprire che una piccola potenza aveva la bomba atomica in casa.

E vero che i francesi in un primo momento respinsero il romanzo?

È una vecchia storia. Il libro, per i legami che Eco aveva con quella casa editrice, fu dato a Seuil. Il suo direttore, François Wahl, disse che il romanzo era poco adatto, che la «balena era troppo grossa». E fu Grasset a pubblicarlo. Quando uscì il secondo romanzo, *Il pendolo di Foucault*, Wahl inviò una lettera a Eco: «Donne moi une autre chance», gli scrisse. Ma per Eco i rapporti con la Seuil potevano considerarsi definitivamente chiusi.

Cominciaste una politica aggressiva.

Diciamo di svecchiamento. Ricordo che proposi a Elisabetta Sgarbi di prendere in mano l'ufficio stampa e poi si è visto il suo talento. Cominciai a corteggiare alcuni scrittori.

Chi in particolare?

Sciascia, De Carlo, Tondelli. Per fare dei nomi. Con Sciascia fu complicato. Volevamo fare un'edizione completa delle sue opere. Ogni tanto ci si vedeva a pranzo. La sua lentezza era proverbiale. Altrettanto le sue intuizioni editoriali. Insomma, dopo due anni di corteggiamento, ci diede un libro e l'opportunità di raccogliere le sue opere. Festeggiammo l'evento.

Come?

Con una cena a casa di Valentino Bompiani. Vennero Sciascia, la moglie e c'era anche Umberto Eco. Mi aspettavo una serata scintillante.

E invece?

Un disastro. Valentino era sordo, Sciascia restò praticamente muto. Il solo conversatore brillante era Umberto. Ma Sciascia non capiva le sue battute. Imbarazzo. La mattina dopo Bompiani venne in casa editrice, come faceva di solito. Gli chiesi che impressione aveva avuto di Sciascia. Cosa le devo dire? Mi sembra silenzioso come un questore siciliano, rispose.

Perché decideste di aprire una collana di classici contemporanei? In fondo c'era già quella dei Meridiani. Una concorrenza che non potevate battere.

Era per contrastare quella presenza. E poi avevamo saputo che volevano acquisire tutta l'opera di Moravia e non volevamo che finisse alla Mondadori.

Come è stato il suo rapporto con Moravia?

Protettivo. Vedeva in noi, nella casa editrice, l'istituzione che doveva aiutarlo per qualunque difficoltà. Le conversazioni con lui non erano mai di routine. Si irritava per le cose che gli sfuggivano di mano.

Cioè?

Non lo so, a me vengono in mente le difficoltà coniugali che visse negli ultimi tempi.

Era sposato con Carmen Llera.

Sì, una ragazza piena di vita di quasi cinquant'anni più giovane. Fu una storia ricca di pettegolezzi e di maldicenze. Credo che ne soffrì. Come pure patì la decadenza fisica.

E del fatto che fosse uno scrittore più temuto che amato?

Penso che se ne disinteressasse. Con il suo clan deteneva – quando questa roba contava qualcosa – un vero potere letterario. Non era arrogante. Aveva modi bruschi che potevano non piacere. Dopotutto la sua vita oltre che interessante è stata fortunata.

E la sua?

Anche la mia. Mi dispiace solo di aver scontentato alcune persone. Di non essere stato esemplare e coerente come talvolta ho immaginato.

È una confessione?

Ma no, sono stato discontinuo. Ho avuto una formazione cattolica. I sensi di colpa mi hanno accompagnato a lungo. Vincerli non è stato facile. Riunisco due volte l'anno i miei figli e i nipoti. Guardo queste generazioni e non so che futuro avranno. Mi sembra di essere in un film muto. Bello. Ma non sento le voci né musica. Solo il tempo che passa.

Gary, tutti i colori di un camaleonte sempre fuori posto

In Francia sono usciti il suo primo romanzo e la sua ultima intervista. Entrambi incentrati sull'insensatezza del vivere

Stenio Solinas, il Giornale, 21 settembre 2014

«Non penso di vivere ancora così a lungo da scrivere un'altra biografia» disse Romain Gary a Jean Faucher, il giornalista di Radio-Canada che lo stava intervistando.

Era l'autunno del 1980 e di lì a due mesi si sarebbe sparato. *Le sens de ma vie* si intitolava quella intervista televisiva e ora, nel centenario della nascita, Gallimard ne pubblica il testo (pp 100, euro 12,50) e da postumo Gary si ritrova ai piani alti delle classifiche dei libri. Al *repêchage*, l'editore intelligentemente accosta un inedito, quel *Le vin des morts* (pp 237, euro 17,90) scritto a 19 anni, mai pubblicato e mai abbandonato e fonte di alcuni dei suoi libri più importanti, e insomma mai ritorno sulla scena poteva essere così completo, l'inizio e la fine allo stesso tempo.

Sul fatto che la vita avesse un senso, Romain Gary non era poi così sicuro. «Credo sia la vita a possederci, ad averci. Dopo, abbiamo l'impressione, o ci ricordiamo, di aver vissuto come se fosse stata una nostra scelta, ma per quanto mi riguarda è la storia, nel senso generale e in quello particolare e quotidiano del termine, ad avermi diretto, avvolto in una bobina in qualche modo».

Essere l'effetto e non la causa di sé stessi, Gary lo spiegava con il racconto del camaleonte che cambiava di colore a seconda di quello del tappeto su cui veniva adagiato. Blu, verde, giallo... A lui era successo lo stesso: era nato in Russia, vissuto in Polonia, emigrato in Francia, aveva combattuto in Africa, lavorato nell'Europa orientale e negli Stati Uniti. A ogni mutamento, si era adattato e anzi per certi versi ci aveva preso gusto: giovane provinciale ed eroe di guerra, diplomatico e scrittore di successo, marito e amante. Sapeva scrivere in più lingue,

aveva moltiplicato gli pseudonimi e gli eteronimi... Sì, il racconto del camaleonte era un po' la metafora della sua esistenza, compresa anche la fine della storia. Succedeva infatti che il camaleonte veniva a un certo punto messo su un tappeto scozzese e impazziva... A Gary accadde lo stesso, quando si accorse che Emile Ajar, l'altra identità con cui aveva di nuovo vinto il Goncourt, stava prendendo il sopravvento su quel Gary letterariamente un po' démodé che lui continuava a essere. Si era stancato della vecchia pelle e ne aveva indossata una nuova, e ora era stanco dell'una quanto dell'altra. Ricominciare a vivere non è difficile, è inutile.

Della insensatezza del vivere, Gary si era accorto sin da ragazzo: corriamo verso la morte e non possiamo farci nulla. E non è detto che da morti si viva meglio... È quello che succede al giovane Tulipe di quel suo primo romanzo mai pubblicato: si ritrova fra gli scheletri e le tombe di un cimitero e nell'ascoltare le confessioni dell'aldilà vede che l'anima rassomiglia sempre a «una piccola puttana sporca e maleodorante» come nell'aldilà. Da scrittore, Gary sapeva che la moltiplicazione delle vite risolveva un problema letterario, non esistenziale. «Uno scrittore mette il meglio di sé stesso, della sua immaginazione nel libro e tiene il resto, *il miserevole piccolo mucchio di segreti*, come diceva Malraux, per sé stesso». Detto in altri termini, il problema era lui, la sua bulimia e la sua insicurezza, il voler essere una cosa e il suo contrario.

Rivendicando la libertà creativa dell'arista, Gary barava sapendo di barare: la vita, la sua vita, era un romanzo, falsa e quindi vera. Diceva di essere figlio di un grande attore del cinema russo, di essere nato a Mosca, alterava, ritoccava. *Il liuto*, uno dei racconti

che ora appare in *Una pagina di storia* (pp 110, euro 12), il decimo dei suoi libri pubblicato da Neri Pozza, l'editore che lo ha rilanciato in Italia, racconta di un aristocratico ambasciatore il quale, all'apice della carriera, scopriva la propria omosessualità. Era pura fantasia, diceva Gary, ma diplomaticamente gli costò il posto, perché l'ambasciatore di Francia a Londra, da cui dipendeva, si sentì preso di mira. Ma era davvero così, o era un'invenzione anche questa, come la

storia che da Berna, dove si annoiava, aveva inviato un dispaccio il cui contenuto si riassumeva nel fatto che da tre giorni nevicasse in città? «È pazzo, mandatelo fra i pazzi» era stato il commento, e così era finito all'Onu.

In russo *gari* significa «brucia», così come Ajar, il suo ultimo pseudonimo, nella stessa lingua indica «la brace». Il Gary più riuscito, più interessante, era quello mai esistito. Quando si dice una vita bruciata...



L'Italia di fango. Ammaniti torna nelle borgate

Una nuova edizione dei racconti «cannibali» dello scrittore sul cambiamento antropologico del paese negli anni Novanta

Alberto Asor Rosa, la Repubblica, 22 settembre 2014

La caratteristica dominante di Niccolò Ammaniti è una presa narrativa fuori dal comune su persone e oggetti che rappresenta. Per presa narrativa intendo la capacità di rendere al meglio (con le scelte e gli strumenti specifici che qualsiasi scrittore bene impostato sa impiegare nei modi suoi) il tessuto del racconto che a poco a poco si va spiegando. Il tessuto narrativo di Ammaniti è essenziale: poche battute; descrizioni assolutamente incisive; molto dialogo (a sua volta concentrato quanto più possibile); caratteri dedotti, e non indotti, dallo svolgimento dei fatti, più che, voglio dire, dalla descrizione di psicologie preconcepite. Tutto ciò, applicato alla costruzione di un mondo, che, sociologicamente parlando, si potrebbe definire marginale o borderline, ma che in realtà è centralissimo nell'immaginazione di Ammaniti, perché è l'unico che lui è predisposto, no, non predisposto, trascinato a rappresentare: il mondo di quelli che stanno fuori norma, piccoli o grandi che siano; il mondo del fraintendimento e/o della trasgressione; il mondo dove fortuna e sfortuna, machiavellicamente intese, invece di stare contrapposte, si mescolano in una confusione vitale che Ammaniti, appassionandosene visibilmente lui stesso, segue passo passo.

Indico, come modelli esemplari (per me, s'intende) di tali modi di procedere, i suoi *Io non ho paura* (2001) e *Io e te* (2010), i quali addirittura duplicano alcune delle caratteristiche sopra elencate: l'infanzia e l'adolescenza s'impongono fino a produrre un atto di solidarietà fra simili/uguali; l'avventura produce un effetto felice (o semifelice) da una parte e uno dall'altra catastrofico; il dialogo, da componente essenziale del tessuto narrativo,

lo costruisce *ab imis* come parte esemplare della struttura dell'azione.

I cinque racconti di *Fango* estremizzano tutto questo. Poiché essi vengono prima degli altri esempi fin qui fatti (1996), vuol dire che essi sono più un punto di partenza – la «cannibalesca» formazione di Ammaniti – che un punto di arrivo. E vanno letti in quanto tali: cosa possibilissima, perché essi hanno, nella loro misura, un'autonomia che va compresa e apprezzata.

Il ragionamento è che Ammaniti, in *Fango*, estende al massimo la sua capacità di visione e di rappresentazione, sia in senso sociologico sia in senso psicologico (talvolta psichiatrico). La Roma, stravolta e spesso impazzita, che ne diventa il più delle volte protagonista, trasuda tutti i suoi umori più puzzolenti e pestiferi come un calderone d'immondizia incapace persino di contenere i propri resti. La popolano drogati, prostitute, uomini di malaffare, branchi di giovani violenti, apprendisti stregoni spesso destinati anche loro a una sanguinosa sconfitta.

Nella serie spiccano due piccoli capolavori: *L'ultimo capodanno dell'umanità* (un ritratto dell'Apocalisse sempre incombente, di questi tempi, sulle nostre teste, genialmente frammentato in ottantotto brevi episodi, ognuno dei quali disegna un ritratto di personaggio e al tempo stesso un episodio parziale, talvolta parzialissimo, della vicenda: non è privo di senso, ovviamente, che l'unica a salvarsi dalla distruzione – o autodistruzione – sia il personaggio che nel viluppo della catastrofe si era trovato all'unico scopo di suicidarsi); e quello che dà il titolo al volume, *Fango* (la storia di un delinquente periferico di mezza tacca, che finisce annientato dallo stesso meccanismo per cui lavora).

Scegliendo a caso, qualche esempio del modo di procedere stilistico-narrativo di Ammaniti in questi racconti. Una descrizione di periferia romana (la borgata Finocchio): «Le case basse e grigie, senza intonaco, con i tondini contorti e arrugginiti che spuntavano dai tetti come dita rattappate di vecchi. I balconi di ferro. Gli infissi di plastica. Le strade storte, sconnesse, alluvionate. I fossi. Gli orti tra le case...» (*Fango*); l'immaginazione con cui un personaggio (donna) ripensa al suo ex amante: «Giovanni era una specie di uomo nero. Un uomo ghignante costruito dal suo cervello apposta per lei» (*Ti sogno, con terrore*); l'attitudine perversa con cui un personaggio è spinto verso la conoscenza (c'è qualcosa dell'autore in questo?): «È una curiosità morbosa, sporca, quella che in alcune occasioni della mia vita mi ha spinto a proseguire, a perseverare nonostante ogni cosa intorno mi dicesse di smetterla, di lasciar perdere...» (*Carta e Ferro*).

Ma le citazioni, per quanto significative, pure ognuna presa per sé non bastano. E cioè: qui si tratta di passare dal particolare del piccolo ma significativo «segnale» al generale della pagina scritta, assolutamente inconfondibile, di Niccolò Ammaniti. Se consideriamo tutto il percorso, vediamo che l'accumulo dei «segnali» porta inequivocabilmente a un «insieme», sul quale concentrarsi e riflettere. L'«insieme» è il buco nero in cui una certa condizione umana si dibatte senza alcuna possibilità di uscirne. Qui cade un rilievo, che ha molta importanza. Abbiamo detto che i racconti di *Fango* alludono a una certa condizione sociologica, quella della Roma periferica, degradata e delinquenziale (e paradelinquenziale) dei nostri giorni. Eppure, leggendo e meditando, non riterrei inverosimile avanzare l'ipotesi che, prima, o al di qua, o forse al di là, di questa defaillance sociologica Ammaniti guardi a un buco nero che comunque s'allarga, ed è irrimediabile, nell'esistenza umana, e costituisce la premessa del suo modo così particolare di vedere e rappresentare le cose. Lo scrittore, in quel buco nero, non può penetrare, anzi, in un certo senso accetta di non penetrarvi, ma vi lavora intorno splendidamente, fino a conferirgli la dimensione

assoluta che affascina il suo lettore. C'è una premessa segreta, dunque, alla sua analisi sociologica, ed è di natura esistenziale.

Ma c'è ancora una cosa da osservare, che, soprattutto nei racconti di *Fango*, è continuamente presente, e nelle citazioni che abbiamo sopra riportato nitidamente traluce (e non è contraddittoria con quanto finora abbiamo detto, anzi, in realtà lo arricchisce e completa). Ammaniti spinge in ogni senso verso il limite – limite sociologico, psicologico, stilistico. E tuttavia l'effetto prodotto non è quello di una tragedia urbana. Come mai? Perché le forzature sociologiche, psicologiche, stilistiche, producono, invece che un effetto tragico, un effetto grottesco. E cioè: spingendo il più possibile nell'impianto «cannibalesco» di questa sua prosa, Ammaniti arriva fino a scoprirne, e a rivelarne, il limite, che è quello di una deformità che non arriva a risolversi fino in fondo ma s'arresta un momento prima del crollo. Questo vuol dire che c'è anche una componente comica (o semicomica) nel punto di vista di questo scrittore? Esattamente.

Il comico, com'è noto, è per l'appunto la percezione del senso del limite. Del limite nelle cose, come ovvio; ma soprattutto gli strumenti, analitici e psicologici, con cui esse vengono rappresentate. Ammaniti spinge forte sul pedale dell'acceleratore. Ma un momento prima che si produca uno scontro, lo stacca e si ferma a guardare – e ci fa guardare.

L'istintività, cui si poteva pensare in maniera pressoché esclusiva, se ci fossimo fermati alle primissime notazioni del nostro discorso, è in realtà in lui uno strumento sorvegliatissimo ed estremamente adulato di osservazione. Ammaniti ci fa vedere tutto; ma contemporaneamente ci fa un cenno con la testa: sì, è tutto vero ma, badate, bisogna che guardiate meglio. Se lo farete, vi accorgerete che io, oltre che a raccontare, sono anche capace di scherzare e, se necessario, di prendervi un poco in giro. È per questo che ci so fare sul serio. Per capire bene come stanno le cose, dovete impegnarvi più a fondo di quanto la superficie non sembrerebbe offrirvi. Il mio divertimento consiste in questo. E chi se ne accorge, si diverte più degli altri.

Amis e McEwan: «I nostri libri? Ora ci annoiano»

Si conoscono da quarant'anni e hanno condiviso esperienze, case editrici e lo stesso numero di romanzi. I due scrittori si confrontano dopo l'uscita in Gran Bretagna delle loro nuove opere

Alex Clark, la Repubblica, 24 settembre 2014

Che ne dite di cominciare raccontandomi da quanto tempo vi conoscete e come vi siete incontrati?

Ian McEwan: Beh, erano gli anni Settanta.

Martin Amis: Il 1973, giusto?

IM: Credo sia stato in una di quelle feste di Natale alla Jonathan Cape, a quei tempi erano qualcosa di leggendario, di sfarzoso.

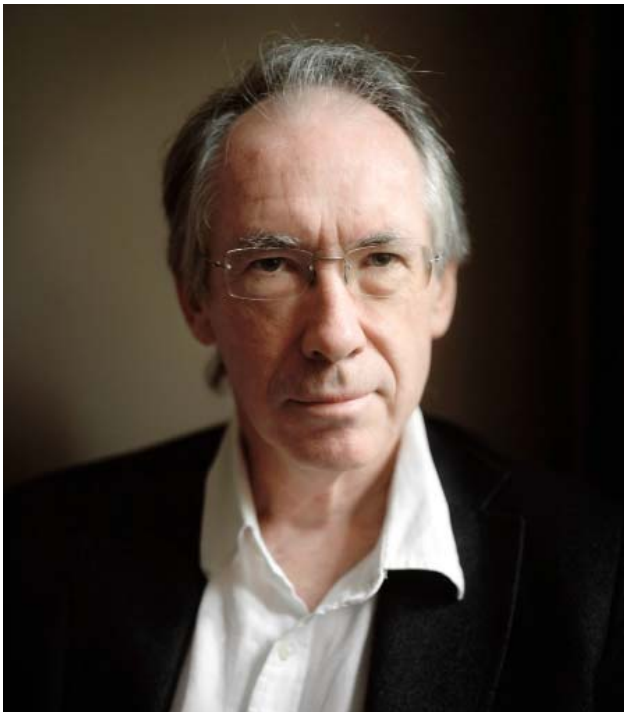
MA: Era più simile a una professione da gentiluomini, a quei tempi.

IM: Bevevamo di più a quei tempi. Martin venne da me e mi disse: «Ho letto il tuo racconto, *Pornografia*». E

mi citò alla perfezione un passaggio. Lo trovai subito simpatico.

Tu te la ricordi così, Martin?

MA: Ricordo benissimo il racconto. Ma stavo giusto pensando che abbiamo pubblicato i nostri primi libri più di quarant'anni fa e proprio ieri leggevo il libro di Ian e ho visto sul risvolto di copertina che ha scritto quattordici romanzi e due racconti, esattamente come me. Insomma, le nostre vite sono state più o meno parallele. Abbiamo cominciato nello



stesso momento, ci siamo sposati nello stesso momento e abbiamo avuto tutti e due un figlio – un figlio maschio – nello stesso momento, e poi abbiamo divorziato tutti e due nello stesso momento.

IM: Questo lo hai fatto prima tu.

MA: E poi ci siamo risposati nello stesso momento.

IM: Allora forse moriremo nello stesso momento?

MA: Sì. Già.

IM: Lasciamo da parte l'argomento per adesso.

Raccontate qualcosa di questi due nuovi romanzi e di come sono nati.

MA: La gente mi chiede perché ho deciso di scrivere un secondo romanzo sull'Olocausto, ma io non sono d'accordo sull'uso del verbo «decidere». È una cosa che è dentro di me: colgo un barlume di qualcosa, un fremito, una pulsazione, e lo riconosco come il germe di un'opera che posso scrivere. Spessissimo comincio un romanzo pensando che sarà un racconto, poi dopo qualche mese mi dico «magari viene fuori un romanzo breve» e poi, dopo qualche mese ancora «no, mi sa che con questo vado fino in fondo». Non riuscirei a cominciare un romanzo semplicemente attraverso un atto di volontà. Non riuscirei ad andare avanti senza quel momento abbastanza magico e misterioso in cui qualcosa viene da te, e senti con grande intensità l'obbligo di scrivere il romanzo, perché non è che succeda così spesso. Il barlume che ho avuto per *The Zone of Interest* è la prima pagina: è una sorta di amore a prima vista (anche se inizialmente in realtà è lussuria a prima vista) in un contesto che suona abbastanza rurale e anonimo finché non si arriva al «patibolo a tre ruote» in fondo alla pagina, elencato fra gli altri elementi del contesto circostante. Ti metti seduto e spesso, con tuo stupore, ti sembra che gran parte di tutto questo sia lì. Dopo fai vari tentativi ed errori, e poi cominci a prendere decisioni.

È lo stesso per te, Ian? Nei tuoi libri c'è qualcosa che mi fa pensare che ci sia il nucleo di un'idea che ti si para davanti all'improvviso, ma forse non è così.

IM: No, concordo con Martin su questo. Adoro

quei periodi in cui ho terminato un romanzo, finito le interviste e la promozione e sono libero di seguire i miei interessi. Spesso non parto con l'idea di fare ricerche per un romanzo. E in questo caso, *The Children Act*, è cominciato tutto una sera che ero a cena con dei magistrati. Si prendevano in giro a vicenda per le rispettive sentenze e andavano giù abbastanza pesante con altri giudici non presenti. Ho pensato: «Accidenti, questi potrebbero fare i romanzieri». Poi a un certo punto il padrone di casa, Alan Ward, un magistrato stimatissimo, si è alzato ed è andato a prendere un volume rilegato con le sue sentenze. Mezz'ora dopo ero seduto con questo libro in mano e pensavo: «Questo è un sottogenere letterario, ingiustamente trascurato». Ho cominciato a interessarmi alle sentenze e ho notato che spesso c'è di mezzo la religione: cattolici che divorziano da musulmani, ebrei ortodossi che si contendono il futuro dei loro figli, genitori cattolici che non vogliono che i loro figli, gemelli siamesi, vengano separati. Poi mi sono imbattuto in una sentenza di Alan sul caso di un adolescente testimone di Geova che rifiutava una trasfusione sanguigna necessaria per salvargli la vita. L'ho vista come una sfida, uno squarcio fra lo spirito laico della legge e una fede religiosa sincera.

Questa idea dei sistemi di credenze emerge in entrambi i vostri libri, quello che la gente è pronta a fare in nome delle credenze che ha costruito o elaborato.

MA: Sì, è un mondo di per sé, quello dei sistemi di credenze. Ian parla di religione, ma anche di ideologia. Anche se quello che ho scoperto leggendo moltissime cose sull'Olocausto negli ultimi venticinque anni è che, nel caso della Russia, l'ideologia è rimasta molto forte. Sono rimasto allibito quando ho letto che Gorbaciov, mentre l'impero si stava sgretolando, restava alzato tutta la notte a leggere Lenin dicendo: «La risposta dev'essere qui». Ma nel caso di Hitler, nel caso della Germania, non c'era nessuna ideologia. C'erano solo due o tre idee: un impero territoriale più ampio; un antisemitismo allucinatorio; e la semplice volontà di conservare il potere. Nient'altro. Le persone non erano attratte

dal nazismo per la sua ideologia: era una sorta di chiamata a raccolta per sadici e non voleva essere altro che questo.

IM: Sì, quelle bandiere nere nel Nord dell'Iraq sono un altro esempio: sono un'eccezionale calamita per ogni aspirante torturatore in circolazione. Gli psicopatici sono un'esigua minoranza distribuita equamente fra tutte le popolazioni e hanno bisogno della loro occasione storica.

E perché i romanzieri ne sono attratti?

IM: Ci piacciono le cose sbagliate.

MA: Ed estreme. E i sistemi chiusi, le cose che sono un mondo a sé. Ma non trovi che, quando invecchi e il futuro si contrae, sia un tormento leggere anche solo le bozze del tuo ultimo romanzo?

Perché sentite il desiderio di passare alla cosa successiva?

MA: Semplicemente per andare avanti; non so se avete avuto un periodo del genere, ma ai vecchi tempi, negli anni Settanta e Ottanta, se non avevo appuntamenti o cose da fare per la serata, una bottiglia di vino e cinque ore di lettura per me erano una serata da sogno.

IM: Ora sono cinque bottiglie di vino e non leggo niente di tuo.

MA: Ma adesso non sogno di fare una cosa del genere. Anzi, leggere le cose vecchie non la trovo un'esperienza piacevole.

Perché ti senti un romanziere diverso?

MA: Si potrebbe dire che quello che succede è che l'ispirazione, la parte musicale del talento, si indebolisce, ma la parte tecnica si rafforza: sapere dove vanno le varie cose, la modulazione. Se fai una scena di dialogo, la scena successiva non dev'essere di dialogo, e viceversa. Quello che ho scritto in questo secolo non mi suscita quasi mai repulsione, ma se vado indietro è pieno di volgarità e roba immeritata.

Tu la pensi allo stesso modo, Ian?

IM: Io non guardo perché semplicemente non mi interessa.

Ma fra i tuoi primi lavori e quelli successivi ci sono differenze.

IM: In parte è perché siamo obbligati a spiegarci in continuazione, e questo alla fine ti rende insensibile rispetto alla tua opera. Una volta ho scritto un romanzo, *Cani neri*, in cui avevo messo una prefazione che spiegava tutti i temi del libro. E per tre mesi, per tutta la fase della promozione, sono stato a spiegare quella prefazione. Martin ha ragione, le estati e gli inverni che abbiamo davanti sono sempre di meno e c'è anche la sensazione che a un certo punto bisogna riconoscere che il tuo pensiero non è più ricco com'era un tempo.

MA: Il vocabolario si restringe.

IM: Il vocabolario si restringe; si restringe... tutto. Anche la resistenza fisica! Per fare un romanzo ci vuole parecchia resistenza fisica, sembra una maratona. Dura più o meno quanto una laurea universitaria, e noi abbiamo quattordici lauree. Ma no, l'idea di mettermi in un angolo a rileggere i miei primi libri mi inorridirebbe, specialmente considerando che sugli scaffali della mia libreria stanno in attesa non solo tutti i libri che non ho letto, ma tutti i libri che voglio rileggere, di altri scrittori.

C'è un libro dell'altro che vorreste aver scritto voi?

IM: La tecnica sopraffina di Martin in *Esperienza* mi suscita grande ammirazione. Ha riversato nell'autobiografia tutta l'arte del romanziere. Ha escogitato il modo più ingegnoso e perspicace di parlare del passato, della famiglia.

MA: È molto gentile da parte tua, ma non avresti voluto scrivere *Esperienza*, perché non sei stato il figlio di Kingsley Amis. No, secondo me nessun romanziere che si senta minimamente sicuro di sé vorrebbe scrivere il romanzo di qualcun altro. Il saggio di qualcun altro magari sì, posso immaginare che si provi invidia, desiderio. Ma un romanzo no, è qualcosa di troppo personale. Quello che la gente non riesce proprio a capire è che quando scrivi un romanzo metti te stesso in prima linea; se fai un saggio storico sul bombardamento di Dresda non è la stessa cosa. Un romanzo è profondamente personale e rivelatore.

«Bill il rosso» se ne andò. E l'Inghilterra cambiò pelle

«Shankly, simbolo del Liverpool e di una sinistra tramontata»

Marco Imarisio, Corriere della Sera, 26 settembre 2014

«Ogni libro deve avere un mistero». Anche uno scrittore, forse. Quello di David Peace è nell'assenza di indizi. Ogni suo gesto è calmo, quasi eseguito al rallentatore. Nella persona non c'è nulla che riveli il flusso febbrile della prosa di *Red or dead*, il suo ultimo romanzo, che quasi obbliga chi legge a domandarsi se non sia prova anche di una ossessione personale legata all'atto della scrittura.

«Un amico mi ha detto che questa era la mia autobiografia per interposta persona. Spero che si sbagli, temo che abbia ragione».

Red or dead, pubblicato in Italia dal Saggiatore, è un'opera molto diversa da come si presenta. In apparenza, ma solo in apparenza, sembra la biografia romanzata di Bill Shankly, professione allenatore, unico carpentiere di una identità e di una leggenda, quella del Liverpool. L'idea di usare, come accadde per il precedente libro di Peace *Il maledetto United*, figure leggendarie del calcio per raccontare costruzione e rovina della società che hanno intorno, diventa qui ancora più esplicita, ed estrema. «Bill il rosso» è uomo dagli ideali antichi e dalle pulsioni totalizzanti. Il lavoro, il tempo che scorre e corrode invisibile da dentro. Fino a sfiorare la malattia mentale, fino a un addio improvviso e inspiegabile nel 1974, alla vigilia dei trionfi europei che altri si intesteranno.

Il mistero di *Red or dead* è questo. Nel mettere in scena l'ossessione di un uomo, il quarantasettenne David Peace, uno dei maggiori autori inglesi viventi, cresciuto a Leeds, da tempo residente in Giappone, sceglie di andare contro le regole del bello scrivere, usando una tecnica ripetitiva e martellante più vicina alla poesia che alla narrativa. Alla fine l'uscita di scena di Shankly si sovrappone a quella altrettanto oscura

di Harold Wilson, il primo ministro laburista che nel 1976 si dimise a metà del suo mandato, aprendo di fatto le porte a Margaret Thatcher. E l'epica di Anfield e del Liverpool fa da cornice al crepuscolo della vecchia Inghilterra.

Mister Peace, il calcio come continuazione della politica con altri mezzi?

Uno strumento, se vogliamo. O un pretesto. In realtà non volevo scriverne ancora. Dal 2009 al 2011 sono tornato in Inghilterra dopo 15 anni all'estero. Durante questo tempo la mutazione del mio paese si è compiuta in modo definitivo. Mi sono dato all'archeologia, per far tornare alla luce quel che abbiamo perso in questo passaggio. Cercavo un personaggio che soltanto con la sua vita potesse rappresentare una critica alla società inglese di oggi. Credo di averlo trovato.

Chi era per lei Bill Shankly?

Un uomo del popolo. Una buona persona. L'ultimo esemplare di un mondo in via di estinzione, l'Inghilterra del welfare e del socialismo umano.

Ne ha un ricordo personale?

La finale della Coppa d'Inghilterra del 1974, il suo ultimo trionfo. Contro il Newcastle. La doppietta di Kevin Keegan. Tutto in bianco e nero. Un signore con il cappotto che leva le mani come per impartire una benedizione alla folla. Bill Shankly. Poi è scomparso.

Dove lo ha cercato?

Alla National Library di Tokyo. Nel frattempo eravamo tornati a vivere in Giappone. Shankly è

diventato una mia ossessione, aggravata dalla lontananza. Dovevo sapere tutto di lui. Ogni partita, ogni tabellino, ogni cronaca.

Perché li ripropone quasi integralmente?

Volevo restituire il ritmo frenetico che ha scandito la sua vita. È la storia dei nostri padri, della generazione che è stata capace di costruire un'epopea. Questo impasto di routine e sacrificio, il significato di gesti ripetuti ogni giorno, l'alienazione che ne può derivare. Non puoi parlare del suo ritiro misterioso se prima non racconti il suo lavoro, la sua ossessione che diventa quasi delirio.

Red or dead è un libro politico?

Assolutamente sì. È il racconto della morte della società inglese vista da una diversa prospettiva, attraverso la lente del calcio.

Shankly è l'esemplare di una razza in via di estinzione?

Era un figlio di minatori, amato dalla gente comune. Quando parla di politica offre una lettura semplice del socialismo. Dice che Gesù è stato il primo socialista. Non sono le sue idee, ma quel che rappresenta.

Rimpiange così tanto la vecchia Inghilterra?

Red or dead riguarda la perdita di un sentimento comune che ci teneva insieme. In questo senso è un libro nostalgico, ma non voglio fare paragoni con la situazione attuale. Anche perché sulla politica di oggi cambio idea ogni due giorni.

Quando la società inglese è cambiata in modo definitivo?

Non lo ha fatto in un sol giorno. Nella pancia della Old England c'erano già i germi che avrebbero decretato la morte di quel modello. Ma se devo scegliere una data e un avvenimento dico il 1983, e la rielezione di Margaret Thatcher. Dopo i primi quattro anni della sua cura, era tutto chiaro. C'era ancora la possibilità di salvare il buono che c'era nella vecchia società. Fu un referendum. Gli inglesi scelsero il grande cambiamento.

Le piace il calcio di oggi?

È la stessa domanda di prima sotto mentite spoglie. Rispondo così: non amo per nulla i soldi e il glamour del quale è intriso. In questo senso rimpiango il calcio di una volta. Poi mi siedo sul divano qui a Tokyo e guardo in diretta la partita del Liverpool con mio figlio.

A parte il misterioso ritiro, cos'altro unisce l'allenatore Shankly e il premier Wilson?

Sono uomini simili. Uno è genuino, l'altro un po' artefatto. Shankly non ama i politici, ne diffida. Wilson lo ammirava, voleva essere come lui. Ci teneva a mostrarsi come uomo del popolo, amico dei Beatles, amante del calcio. Ma non sono sicuro che lo fosse.

L'ossessione di Shankly per il calcio riflette la sua per la scrittura?

Non credo di essere in grado di rispondere a questa domanda.

E perché?

Non ricordo niente dell'atto di scrivere. Un anno di ricerche, un anno di scrittura. Del primo so tutto, come stavo di salute, i voti dei miei figli a scuola. Del secondo non so nulla. Quando scrivo è come un transfert, come se fossi un altro. Come se fossi Bill Shankly. È quel che faccio. È l'unica cosa che faccio.

«È la storia dei nostri padri, della generazione che è stata capace di costruire un'epopea. Questo impasto di routine e sacrificio, il significato di gesti ripetuti ogni giorno, l'alienazione che ne può derivare.»

Truman, un genio morto per overdose di celebrità

Lo scrittore di «A sangue freddo» raccontato attraverso gli occhi di amici e nemici. Con lui inizia l'epoca del gossip, in cui convivono magnati, «magnoni» e vippume

Alessandro Gnocchi, il Giornale, 26 settembre 2014

La «biografia corale» che George Plimpton, fondatore della *Paris Review*, ha dedicato a Truman Capote (1924-1984) avrebbe avuto l'approvazione dello scrittore. Non c'è niente di concreto da imparare sull'opera, per quello bisogna rivolgersi ai lavori di Gerald Clarke, ma calza perfettamente al personaggio. Plimpton (1927-2003) ha incontrato «amici, nemici, conoscenti e detrattori» dell'autore di *A sangue freddo* e ha lasciato loro la parola. Il ritratto di Capote nasce dunque da stralci di intervista «montati» con abilità da Plimpton. Il risultato è un volume divertente, *Truman Capote* (Garzanti, pp 464, euro 29; negli Usa uscì nel 1997) in cui l'aneddoto ha il sopravvento su tutto, forse anche sulla verità. Ma

Capote era un principe del gossip e dunque non si sarebbe dispiaciuto. Nel volume di Plimpton c'è tutto il Capote che vi aspettate, visto dagli occhi di testimoni (più o meno) attendibili: l'infanzia a Monroeville, 1800 abitanti in Alabama, l'amicizia con la vicina di casa Nelle Harper Lee, autrice de *Il buio oltre la siepe*, l'ascesa come scrittore, l'invenzione del romanzo-documento, i bestseller, il personaggio pubblico.

Particolarmente riuscita è la «fotografia» del Capote successivo all'uscita di *A sangue freddo*, il romanzo-verità del 1966 sulla strage di Holcomb, nel Kansas, dove due balordi, Perry Smith e Richard Hickok, sterminarono una famiglia di agricoltori prima di



essere incarcerati e impiccati. Le ricerche sul campo, l'amicizia con gli assassini e la vicenda editoriale sono fatti ormai notissimi. Dalle pagine di Plimpton però esce bene la cesura che *A sangue freddo* segna nella biografia di Capote. Il successo mondiale lo rende una celebrità. E proprio Capote tiene a battesimo l'epoca delle celebrità in cui viviamo. Lo scrittore infatti festeggia *A sangue freddo* col famoso ballo in bianco e nero al Plaza Hotel (14 marzo 1966). L'evento entra a far parte della storia del costume. Basta guardare la lista degli invitati (oltre 400 vip) per capire che l'aristocrazia del denaro ha i giorni contati. Il concetto di «esclusivo» sta per diventare sempre più inclusivo. Nel nuovo mondo il nobile decaduto convive col magnate rampante, il politico con l'attore, l'artista con la star (?) della televisione. Nel salone dell'albergo newyorchese sfilano rivali come Norman Mailer; divi come Frank Sinatra, Mia Farrow e Lauren Bacall; studiosi come John Kenneth Galbraith e Arthur Schlesinger jr. Accanto a loro c'è il potere vero: gli Agnelli, i Kennedy, i Paley... È un universo sganciato dalla realtà. Non c'è contrasto più stridente tra questa fiabesca serata in maschera, seguita anche dall'austero *New York Times*, e le contemporanee atrocità della guerra in Vietnam.

Truman diventa il giocattolo più divertente dell'alta società. Ai ricconi, che fanno a gara per invitarlo, piacciono le sue cattiverie e i suoi pettegolezzi. Ma a Capote può bastare? Da un lato, la scalata è la rivincita su un'infanzia anonima. Dall'altro, lo scrittore cova rancore: i vampiri del bel mondo si nutrono del suo talento al punto che potrebbe anche essersi esaurito. Ed ecco la quadratura del cerchio. La vacuità delle conversazioni pomeridiane, i finti scandali, il parlarsi addosso alternato allo sparlare degli amici: tutto questo non conterrà il romanzo dei nostri futili giorni, la ricerca del tempo perduto in formato tabloid? Capote comincia a scrivere *Preghiere esaudite*, a suo dire, ovviamente, un capolavoro. Si favoleggia di un dattiloscritto enorme: prima dimenticato in taxi, poi rubato dall'ex amante John O'Shea, comunque perduto dopo la morte dell'autore. Come andò a finire con *Preghiere esaudite* è

risaputo. Alcuni capitoli sono pubblicati dalla rivista *Esquire* nel 1975-1976. È un trionfo di vendite ma anche il suicidio sociale di Capote, da quel momento cancellato dalla lista delle persone gradite. Capote ha messo in piazza la vita del jet set. Il velo della finzione è inesistente. Il brutto è che Truman picchia duro proprio sui suoi migliori amici, come i Paley. Nessuno lo perdona. La sua compagnia, una volta ricercata, ora è motivo di vergogna.

Un altro Capote sta per affacciarsi sulla scena. È il frequentatore di discoteche come lo Studio 54. Nello scantinato adibito a vip room, lo aspettano serate a base di vodka e droga. È facile incontrare Capote anche in locali gay dove invita gli amici eterosessuali per vedere cosa succede. Alla fine degli anni Settanta collabora con *Interview*, la rivista di Andy Warhol per la quale firma reportage-racconti meravigliosi, in parte raccolti in *Musica per camaleonti* (1980). Qualcosa però gli si è spezzato dentro. Il telefono squilla sempre di meno. L'ispirazione va e viene, soprattutto va. Fa qualche tentativo risibile di disintossicarsi. Infine decide che non vale la pena di vivere da sobri e si incammina verso la morte per cirrosi epatica. Le sue ultime ore sono come minimo bizzarre, se vogliamo considerare degna di fede l'unica testimone, Joanne Carson. Capote, dopo l'ennesimo ricovero, decide di recarsi in California a casa dell'amica. Compra un biglietto di sola andata, forse ha capito di essere agli sgoccioli. Dalla sua ospite si sente subito male. Joanne lo fa accomodare in un piccolo studio. Capote le impedisce di chiamare aiuto e continua a parlare, per ore. Quando tace, è solo per morire. La Carson resta a guardare «per rispettare le volontà di Truman». Messaggio di Gore Vidal inviato a Johnny Carson, ex marito di Joanne e conduttore al quale Capote doveva il suo status di personaggio tv: «Sai, John, so quanto devi essere contrariato dal magistrale colpo propagandistico di Joanne di far morire Capote a casa sua. In segno di amicizia per te, prometto che morirò a casa tua». Johnny cercò in tutti i modi di inserire la battuta nello show prima di convincersi che sarebbe stata una cosa di pessimo gusto. Era destino che Capote se ne andasse sotto il segno della mondana cattiveria.

Houghton racconta l'incredibile avventura di diventare sé stessi

Io sono Jonathan Scrivener ha ispirato Orson Welles e Graham Greene.

La storia nella sua semplicità può conquistare molti cuori. Come «Stoner» di Williams

Gian Paolo Serino, il Giornale, 27 settembre 2014

«Nessun popolo al mondo è riuscito a rendere la vita così poco interessante quanto gli inglesi. Il raggiungimento di un traguardo così elevato è andato di pari passo con una specie di follia che li rende unici. Il loro sudario di noia impenetrabile lascia filtrare un'aura di eccentricità straordinariamente ingannevole. Si aggira ovunque nel mondo come un fantasma tormentato, parlando una lingua che nessuno conosce, nemmeno i suoi connazionali. Nella sua solitudine abietta e disperata dà l'impressione di essere quaggiù a scontare una condanna all'esilio. Il suo riso suona falso e forzato, come una mostruosa supplica di perdono». Così scrive Henry Miller nella prefazione, a oggi inedita in Italia, di *Io sono Jonathan Scrivener* dell'inglese Claude Houghton (1889-1961). Una frase che può apparire feroce, ma chiaramente deve essere letta cogliendo l'ironia di Miller, l'autore americano che non era certo tenero neppure con gli Stati Uniti, basti pensare al suo *Incubo ad aria condizionata* in cui sin dal titolo sintetizza il suo pensiero sulla vita «made in Usa». Bisogna poi pensare ai tempi, Miller scrisse questa introduzione soltanto per *Io sono Jonathan Scrivener* quando venne pubblicato in Francia nel 1954 e tutto appare più chiaro. Miller lo inserirà anche tra *I libri della mia vita*, saggio in cui rimarca gli autori che più lo hanno impressionato e recentemente ripubblicato da Adelphi.

Ma chi è Claude Houghton, e soprattutto cos'è *Io sono Jonathan Scrivener*? Partendo dalla seconda domanda rispondere è semplice: è un capolavoro. Uno di quei libri che leggi e ti segnano, una di quelle

letture rare destinate a diventare longseller. Questo romanzo ha tutti i numeri per esserlo. E ci metto la firma. Come l'avevo messa nel 2012 quando scrivemmo che *Stoner* di John Williams avrebbe avuto decine di migliaia di lettori. Insistemmo molto su quel romanzo, e ancora lo facciamo, tanto da svelarvi in anteprima che prima di Natale di *Stoner* verrà pubblicata una nuova edizione assolutamente da non perdere anche per chi lo ha già letto. Altri seguirono. Fortunatamente anche molti altri critici si accorsero di *Stoner*, dedicandogli pagine e pagine, e in parallelo il passaparola tra i lettori lo ha reso uno dei pochi libri che potete acquistare soddisfatti anche nei supermercati e negli autogrill, dove *Stoner* è ossigeno puro per gli scaffali. Ma *Io sono Jonathan Scrivener*? Se vi siete fidati su *Stoner* assicuro che è un romanzo di uguale potenza narrativa, destinato a diventare un classico. Non un classico istantaneo, quelli che dimentichi appena li hai finiti di leggere, tipo *Il Cardellino* di Donna Tart, ma un romanzo che ti scuote l'anima. Claude Houghton, scoperto dal grande autore inglese G.K. Chesterton, lo scrisse nel 1940: in Italia venne pubblicato nel 1954 da Garzanti, ma fu quasi del tutto ignorato da critica e lettori, anche perché è una lettura paradossalmente più adatta ai nostri tempi. I protagonisti di *Io sono Jonathan Scrivener* (da ieri di nuovo nelle librerie grazie all'editore Castelvocchi, nella meravigliosa traduzione di Allegra Ricci), come scrive l'inedito Henry Miller, possono apparire degli «eccentrici», ma soltanto in rapporto alle marionette iperattive che invadono la scena quotidiana felici di recitare

il ruolo assegnatogli da destino». Perché, continua Miller, «in un mondo votato all'autodistruzione, non esiste più tragedia. Non resta che uno sparuto pugno di individui emergenti come stelle in un cielo inondato d'inchiostro, che parlano e agiscono da creature veramente sole, veramente vive, veramente coscienti dell'eternità della vita». Quello «sparuto pugno di individui» siamo noi lettori. A noi il compito di scoprire questo romanzo che racconta il precariato esistenziale in cui tutti noi viviamo, il mistero della vita che cerchiamo di dimenticare in mille pensieri e lavori e distrazioni. Il nostro, mai come oggi, paradossalmente in piena «società dello spettacolo», è il mondo dell'assenza. E per primi cerchiamo in tutti i modi di essere assenti a noi stessi. Non è certo un caso che Orson Welles per il suo capolavoro *Quarto Potere*, pietra miliare del cinema, sia rimasto influenzato dalla lettura di *Io sono Jonathan Scrivener*, come attestano la biografia di Welles *The Road To Xanadu* scritta da Simon Callow, sceneggiatore tra gli altri del film *Amadeus* (otto premi

Oscar) e gli studi di Michael Dirda, vincitore del premio Pulitzer per la Critica letteraria americana. *Io sono Jonathan Scrivener* ha raccolto l'ammirazione anche di Graham Greene oltre ad aver influenzato Robin Maugham (figlio di Somerset) nella stesura del romanzo *Il Servo* (poi diventato un film di culto grazie alla sceneggiatura del 1964 di Harold Pinter). Ma di cosa parla? Ecco il punto: lo lascio scoprire a voi, perché come scrive Claude Houghton sin dalle prime righe: «Questo libro è un invito a prendere parte a un'avventura. È necessario che mi presenti, perché sono l'unica persona al mondo che possa raccontarvi questa storia».

Mi attengo alle volontà dello scrittore, ma fidatevi: posso solo scrivere che dopo aver letto questo libro vi sentirete meno soli, riderete, penserete, amerete la vita, imparerete ad accettarla con le sue tragedie e le sue farse quotidiane, senza cedere a compromessi. Vi ritroverete come il protagonista: conscio di essere «senza più timori né speranze, perché ormai gli bastava essere sé stesso». Non è facile, però si può.



Librai alla riscossa

I più sono stati fagocitati dalla grande distribuzione, ma tanti resistono ancora, coccolando i clienti-amici con un'attenzione personalizzata. E tentano di disegnarsi un futuro facendo rete fra loro

Massimiliano Castellani, Avvenire, 28 settembre 2014

Angelo Ciotoli, pescatore e ittoristoratore della Baia del Silenzio a Sestri Levante, al suo vino ha messo il nome di Eroico «perché» spiega «per arrivare a piedi lassù in collina, dove cresce la mia vigna, ci vogliono venticinque minuti di arrampicata. Immaginatevi la fatica della vendemmia...». Quell'etichetta di «eroici» spetta anche alla tribù dei librai indipendenti. Sono le ultime oasi romantiche e fortemente culturali di questo nostro paese di lettori e pensatori deboli, site agli angoli delle grandi strade metropolitane o nei vicoli dei borghi dell'immensa provincia italiana. È la libertà di chi sceglie di passare un po' del suo tempo in compagnia di quel microcosmo di undici librerie che, in un viaggio da Nord a Sud, Matteo Eremo ha raccolto nello speranzoso e frizzante *La voce dei libri. Undici strade per fare libreria oggi* (marcos y marcos, pp 288, euro 12).

Si parte ovviamente da Milano, la capitale dell'editoria con il suo 25-30 per cento del fatturato globale del mercato. Termine, quello di «mercato», che è in cima ai pensieri degli innumerevoli e sempre sboccianti megastore feltrinelliani-mondadoriani, ma non a quelli della Centofiori. «Lo scambio, in una libreria indipendente, è una delle cose più importanti» asseriscono convinti Andrea Spazzali e Roberto Tartaglia, titolari dell'avamposto di piazzale Dateo che l'anno prossimo compie i suoi primi quarant'anni. Qui le bottiglie di vino si stappano al sabato con i clienti che hanno anche l'onere e l'onore di occuparsi delle schede critiche sulle novità. Se il libro è piaciuto si compra e si porta a casa, in caso contrario torna al suo posto dopo un fine prestito,

modello biblioteca comunale. Tra gli scaffali si crea un'atmosfera domestica.

I Galla, dell'omonima libreria di Vicenza, rappresentano la realtà a conduzione familiare più antica d'Italia: anno di fondazione 12 agosto 1880, in contra' Muscheria. Quello del patron Giovanni Galla è stato il primo esempio di multistore, in cui cancelleria e libri alla fine dell'Ottocento venivano già recapitati su ordinazione. Un mestiere e una filosofia avanguardistica tramandata per tre generazioni fino ad Alberto Galla, presidente da un trentennio a questa parte dell'Associazione librai italiani, il quale fiero sottolinea: «Abbiamo investito nel futuro guardando al passato». Uno sguardo che nel 2013 ha portato all'apertura di un secondo punto vendita (dopo quello di corso Palladio in piazza Castello) e alla fusione Galla+Libraccio, remainder del libro d'occasione e della scolastica. «Altro che morte del libro di carta: da quando abbiamo aperto ogni giorno vengono tantissime persone, tra cui molti giovani, alla ricerca di titoli di qualità, come se Galla+Libraccio ci fosse sempre stato» dice soddisfatto Galla.

L'unione degli indipendenti fa davvero la forza. Così nel 2001, in collaborazione con la Libreria Bonturi di San Bonifacio, la Galla ha dato vita alla Liberalibro di Valdagno (Vicenza). In Sardegna Tiziana Marranci è la promotrice dei «Contratti di rete» (accordi commerciali tra più librerie indipendenti), mentre nel 2011 otto storiche librerie di Friuli e Veneto hanno dato vita al marchio «Librerie d'autore». Si tratta di alleanze che punta-

no su «più qualità e partecipazione», privilegiando le esigenze e il gusto dei propri lettori-clienti, con i quali si crea un rapporto magico.

Nicola Roggero della Libreria Angolo Manzoni (specializzata in arte, fotografia e architettura), nel cuore della vecchia Torino (via Cernaia), considera il suo «un mestiere stupendo, artigianale, basato sulle emozioni e sullo scambio con le persone». Una persona speciale è il protagonista del racconto con cui volle celebrare il primo anno di apertura dell'Angolo Manzoni, che si conclude con la preziosa dedica personale al libraio debuttante da parte del cliente profetico, apposta alla copia de *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*: «Questo libro sarà il modo con cui farà questo mestiere. Un libro per ognuno. Grazie per il suo impegno». Ecco i codici di riconoscimento del libraio indipendente: il modo, la selezione fatta appositamente per ogni singolo lettore e l'instancabile impegno profuso. Il modo è la grazia con cui si sanno porgere le donne, quelle della Rinascita di Empoli, o Monica Bellomini e le sue figlie Debora e Simona della Libreria Fogola di Pisa. Fogola è uno dei cognomi di quei primi librai ambulanti che nel Cinquecento scendevano dal pontremolese, gerle in spalla e carichi come somari, per andare a vendere in città i loro almanacchi, i lunari e i poemi cavallereschi. Hanno tracciato il passo dalla Toscana al Piemonte della Libreria Volare di Pinerolo; fino giù alla Sicilia, in quel covo di poetica resistenza civile che è la Libreria Editrice Urso di Avola. In venticinque metri quadrati si agita ancora Ciccio Urso che, per accoglienza ed entusiasmo, è assai affine alla gestione della Libreria di Santa Margherita Ligure. Fuori dalla mappa tracciata da Eremo, altri sono meritevoli di nota nel sentiero tortuoso di chi ancora crede nel potere pasoliniano della cultura, e quindi nella lettura, e vuole ancora affidarsi ai consigli e alle selezioni del libraio di fiducia.

Alla Lirus a un passo dalla Stazione Centrale di Milano, Claudio Oxoli persegue da sempre il monito della *Libreria stregata* di Christopher Morley: «Non c'è uomo più riconoscente di quello a cui si è dato proprio il libro che la sua anima desiderava

inconsiamente. Nessuna pubblicità sulla terra è potente come un cliente grato e soddisfatto».

Questi ultimi partigiani della resistenza libraria si sono inventati di tutto: i bookcaffè, gli incontri ravvicinatissimi con gli autori («che diventano scambi di idee tra soggetti», sottolinea Daniela Bonanzinga dell'omonima libreria di Messina), bookcrossing, «libri sospesi», reading speciali (come quelli promossi dal vulcanico Alessandro Alessandroni della Altroquando di Roma), «cene con l'assassino» ispirate alla letteratura noir, perfino il bazar di pashmine e broccati di seta della Modusvivendi di Palermo. E il pernottò, con tanto di letto sotto le stelle voluminose, alla Libreria Carnevali di Foligno (Perugia) dove i fratelli Stefano e Luca Marcucci, nella sala che un tempo fu quella del vecchio cinema Astra, consentono al lettore-viandante di passare anche la notte, dopo gli assaggi all'interno del bar Zabriskie. L'orizzonte non è affatto illuminato, ma la torcia della speranza nel domani arriva da oltre confine, dalla Svizzera e da Fabio Casagrande dell'omonima e storica (ha compiuto novant'anni) libreria di Bellinzona: «Per contrastare colossi come Amazon, sarà decisiva la cooperazione fra le piccole realtà. È fondamentale che i librai rispondano con una rete comune di forze economiche e intellettuali. Le vie sono molteplici, basta crederci e provarci. La rete internet è anche nostra».

Quell'etichetta di «eroici» spetta anche alla tribù dei librai indipendenti. Sono le ultime oasi romantiche e fortemente culturali di questo nostro paese di lettori e pensatori deboli, site agli angoli delle grandi strade metropolitane o nei vicoli dei borghi dell'immensa provincia italiana.

Tullio De Mauro: «Gli italiani parlano (anche) in dialetto»

Quasi la metà di noi alterna l'uso dell'idioma nazionale con quello locale.
Incontro con il linguista che ha aggiornato la Storia di questa materia

Francesco Ermani, la Repubblica, 29 settembre 2014

L'italiano, la lingua italiana, non sta così male.

Messi male sono molti, troppi italiani che quella lingua parlano ormai correntemente, ma incontrano grandi difficoltà a comprendere un testo scritto o a risolvere un calcolo. Insomma, a orientarsi nel mondo d'oggi. È un paese bifronte quello che da anni scandaglia il linguista Tullio De Mauro, per un verso slanciato in avanti, per il verso opposto appesantito da vecchie e nuove tare.

Ma un altro accertamento proietta l'immagine di un paese a due facce: l'italiano è diventato ora la lingua di quasi tutti, senza che ciò abbia però provocato la morte dei dialetti. Se il 90 per cento di noi parla una lingua comune (ancora nel 1974 era appena il 25 per cento), una buona metà di questa massa, il 44,1, alterna abbondantemente l'italiano al dialetto. E ciò, sottolinea De Mauro, non è affatto negativo. De Mauro sistema studi che conduce da anni, studi che non riguardano tanto il codice al quale tutti facciamo riferimento, quanto proprio noi parlanti. Esce in questi giorni il suo *Storia linguistica dell'Italia repubblicana* (Laterza) che fin dal titolo aggiorna la *Storia linguistica dell'Italia unita*, pubblicato nel 1963, un testo indispensabile per capire, attraverso il modo in cui ci esprimevamo cent'anni dopo l'unificazione, che italiani eravamo.

La procedura è ora identica: storia linguistica e non storia della lingua. Si ragiona di assetti demografici e non di congiuntivi, di rapporto città/campagna, città grande/città piccola e non di sintassi. E poi della scuola e di ciò che c'è fuori e oltre la scuola. Di giornali, di televisione e di web. Dei dislivelli culturali, vere fratture che incidono il corpo della società italiana.

Che cos'è una storia linguistica?

È la storia di una comunità che può anche parlare diverse lingue. Tanto più di una comunità come quella italiana dove, a differenza di altri paesi, c'è un marcato multilinguismo. È la massa parlante di cui scrive Ferdinand de Saussure.

È una storia d'Italia sub specie linguistica?

Possiamo dire così. Non riesco a capire perché gli storici italiani trascurino quest'aspetto. Accade in prevalenza da noi, dove pure è impossibile ignorare il modo in cui le persone si capivano o non si capivano. In fondo uno dei motivi alla base della richiesta di unificazione del paese era proprio la comunanza di lingua. Che poi la comunanza fosse una chimera è un problema sul quale gli storici dovrebbero soffermarsi.

E tanto più dovrebbero soffermarsi sulla formidabile convergenza degli italiani verso l'italiano avvenuta negli ultimi quarant'anni.

È un fenomeno vistoso che induce a rivedere, almeno su questo versante, un certo pessimismo nelle ricostruzioni della nostra storia recente. Il bisogno di trovare un terreno d'intesa, da Nord a Sud, ha avuto un esito indubbio. E il bisogno l'ha avvertito più la popolazione italiana che non le classi dirigenti. Questo va sottolineato senza populismi.

E però, lei aggiunge, chi diagnosticava la morte dei dialetti deve ricredersi.

Posso inondarla di cifre?

Certamente.

Fino al 1974 la maggioranza degli italiani, il 51,3 per cento, parlava sempre in dialetto. Ora chi parla sempre in dialetto è sceso al 5,4. Ma, regredendo l'uso esclusivo, è andato crescendo quello alternante di italiano e dialetto: nel 1955 era il 18 per cento, oggi è il 44,1. Quelli che adoperano solo l'italiano sono il 45,5 per cento. È vero che i toscani, i liguri e gli emiliano-romagnoli parlano solo in italiano fra l'80 e il 60 per cento e che i lucani, i campani e i calabresi vanno dal 27 al 20 per cento. Ma è vero anche che chi usa solo il dialetto in queste regioni del Sud non supera il 12-13 per cento.

E quest'alternanza quanto incide sulla capacità di comprendersi l'un l'altro?

In una conversazione, non sempre in maniera programmata, si passa dall'italiano al dialetto e viceversa molto facilmente. Ovviamente rivolgendosi a un interlocutore che il dialetto possa capirlo. Gli inglesi lo chiamano *code switching* o *code mixing*. È uno strumento prezioso per arricchire il parlato, migliorando l'espressività.

Lei sostiene che l'acquisizione dell'italiano comune sia stata favorita dalla mescolanza di tanti idiomi.

Quante più lingue si confrontano tanto più cresce l'esigenza di una lingua comune. L'importante è che l'ambiente sia unitario. È un fenomeno verificabile fin dal Cinquecento a Roma, per esempio, dove affluiscono popolazioni da molte regioni dopo il sacco dei lanzichenecchi. La classe dirigente, cioè la curia, era pan-italiana.

Le donne convergono verso l'italiano prima e più degli uomini. Questo accade sia nei contesti familiari, dove le donne rivolgendosi ai bambini prediligono l'italiano, sia fuori da quest'ambiente: lo attestano i dati sulla lettura o quelli sui rendimenti scolastici.

E oltre al multilinguismo cos'è che ha diffuso l'italiano? Sono tanti i fattori: l'emigrazione interna, l'affluenza nelle grandi città, radio e televisione. Ma va sottolineato l'alto livello di scolarizzazione che ha portato al diploma secondario il 75 per cento dei ragazzi. Purtroppo questa richiesta di più alta formazione si è arrestata negli ultimi anni.

In che senso?

Il numero dei laureati in Italia resta basso rispetto alla media europea e ormai si diffonde la sfiduciata convinzione che una laurea serva a poco, perché molte imprese sembra non abbiano bisogno di alti livelli d'istruzione.

E invece la scuola resta essenziale in questo processo.

L'italiano ha un congegno più complicato dell'inglese o del francese, richiede un controllo che la scuola può offrire. Ancora oggi una consapevolezza piena la si acquisisce alle superiori, quando queste funzionano bene. Il che non è sempre vero: soprattutto il triennio finale è rimasto molto indietro. I programmi non sono stati aggiornati e l'impianto è troppo segmentato in discipline e poco attento alle competenze trasversali.

Come giudica il progetto di riforma del governo Renzi?

Non la chiamerei riforma. Sono provvedimenti collaterali che non toccano l'impianto complessivo. È positivo che sia un presidente del consiglio a parlare di scuola. Prima di lui l'ha fatto solo Giovanni Giolitti.

Fuori dalla scuola si continuano a registrare indici di drammatica dealfabetizzazione. Tutte le indagini sulle competenze reali degli italiani indicano che solo una percentuale di poco superiore al 20 è in grado di comprendere frasi neanche tanto difficili e di fare operazioni poco più che elementari.

Questi dati circolano da oltre un decennio. Vengono aggiornati e risultano peggiorati. Ma il progetto di Renzi non li prende in considerazione. Si fa appello alle famiglie, ma molte famiglie non hanno neanche un libro in casa e sono ormai tanti gli studi che attestano una relazione fra il rendimento scolastico dei ragazzi e il numero di libri posseduti dai genitori. Non c'è il minimo accenno all'educazione degli adulti, una delle condizioni perché i figli apprendano di più e meglio.

Lei dedica il libro a suo fratello Mauro, ucciso dalla mafia nel 1970. Perché?

Volevo che questo pezzo di storia che non ha vissuto in qualche modo gli appartenesse.

Henry Miller? Un classico che però nessuno legge

Ecco una delle migliori biografie mai scritte dell'autore americano: poca attenzione agli scandali, molta ai libri. Ma l'influenza dei suoi romanzi oggi è minima...

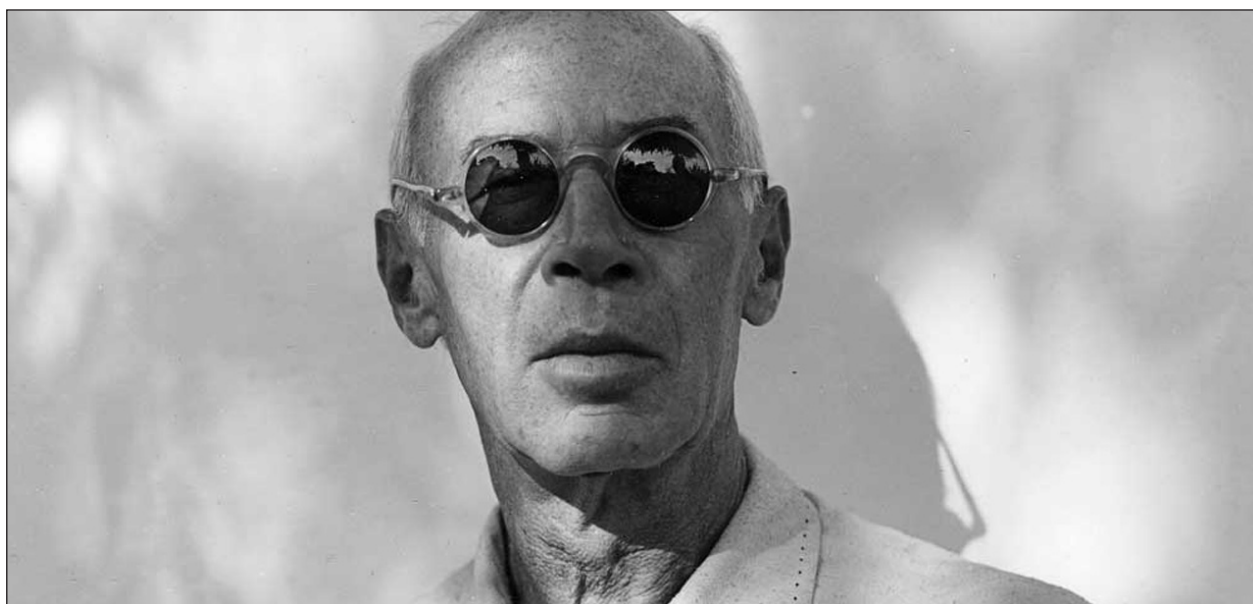
Seba Pezzani, il Giornale, 29 settembre 2014

Quando, nel 1939, Henry Miller era a Parigi, in attesa di buone notizie dal suo agente americano che tardavano ad arrivare, la guerra era alle porte e si stava per compiere un periodo decisivo della sua esperienza umana e carriera letteraria.

I suoi due romanzi più noti, *Tropico del Cancro* (1934) e *Tropico del Capricorno* (1939), erano già stati date alle stampe proprio in Francia, dopo che le pagine giovanili di *Clipped wings* erano andate perdute. Il suo modo anomalo di raccontarsi in forma romanizzata, bypassando molti stilemi letterari classici, colse alla sprovvista lettori e critici e, talvolta, pure potenziali editori, al punto che *Tropico del Cancro* così fu definito da Jack Kahane, il primo a pubblicarlo: «Il

libro più tremendo, più sordido, più veritiero che abbia mai letto. Al suo confronto, l'*Ulisse* di Joyce sa di limonata». Eppure, solo nel 1961 il suo romanzo più celebre venne pubblicato in patria, scatenando in Miller ulteriore rancore per quell'America puritana che non lo riconobbe mai fino in fondo come suo figlio legittimo.

In diversi si sono cimentati in una biografia di Miller, con il rischio quasi inevitabile di sconfinare in una storia scandalosa, concentrandosi sulle discusse debolezze e fragilità più che sull'arte del romanziere di Manhattan. Henry Miller (Odoya, pp 384, euro 20) di Arthur Hoyle, definito da Tony Miller «il miglior libro su mio padre mai scritto»,



è una biografia letteraria, un'analisi profonda della personalità di Miller attraverso i suoi viaggi, i suoi rapporti umani e, soprattutto, i suoi scritti.

Il libro di Arthur Hoyle non tralascia di approfondire le anime più cupe dello sfaccettato Miller, raccontandone le ossessioni e le paure sessuali e umane, ma mettendone soprattutto in luce l'impatto sulla sua produzione letteraria. Insomma, chi cercasse pagine pruriginose sulla torbida relazione con Anaïs Nin e la difficoltà di condividerla con il marito legittimo e numerosi altri amanti, resterà in larga parte deluso. Il ruolo della scrittrice erotica viene enfatizzato a dovere, la sua figura di amante come di madre e consulente è messa in chiaro. Così come l'autore evidenzia lo stile personale di Miller, che si plasma soprattutto sulla scia dei disastri della grande guerra e del successo delle dottrine di Freud, e la spinta individualista opposta agli slanci di fratellanza universale, che secondo Miller sarebbero stati una delle cause del successo di certi totalitarismi in Europa, per l'identificazione delle masse in modelli populistici. Al centro di tutto ci sono i viaggi, le tante donne, la scelta di vivere a Parigi e poi a Big Sur, in California, nel cui ambiente quasi paradisiaco Miller cercò conforto dal travaglio della fine della storia con la Nin e scrisse la trilogia di *Plexus*, *Sexus* e *Nexus*, considerata una specie di autobiografia delle sue vicende letterarie e sessuali.

Ho provato a fare un piccolo sondaggio e chiedere ad alcuni amici scrittori americani che cosa avesse rappresentato nel loro universo narrativo l'esempio dell'autore di *Tropico del Cancro*. I risultati sono stati prevedibili e sorprendenti al tempo stesso, soprattutto considerate le enormi differenze che i suddetti autori presentano tra loro. Joe R. Lansdale, certo non un autore di storie da educande, ci ha detto: «Ho letto *Tropico del Cancro* e *Tropico del Capricorno* per farmi un'idea dell'impatto di Miller sulla letteratura, ma li ho trovati noiosi. Non posso certo dirmi un suo fan». Non molto diversa è la posizione di James Grady, autore de *I sei giorni del Condor* (1974), diventato un polarissimo film con un giovane Robert Redford. Le sue parole non sono state molto tenere: «Non sono mai riuscito a leggere Henry Miller. Di lui, pertanto,

dovrei dire che l'impatto politico e sociale supera di gran lunga il numero di lettori. È più una forza culturale che un autore amato».

Si potrebbe obiettare che Lansdale e Grady sono due autori di genere, due scrittori non esattamente letterari e, forse, sarebbe una precisazione legittima. Per questo, ho sollecitato l'opinione di Stephen Amidon, autore tra gli altri del romanzo *Il capitale umano*, recentemente portato sul grande schermo da Paolo Virzì. Malgrado una prosa meno smargiassa e leggermente più aulica rispetto a Grady e, soprattutto, a Lansdale, il risultato non cambia. «Miller è uno di quegli autori americani che sembrano godere di maggior credito in Europa che negli Stati Uniti, un po' come succede con John Fante. Nel periodo in cui lo lessi, avevo una ventina d'anni e, dopo un centinaio di pagine, ebbi la sensazione di aver dato fondo ai tesori nascosti e al piacere di Henry Miller. Inoltre, in un mondo come quello odierno in cui puoi partecipare a un'orgia di studentesse universitarie con un semplice clic del mouse, tutto quel sesso scandaloso mi sembra leggermente scipito».

Etichettato come autore letterario di culto della provincia americana, James Sallis si stacca decisamente dal coro: «Dopo i libri di fantascienza, i primi che io abbia letto, i romanzi di Henry Miller furono quelli che mi consentirono di aprire gli occhi su mondi che non sapevo neppure che esistessero e continuarono a farlo per tanti anni e attraverso tante letture».

Il suo modo anomalo di raccontarsi in forma romanziata, bypassando molti stilemi letterari classici, colse alla sprovvista lettori e critici e, talvolta, pure potenziali editori.

Roth, Naipaul, Pamuk: contro Amazon anche Wylie e i suoi autori

Massimo Gaggi, Corriere della Sera, 30 settembre 2014

Il più importante agente letterario del mondo attacca le pratiche monopolistiche della società di Jeff Bezos

Nella battaglia di moltissimi scrittori contro Amazon, che nel duello senza esclusione di colpi col gruppo Hachette sta travolgendo parecchi autori, creando una potenziale minaccia per tutti, adesso scende in campo anche la «corazzata» Wylie. Fin qui l'offensiva è stata sostenuta dal gruppo Authors United, messo insieme dallo scrittore Douglas Preston (intervistato dal *Corriere* il 9 agosto scorso): una coalizione poderosa di 900 nomi, tra i quali grandi firme come Paul Auster, Stephen King, John Grisham e Donna Tartt. Ma mancavano all'appello non pochi «mostri sacri». Per settimane la legione degli scrittori ha bombardato Amazon, accusandola, anche con lettere aperte pubblicate in intere pagine pubblicitarie dei quotidiani, di discriminare gli autori che le sono ostili usando l'enorme potere che le deriva dal distribuire la metà dei libri venduti in America.

Poi, visto che la società di Jeff Bezos incassava in silenzio, è partita la «fase due»: gli scrittori si sono rivolti direttamente ai membri del consiglio d'amministrazione di Amazon – banchieri, manager di altre industrie, campioni della filantropia come l'ex capo della fondazione di Bill Gates – chiedendo loro di non restare più in silenzio davanti al «bullismo» della loro società. Ora ha rotto gli indugi anche il più importante agente letterario del mondo. Andrew Wylie si è convinto che quella di Authors United è una battaglia giusta e ha chiesto ai suoi autori

di schierarsi contro Amazon. Trecento lo hanno già fatto: tra gli altri, grandi nomi come Philip Roth, Salman Rushdie, Milan Kundera, V.S. Naipaul e Orhan Pamuk. Wylie si è preso il suo tempo, ma ora attacca con un linguaggio quasi apocalittico: «È chiaro a me e agli autori che rappresento» ha dichiarato al *New York Times* da Parigi «che quello che Amazon sta facendo è molto dannoso per l'industria editoriale e per gli interessi degli autori. Se non fermiamo Amazon, assisteremo alla fine della cultura letteraria in America».

Amazon continua a non rispondere agli attacchi, ma ha sempre cercato di contemperare l'interesse degli autori, ai quali fornisce un canale di distribuzione ormai insostituibile, con quello dei lettori, ai quali gli ebook devono essere offerti a un prezzo di 9,99 dollari. Ma, quando Hachette si è ribellata al diktat, sono partite le rappresaglie del gigante di Seattle. Gli autori parlano di censura e ricatti ai danni dei ribelli, i cui libri a volte vengono recapitati ai clienti dopo tre settimane anziché in 24 ore. Gli esempi sono molti. Opere il cui successo viene promosso o depresso utilizzando in modo strumentale l'arma dello sconto o avvertendo il cliente che l'opera richiesta non potrà essere consegnata per settimane. Fin qui Bezos non ha mollato. Vedremo se le cose cambieranno ora che sul ring sono saliti anche i «pezzi da 90» della letteratura anglosassone.