

La rassegna stampa di **O**bligue

luglio 2016

La rassegna stampa del mese si apre con **Storia dell'uno (e dell'altro)**, un racconto di **Gianluca Minotti**

Accade che quando l'uno si specchia, l'immagine riflessa non sia la sua, bensì quella dell'altro. Questo è insolito, certo, ma non tanto se si tiene conto di una certa simmetria che gli specchi comunque mantengono, giacché quando a specchiarsi è l'altro, ecco che l'immagine riflessa è quella dell'uno. Da ciò ne deriva che l'uno non esiste senza l'altro e che l'altro non

esiste senza l'uno, ma anche che ciascuno ha un'immagine distorta di sé, nella maniera in cui si può però considerare distorto ciò che è al contempo diverso ma anche uguale a noi. Perché poi non sempre è evidente chi sia l'uno e chi sia l'altro, e quando non lo è, è sufficiente mettersi di fronte allo specchio: l'immagine che apparirà sarà il rovescio di ciò che siamo.



L'uno abita in una piccola città e fa il contabile per un'azienda di costruzioni e contando dal mattino alla sera, quando giunge la notte, gli pare che i conti non tornino mai, e il mattino dopo ricomincia da capo il lavoro del giorno prima, e di giorno, con la luce del sole, ogni numero torna al suo posto, e lui allora si allunga sulla sedia e stende le gambe e le gambe gli sembrano così lunghe che con i piedi quasi tocca la parete opposta e si sente soddisfatto, e non avverte quella mancanza che invece di notte lo tormenta, facendolo sentire piccolo e sperduto nel letto singolo in cui dorme da quando era bambino. Vive da solo l'uno, e ogni cosa nell'appartamento si è come rattappata: il tavolo della cucina e la cucina stessa, e il terrazzo, divenuto negli anni un terrazzino dove ci va giusto lo scopettone, il secchio e gli stracci.

L'uno non è un uomo triste, soltanto un po' turbato: soprattutto quando dalla cucina guarda fuori e conta le finestre che ha di fronte, perché gli pare che il numero diminuisca ogni sera, e gli sembra quasi che anni prima le finestre fossero centocinquanta mentre adesso – uno, due, tre... – sono quindici; e allora, dopo aver riposto i piatti sul lavello, si mette a cercare una spiegazione, ma proprio non la trova. Non la trova perché i palazzi sono sempre gli stessi, soltanto che ormai sono ciechi, e le parti di muro aumentano sempre più, e allora, mentre si asciuga le mani, pensa a quando si affaccerà e ci sarà una sola finestra, e a quando anche quest'ultima finestra scomparirà.

Nel palazzo di fronte, intanto, l'altro è appena tornato dalla grande città: è stata una lunga giornata

trascorsa nel disbrigo di lavori diversi, e in alcuni si è distinto, in altri ha faticato. Si toglie la giacca e guarda dalla finestra e vede l'uno e sa a cosa l'uno sta pensando, perché lui è stato suscitato proprio da quel pensiero, e quasi sorride per l'ingenuità dell'uno, sorride, eppure ne è dispiaciuto, perché l'uno non sa cosa lui invece sa: che lui vive da sempre nel palazzo di fronte a quello dell'uno, che la sua finestra resterà sempre viva, che non sarà mai murata, che mai si spegnerà, e tutto questo perché l'uno e l'altro si contengono a vicenda e perché l'uno e l'altro sono legati da un vincolo indissolubile e perché per quanto entrambi possano sentirsi soli – seppure di una solitudine diversa – non sono affatto soli, perché se lo fossero, non soltanto non ci sarebbe l'uno ma non ci sarebbe neanche l'altro e, insomma, non ci sarebbe nessuno.

Certe volte anche soltanto essere noi stessi ci appare contorto. E ci ritroviamo da soli quando meno lo vorremmo. Spesso, ci ritroviamo da soli senza neanche noi stessi e restiamo così, a fissare un punto lontano: forse una finestra accesa nella notte. E dietro quella finestra scorgiamo una figura, ferma, immobile dietro ai vetri. Passa qualche automobile, qualche cane, udiamo dei passi che si avvicinano, ma noi restiamo a guardare la figura dietro ai vetri del quinto piano. Poi, dopo un tempo che non sappiamo misurare, ci scuotiamo e riprendiamo a camminare. Però da dietro quella finestra, qualcuno continua a scrutarci e ci accompagna fino a perdersi con noi nella notte.

Gianluca Minotti (Perugia, 1969) è laureato in Lettere e collabora con alcune agenzie letterarie. Ha pubblicato una monografia su Valerio Zurlini e un suo racconto è apparso nell'antologia *Père-Lachaise. Racconti dalle tombe di Parigi*, Ratio et Revelatio.

Immagine di copertina: © Sirio Reali, *Finestre 25*, 2005

Occorre avere la convinzione che dicendo il vero si raggiunge il bello e si farà del bene. È una speranza.

MICHEL HOUELLEBECQ

<i>≠ Leggere senza libro, editore, critico e libraio</i>	
Massimo Castiglioni, «L'indice dei libri del mese», luglio-agosto 2016	5
<i>≠ Truman Capote, il prezzo della fama</i>	
Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», primo luglio 2016	8
<i>≠ Antonio Sellerio: «La rivoluzione digitale? Per me contano di più le radici»</i>	
Giulia Zonca, «La Stampa», 2 luglio 2016	10
<i>≠ Come usare il punto, ora che sembra passato di moda</i>	
Costanza Rizzacasa d'Orsogna, «Corriere della Sera», 2 luglio 2016	12
<i>≠ Microcosmo di gigantesche idiozie</i>	
Mario Andreose, «Il Sole 24 Ore», 2 luglio 2016	14
<i>≠ Cosa nasce prima, la storia o il personaggio?</i>	
Don Wilson, «La Lettura del Corriere della Sera», 3 luglio 2016	16
<i>≠ Truffare i poeti, che vergogna!</i>	
Stefano Lorenzetto, «L'Arena», 3 luglio 2016	18
<i>≠ Le prime tredici righe di Anna Karenina</i>	
Paolo Nori, «Libero», 4 luglio 2016	21
<i>≠ Nella lingua bisogna accettare una quota di orrore</i>	
Francesco Pacifico, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 4 luglio 2016	23
<i>≠ Falso è bello?</i>	
Francesco Longo, rivistastudio.com, 4 luglio 2016	25
<i>≠ È morto Valentino Zeichen, il poeta che limava la parola col temperino dell'intelligenza</i>	
Duccio Trombadori, «Il Foglio», 5 luglio 2016	27
<i>≠ Guido Gozzano, l'invenzione del pop</i>	
Ernesto Ferrero, «La Stampa», 5 luglio 2016	29
<i>≠ Making a Case for The Voyeur's Motel by Gay Talese</i>	
Dwight Garner, nytimes.com, 5 luglio 2016	31
<i>≠ Repetti&Cesari, i ragazzacci che sanno futare il futuro</i>	
Mirella Serri, «La Stampa», 8 luglio 2016	33
<i>≠ Per scrivere devo restare vivo</i>	
Fabio Gambaro, «la Repubblica», 10 luglio 2016	35
<i>≠ Richard Ford: «Mio padre è morto tra le mie braccia. Io mi sentii sollevato»</i>	
Matteo Persivale, «La Lettura del Corriere della Sera», 10 luglio 2016	39

≠ <i>Welcome to the Hotel America</i> Antonello Guerrero, «la Repubblica», 11 luglio 2016	42
≠ <i>La fine della parola scritta?</i> Pietro Minto, prismomag.com, 13 luglio 2016	44
≠ <i>Natalia Ginzburg, la prima minimalista</i> Ernesto Ferrero, «La Stampa», 14 luglio 2016	47
≠ <i>È irresistibile l'ascesa degli anglismi?</i> Tullio De Mauro, internazionale.it, 14 luglio 2016	49
≠ <i>Calasso e il libro infinito</i> Marco Cicala e Piero Melati, «il venerdì della Repubblica», 15 luglio 2016	56
≠ <i>In memoria (e in futuro) delle riviste letterarie</i> Maurizio Boldrini, «l'Unità», 17 luglio 2016	63
≠ <i>Melodie e dissonanze restituite alla voce del Doctor Faustus</i> Roberta Ascarelli, «Alias del manifesto», 17 luglio 2016	66
≠ <i>Anna Karenina, più bella che vera</i> Mario Caramitti, «il manifesto», 17 luglio 2016	68
≠ <i>Salotto letterario social</i> Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 17 luglio 2016	71
≠ <i>Chi decide il premio Strega</i> Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 18 luglio 2016	73
≠ <i>La prima recensione della storia</i> Roberto Calasso, «Corriere della Sera», 19 luglio 2016	78
≠ <i>Sono sempre pronto a lasciarmi sedurre</i> Mario Baudino, «La Stampa», 20 luglio 2016	80
≠ <i>JT LeRoy unmasked: the extraordinary story of a modern literary hoax</i> Steve Rose, theguardian.com, 20 luglio 2016	83
≠ <i>Il segno irriverente di un comunicatore</i> Mauro Trotta, «il manifesto», 22 luglio 2016	88
≠ <i>Romanzi americani</i> Alessandro Baricco, «Vanity Fair», 22 luglio 2016	90
≠ <i>Caro (orribile) Mr Norris</i> Nicola Gardini, «Il Sole 24 Ore», 24 luglio 2016	92
≠ <i>Quel viaggio alla scoperta del grande romanzo americano</i> Stefania Vitulli, «il Giornale», 24 luglio 2016	94
≠ <i>Pubblicare non è un diritto</i> Carolina Cutolo, mangialibri.com, 25 luglio 2016	96
≠ <i>Ricordando Luther Blisset, 1994-1999</i> Valerio Mattioli, prismomag.com, 26 luglio 2016	96

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet tra il primo e il 26 luglio 2016.

Impaginazione a cura di **Oblique**

Leggere senza libro, editore, critico e libraio

I cambiamenti dell'editoria attraverso romanzi distopici e saggi

Massimo Castiglioni, «L'indice dei libri del mese», luglio-agosto 2016

Si parla spesso di editoria, in questo mondo di libri e librerie, e non potrebbe essere altrimenti: le case editrici sono le principali responsabili della realizzazione materiale dei libri e, visto il loro ruolo, un confronto diretto con le dinamiche e le contraddizioni che le caratterizzano risulta quasi ovvio, scontato e assolutamente necessario. Specie in un momento storico sconvolto dal terremoto Mondazzoli, che stravolge gli equilibri e riconfigura il modo di intendere l'industria editoriale nel nostro paese, sempre più concentrata in un unico blocco.

Come se fosse già pronto a una simile evenienza, Antonio Manzini ha risposto a Mondazzoli con un breve romanzo edito da Sellerio: *Sull'orlo del precipizio* (pp 128, euro 8). Protagonista di questa nerissima distopia è un romanziere fittizio, Giorgio Volpe, tra i più letti e apprezzati in Italia, in procinto di terminare il suo capolavoro: un'epica narrazione della storia della sua famiglia sullo sfondo degli snodi più importanti dell'Italia novecentesca. Un'opera costata più di due anni di fatica ma che finalmente può essere consegnata alla Gozzi, la più grande casa editrice del paese. Titolo del romanzo: *Sull'orlo del precipizio*. Proprio nel giorno in cui invia il libro alla sua editor, Fiorella, un evento incredibile scuote il mercato editoriale: «Le tre maggiori case editrici, la Gozzi, la Bardi e la Malossi, si univano per diventare il più importante polo editoriale di tutti i tempi. Un gigante che avrebbe spazzato via la concorrenza, con un controllo del mercato quasi totale».

Passano ancora alcuni giorni, gli ultimi della Gozzi e dei suoi operatori. C'è un certo entusiasmo per la prova creativa di Giorgio, a cui bisogna apportare solo qualche leggero ritocco prima di procedere alla stampa. Peccato che la mattina in cui questo lavoro

dovrebbe iniziare, al posto dell'attesa Fiorella si presentano due uomini mai visti, vestiti di nero e dall'aria inquietante, come se provenissero direttamente dal *Processo* di Kafka. Uno si chiama Aldo, l'altro Sergej, ed è russo: sono le persone chiamate a fare l'editing per conto della Sigma, il nuovo gigantesco marchio editoriale. La sequenza dell'incontro, danatamente tragicomica, rivela quali saranno i cambiamenti imposti all'industria del libro. Alle lamentele di Giorgio, comprensibilmente spiazzato, i due rispondono millantando una grande esperienza nel settore. Sergej è un vero professionista, è addirittura il correttore di bozze di Tolstoj, del quale si stanno ripubblicando «i maggiori successi» con qualche miglioramento: *Guerra e pace* è stato ridotto a 300 pagine, ed è solo *pace*, perché «non si può angosciare il lettore. Guerra, odio, morte, malattie, romanzi distopici e senza futuro, basta! Pace, amore, ottimismo e fratellanza, ecco le nuove direttive Sigma». Aldo non è da meno del collega: sta traducendo l'intera letteratura italiana in «vero italiano», perché lo scopo è «avvicinare i ragazzi alla letteratura e usare una lingua che gli faccia amare i libri». La prosa deve essere semplice, senza troppi appesantimenti stilistici e in grado di dare informazioni utili come se fosse una pagina web. Pertanto è necessario riscrivere i romanzi meno accessibili (su tutti, *I promessi sposi*). Se questo è il trattamento riservato a Tolstoj e Manzoni, i contemporanei non se la passano di certo meglio. A Giorgio viene chiesto di riscrivere abbondantemente il suo romanzo, tagliando le parti sul fascismo (tanto ai giovani cosa importa del fascismo?) e dando maggiore spazio alle scene d'amore e d'azione per scongiurare il rischio noia (il risultato è una banalità degna del peggior *feuilleton*).

Il successivo incontro con la responsabile della Sigma, Federica Celletti, non migliora affatto la situazione. La dirigente dichiara che le cose ormai sono cambiate, che la realizzazione di un libro è un impegno collettivo a cui lo scrittore partecipa dando solo un'impronta di massima, che bisogna tenere sempre sotto controllo i movimenti della borsa, che l'unico scopo è soddisfare le attese del pubblico: «Noi guardiamo solo ai gusti del pubblico, questo facciamo. E lei farà lo stesso. Sinceramente, Volpe, a noi della sua etica, della sua poetica, della sua narrativa, del suo stile, dei suoi aggettivi e dei suoi avverbi non interessa. A noi interessa lei, se e fino a quando riesce a carpire l'attenzione di un pubblico». Una situazione insostenibile e apocalittica, trionfo assoluto della ricerca del profitto. Non a caso vengono esplicitamente evocati i romanzi distopici e in particolare Orwell. Rispetto ai testi canonici della distopia, l'ambientazione non è futuristica (o addirittura fantascientifica); siamo praticamente nel presente (l'azione comincia a ottobre 2015) e non ci sono elementi fantascientifici di nessun tipo. Della distopia è recuperato il principio di base, vale a dire l'iperbolizzazione di un'attuale situazione di crisi

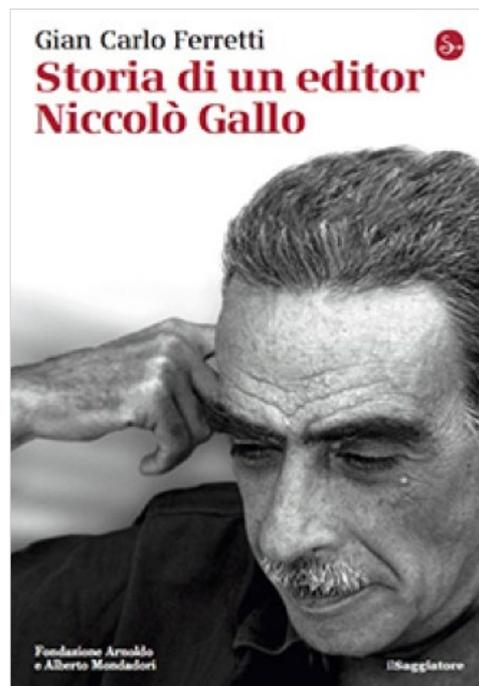
per denunciarne la pericolosità e le eventuali conseguenze catastrofiche.

Il tema della decadenza dei libri è trattato (in una prospettiva diversa) anche da *Panorama* di Tommaso Pincio (pp 200, euro 13, NN, Milano 2015), vincitore del premio Sinbad. Attraverso la vicenda di Ottavio Tondi, lettore di professione e consulente per una nota casa editrice, si assiste all'irreversibile caduta di quell'universo cartaceo al quale il protagonista ha dedicato tutta la sua vita. Da una situazione di grande successo da parte di Ottavio, si passa a una crisi devastante che, andando di pari passo ai problemi personali di lui, colpisce e abbatte silenziosamente l'ambiente letterario. Ottavio subisce un pestaggio mentre cammina per strada leggendo un libro. È un punto di non ritorno che lo allontana dalla sua professione. Curiosamente, nello stesso periodo si verificano altri episodi violenti quali stupri e omicidi, ognuno dei quali vede come vittima un lettore, ma questa particolarità sembra incontrare l'indifferenza della popolazione, sempre più assuefatta alla tecnologia e sempre più responsabile della morte dei libri. Dopo l'incidente Ottavio smette di lavorare, anche perché il suo settore non esiste più, trovando una temporanea fonte di guadagno nella vendita della propria collezione di libri al mercato nero. È in un momento del genere che viene a sapere dell'esistenza del social network Panorama, una sostituzione digitale della vita quotidiana in cui l'idea di privacy è praticamente abolita e in cui ogni utente deve obbligatoriamente rendere disponibile alla vista degli altri iscritti una zona della propria casa. Osservando Panorama dall'interno (ed entrando in una specie di dipendenza a seguito di un incontro importante), Ottavio giunge a una lucida e penosa conclusione: «Non era morta la letteratura, erano morti loro, i letterati. La letteratura esisteva ancora, ma in una forma nuova, non più cartacea, non più scritta per essere letta. [...] Le parole e le cose che vedeva scorrere su Panorama non erano forse un racconto in continuo rifacimento? In quel piacere spasmodico di osservare le vite degli altri non si realizzava forse la sua idea di letteratura, origliare e sbirciare?».



Letteratura come voyeurismo, ma soprattutto come superamento dell'oggetto libro e dell'apparato che gli sta dietro. Niente più editori, critici, librai ecc. Gli scrittori ormai sono i fruitori dei social network, e così anche i lettori. Un'ipotesi forse non così lontana dalla nostra realtà (in cui i libri certamente resistono, per quanto vilipesi) se si pensa a una piattaforma digitale come Wattpad, in cui ognuno dei membri può pubblicare libri o racconti, praticamente senza limiti, nella speranza di farsi notare dalle grandi case editrici (disponibili a cavalcare il nuovo). Potrebbe essere utile tornare un istante al passato e rivolgersi a figure che ormai non ci sono più, non per chiudersi nella torre d'avorio del ricordo di un tempo perduto ma per osservare quegli aspetti fondamentali in cui si intravede un segno dei nostri tempi. Un libro di Gian Carlo Ferretti dedicato a Niccolò Gallo (1912-71) fa al caso nostro (*Storia di un editor. Niccolò Gallo*, pp 151, euro 16, il Saggiatore, Milano 2015). Gallo è un personaggio ingiustamente relegato nell'oblio, nonostante il suo spessore intellettuale. Si impone come critico e militante comunista partecipando attivamente al dibattito intellettuale nel secondo dopoguerra, ma alla fine degli anni Cinquanta, complice

una certa delusione politica, chiude definitivamente con la critica per andare a ricoprire il ruolo di direttore delle collane di narrativa italiana presso Mondadori. Questo passaggio implica un modo diverso di intendere il proprio impiego, ora costretto all'interno di una normativa editoriale. Ogni scelta, per quanto sperimentale, passa comunque all'interno della strategia mondadoriana; strategia che negli anni andrà mutando radicalmente: tra il 1967 e il 1971 scompaiono molte collane di narrativa per essere racchiuse nella più eterogenea Scrittori italiani e stranieri, una decisione importante e indicativa, «segnale di un cambiamento più generale nell'editoria italiana, per l'accostamento indifferenziato di valori diversissimi all'interno di un'unica e prevalente, seppur articolata, logica commerciale». Gallo vive questa situazione in maniera forse meno sofferta del suo amico e collega Vittorio Sereni, ma non per questo meno problematica. Se da un lato è ancora possibile scommettere sulla ricerca e sullo sperimentalismo (in quegli anni Gallo vive personalmente la travagliatissima realizzazione di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo), dall'altro è già iniziata una tendenza che arriva fino ai giorni nostri e con cui la letteratura si confronta quotidianamente.



Truman Capote, il prezzo della fama

I racconti giovanili dell'autore ritrovati nella New York Public Library. Tra le pagine compare già il talento di un genio tormentato dagli eccessi

Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», primo luglio 2016

Truman Capote cominciò a scrivere molto presto, quando aveva 11 anni, si firmava, ovviamente, col suo vero nome, che era Truman Streckfus Persons, e viveva ancora in Alabama. Un giornale locale aveva riservato alcune pagine a un concorso di scrittura per bambini il cui premio sarebbe stato un cane, o forse un pony. Truman, che voleva a tutti i costi quel premio, scrisse una specie di «romanzo a chiave» in cui descriveva le attività losche – che non gli erano sfuggite – di certi suoi vicini di casa. Gli pubblicarono solo la prima parte. Ma, non appena si accorsero che stava denunciando uno scandalo locale, alla seconda parte misero il veto e il sogno di possedere un cane, o un piccolo cavallo andò in fumo. Lui, comunque, non si scoraggiò e negli anni immediatamente seguenti continuò a scrivere racconti e a inviarli alle riviste e ai periodici letterari, finché non ebbe la prima, la seconda, la terza risposta positiva. E diventò Truman Capote, uno dei massimi scrittori americani del secolo scorso – sicuramente, nella misura del racconto, il migliore.

I 14 racconti inediti scovati negli archivi della New York Public Library, pubblicati negli Stati Uniti dalla Random House (con l'autorizzazione del Truman Capote Literary Trust), e in Italia da Garzanti col titolo *Dove comincia il mondo* e la splendida traduzione di Vincenzo Mantovani, appartengono a questo periodo giovanile che va dall'adolescenza alla prima età virile, e mostrano, nella loro stupefacente precocità, tutti i talenti di un genio della letteratura. I protagonisti – e i luoghi in cui si muovono: la provincia del Sud sconfinato, con le sue paludi infestate dai

serpenti, i boschi tenebrosi, la spietata serenità dei cieli estivi, gli empori con le caramelle e il bourbon, le strade nel nulla – sono gli stessi dei racconti della maturità di Capote: i neri e i bianchi, i diseredati e i fuggiaschi, gli imbrogliatori e gli onesti, i vecchi e i bambini. Questi ultimi soprattutto: vecchi e bambini irresistibilmente attratti gli uni dagli altri, fedeli nell'amicizia, fedeli nella memoria, custodi della prima e della finale innocenza che regala la vita, sgomenti dinnanzi ai misteri del mondo, increduli della cattiveria, fiduciosi del Bene, fragili nella felicità.

Quanto era bravo! Scriveva, usando la penna, sempre sdraiato o sul letto o sul divano, col caffè e le sigarette a portata di mano nella prima parte del pomeriggio, il tè, il Martini e altre bibite di quel tipo più avanti. La sua ossessione – ma era naturale che fosse così – era lo stile: esercitare sul materiale il controllo stilistico (che poteva essere rovinato da una virgola in luogo di un punto e virgola, una parola di tre sillabe invece di una di due), e insieme il controllo emozionale (cercare, cioè, di essere il meno possibile coinvolto nelle emozioni del racconto, il più possibile distante, freddo, duro). Per dire: secondo il suo giudizio, Henry James era l'esperto del punto e virgola; Hemingway uno scrittore di capoversi di prima classe; Virginia Woolf non aveva mai scritto una frase fatta male. Quanto al coinvolgimento, la storia di Dickens che quando scriveva si strozzava dalle risate per il suo stesso umorismo e riempiva il foglio di lacrime quando moriva uno dei suoi personaggi, lo lasciava orripilato. L'esempio contrario era, e doveva essere, Flaubert: uno che, come lui, si disperava sulla

pagina, ci moriva, sapendo che l'unico trucco è il lavoro, ancora il lavoro, e poi ancora il lavoro.

L'immediato successo dei primi libri, quindi il romanzo *Colazione da Tiffany* dal quale sarebbe stato tratto un film, alcuni reportage di viaggio strepitosi (come quello al seguito della compagnia americana che andava in Russia a rappresentare, in pieno comunismo, *Porgy and Bess*), i ritratti, altrettanto strepitosi, di personaggi famosi del cinema (come Marlon Brando, scovato in Giappone: *Il Duca nel suo dominio*, e Marilyn Monroe) e finalmente, nel 1966, *A sangue freddo*, il suo libro-verità decisamente meno importante che tuttavia (come spesso succede) gli procurò il massimo della notorietà e della fama, proiettarono Capote, già assetato di mondanità, elogi, ricchezze, al centro della vita sociale e culturale sia americana che europea. Conosceva tutti. Pettegolo e divertente, veniva invitato sugli yacht più esclusivi, nelle ville più importanti, nelle nevi di Sant Moritz, in Italia, in Marocco. Aveva abbandonato l'appartamento di Brooklyn e si era trasferito nell'indirizzo più importante di Manhattan: lo United Nations Plaza, all'angolo fra la Prima Avenue e la Quarantanesima, vicino all'East River e alle Nazioni Unite. Ma non gli bastava, evidentemente: si drogava e beveva fino a stordirsi, e da quell'angelo che era a 22 anni – come lo avevano ritratto, in mezzo a delle larghe foglie, accostato a un rampicante di rose, Henri Cartier-Bresson a New Orleans e Cecil Beaton durante il suo primo viaggio in Inghilterra – si era a poco trasformato in un ometto grassoccio, gonfio, stempiato: una specie di marionetta.

Il 1966 fu anche l'anno nel quale, per celebrare l'apice del suo successo, volle dare una festa che avrebbe dovuto passare alla storia: un *bal masqué*, intitolato «Ballo in bianco e nero», per il quale chiese ai suoi ospiti di indossare travestimenti e acconciature soltanto di quei due colori. A mezzanotte, le maschere sarebbero cadute e i partecipanti avrebbero potuto riconoscersi. Il luogo scelto era l'hotel Plaza. La regina della festa era Katherine Graham, capo della famiglia che possedeva sia «Newsweek» che il «Washington Post». L'elenco degli invitati comprendeva, tra gli altri, Henry Ford e gli Agnelli, Andy Warhol e Henry Fonda, la moglie del presidente Johnson (che venne insieme a 12

agenti della sicurezza) e Sargent Shriver, Frank Sinatra (che si presentò con grandi baffoni da gatto) e Candice Bergen (che esibì gigantesche orecchie da coniglio), la vedova di Gary Cooper, le figlie di Roosevelt, quelle di Truman. Per distribuire 450 bottiglie di Taittinger gelato erano stati allestiti 4 bar. Il menù della cena, più deludente, comprendeva: pasticcio di pollo con patate, spaghetti alla bolognese, uova strapazzate, salsicce, pasticcini e caffè. Pioveva, quella sera, e la festa tardò a decollare, tanto è vero che Arthur Schlesinger Jr, lo storico, interrogato attorno alle 11 su come andassero le cose, rispose che bisognava vedere «dopo mezzanotte». Ma poi la festa decollò e l'invitata d'onore, la proprietaria del più influente quotidiano americano, dopo aver lungamente ballato con uno dei portieri dell'UN Plaza, dichiarò di essersi divertita moltissimo.

Intanto, Capote aveva smesso di scrivere. O, per essere più precisi, aveva in mente un progetto che inseguiva, prendeva e lasciava facendo impazzire i responsabili della sua casa editrice, che doveva intitolarsi *Pregchiere esaudite*, ed essere una sorta di *Recherche* newyorkese, con personaggi veri, descritti dal vivo, senza coperture. Ma, appunto, il libro era nascosto, non si capiva da quali capitoli dovesse essere composto, c'erano solo dicerie. Finché nel 1975, su «Esquire», fu pubblicato un primo capitolo che non provocò particolare chiasso, e subito dopo un capitolo intitolato «La cote Basque» (il nome di un ristorante molto alla moda davanti al St Regis) e lì scoppiò il pandemonio. Per la durata di un pranzo inaffiato da due bottiglie almeno di Cristal, e una quarantina di pagine esilaranti, dai Kennedy in poi ce n'era quasi per tutti. Una definitiva cattiveria annegata in un vomito di liberazione. La reazione fu che la stragrande maggioranza di quelli che frequentava e aveva frequentato fino a quel momento, quelli che si gloriavano di averlo ai loro ricevimenti e alle loro cene, gli voltarono le spalle e gli tolsero il saluto. Truman dichiarò che non gliene importava niente. Invece era solo. Le voragini della sua infanzia, e i suoi dolori, lo avevano inghiottito. E, inebetito dalla droga e dall'alcol, morì che era ancora un ragazzo.

Aveva solo sessant'anni, in fondo: povera, meravigliosa, creatura.

Antonio Sellerio:
«La rivoluzione digitale? Per me contano di più le radici»

L'editore figlio di Enzo ed Elvira: i modi cambiano, sta a noi
mantenere l'identità, la bella parola ti vizia

Giulia Zonca, «La Stampa», 2 luglio 2016

C'è talmente tanta storia dentro le stanze della casa editrice Sellerio che viene spontaneo parlare sottovoce, muoversi in punta di piedi, ma quando arriva il grande capo e inizia a raccontare si capisce che i salotti di questo indirizzo, ribattezzato con il nome di famiglia, via Sellerio, non sono rimasti identici nel tempo per trattenere i ricordi, piuttosto per liberarli. Echi di risate, pensieri che si rincorrono, pagine che frusciano e una foto senza cornice, tra le tante d'autore, che oscilla vivace. È una partita di calcio giocata a Torino: editori contro scrittori, sfida organizzata in un Salone del libro creativo e mentre Antonio Sellerio la riavvolge come una telecronaca è facile persino immaginarsi dei palloni che rotolano in questi corridoi densi di cultura.

Via Sellerio, casa editrice Sellerio, una tesi sulla Sellerio. Non ha mai avuto voglia di scappare dal suo nome?

Di sicuro mi immaginavo un futuro fuori dai libri ma non certo per fuggire. Credevo che l'indipendenza fosse lontano da qui, per questo sono andato a Milano, alla Bocconi, per trovare la mia strada, solo che ho scoperto che la rotta giusta riportava a casa, a Palermo, nell'attività di famiglia. Un percorso naturale però non proprio diretto.

Da quando lei ha iniziato a fare questo mestiere sono arrivati gli ebook, poi le fusioni dei grandi editori. Come si resiste?

Sembrano e sono grandi rivoluzioni, ma la verità è che io lavoro esattamente come prima e, mi creda, anche il mercato si muove come prima. Su gli ebook poi c'è stato un grande investimento senza ritorno e

non si è mosso granché. Le modalità cambiano, sta a noi mantenere l'identità.

L'arrivo di Mondazzoli non fa paura?

Per ora è un'etichetta sui giornali, vedremo se davvero diventa un colosso monolitico, se vogliono mangiarsi tutto, però non è la prima fusione della storia e non ho paura. La grande distribuzione è in difficoltà eppure i librai sono più creativi che mai. Sono bravissimi, si sostituiscono agli assessorati alla Cultura.

Cosa pensa dei libri nei supermercati?

È una grande idea. È un bene che il libro diventi un'abitudine, che stia pure vicino al cartone del latte. Leggere dovrebbe essere un gesto quotidiano, come fare colazione.

Lei quando legge?

Soprattutto al mattino, prima di qualsiasi altra cosa. Tengo i libri, o i fogli, sul comodino.

Ce lo vede qualcuno che compra Camilleri al supermercato?

Magari sì. Non mi figuro mai un identikit del lettore perché altrimenti finirei per cercare sempre lo stesso tipo di libro. Noi abbiamo un pubblico di riferimento ma mi ribello contro il gusto unico.

Primo libro letto?

Facile, *Pinocchio*.

Libro che rilegge più spesso?

Il Conte di Montecristo è un classico perfetto, le cadute e le risalite... mi dà sempre una grande motivazione.

Primo libro editato?

I racconti di Pietro Grossi. Il racconto è una dimensione che mi ha sempre convinto anche se a volte sembra fuori moda. Resiste proprio perché è compatto, crea dei legami facili.

Come ci si smarca dall'ombra di due genitori come i suoi?

Restano un costante riferimento, ho radici forti, ben piantate, ne sono fiero. Mi piace pensare di aver preso l'orgoglio di mia madre ma cerco di non immaginare mai le scelte che farebbe lei: significherebbe togliersi tutte le responsabilità.

Quindi sul divano di Sciascia non si lascia travolgere dai ricordi?

Mi lascio trasportare, poi con il libro in mano il rapporto è a due, tra me e l'autore.

I suoi scrittori dicono che lei è come un allenatore.

Non credo che abbiano bisogno di guide tecniche, se mai di sostegno. Faticherebbero a rispettare consegne tattiche.

Eppure il suo autore Malvaldi dice che lei più che motivare scova i dettagli che non funzionano.

Non direi, intervengo poco e mai a gamba tesa. Conosco bene il rapporto che c'è tra un autore e la sua creatura, però sono orgoglioso di aver scovato un errore su una questione scientifica in un giallo di Malvaldi. Lui è chimico e io ho il complesso perché mio nonno era fisico. Un momento di gloria personale.

Camilleri sempre primo in classifica, Malvaldi e Manzini in top ten. Tutti Sellerio, tutti riprodotti in serie tv. La casa editrice di nicchia flirta col grande pubblico?
A me piace vendere. E poi sono autori che creano personaggi sinceri e diretti, piacciono.

Guarda Montalbano in tv?

Mi piace molto, non riesco ad abituarci ai cambi rispetto al libro. Così neanche ci provo.

«Non mi figuro mai un identikit del lettore perché altrimenti finirei per cercare sempre lo stesso tipo di libro.»

I vecchietti di Malvaldi hanno avuto un successo notevole, è perché siamo un paese anziano?

Lui ha un pubblico giovane. Ha successo perché ha una cifra di leggerezza di cui questo paese ha bisogno come l'aria. E poi parla di un matematico che ha aperto un bar, a Palermo conosco 10 avvocati che hanno aperto un ristorante.

Ricorda la prima volta in cui ha incontrato Camilleri?

Eravamo a casa sua, nel 2000. Si parlava di un cd-rom interattivo e mi ha spiazzato. Sembrava distratto, invece aveva seguito e sintetizzato il necessario. Preciso, centrato. Trovo tuttora incredibile la sua capacità di cogliere l'essenziale e leggerlo è uno dei grandi piaceri. La bella parola ti vizia.

Se un autore cambia editore lo vive come un tradimento?

Quando succede te lo aspetti sempre. Sono rapporti che si sono consumati. Ci si prepara, si resta insieme finché è possibile, si prova ad andare avanti. E poi ci si gira dall'altra parte.

Così brutale?

La letteratura è passionale.

Elena Ferrante ha scelto l'anonimato e stravende. Perché un libro funzioni serve una faccia?

No, ma gli scrittori vanno in tournée quasi gratis e un libro può vivere senza faccia, una libreria meno. Se un autore volesse restare nell'ombra non lo ostacolerei di certo. Arrivano a fare più di cento incontri l'anno. Senza scriverebbero di più.

Le manca Dybala al Palermo?

In modo struggente. Lo spio, con la maglia della Juve, e sento fitte di nostalgia.

Come usare il punto, ora che sembra passato di moda

Costanza Rizzacasa d'Orsogna, «Corriere della Sera», 2 luglio 2016

Nel 2007, uno studio dell'American University di Washington, D.C., lanciava l'allarme. Solo il 39 per cento degli studenti mette il punto alla fine di una frase negli sms, il 45 per cento in chat. Ancora meno, 29 per cento e 35 per cento, alla fine dell'intero messaggio. Nel 2015, una ricerca delle università di Binghamton e Rutgers rivelava come un messaggio che termina in un punto è percepito, da chi lo riceve, meno sincero di altri. Sincero appare, paradossalmente, il punto esclamativo. Non sempre, però, avvertono da Berkeley: se rinforzato, due sono meglio di tre.

Ma che succede alla punteggiatura? «Il punto sta andando fuori moda» titola il «New York Times» apocalittico e tutti gli altri dietro. Ma sarà proprio così? Siamo davvero, scusate il gioco di parole, a un punto morto? Perché il punto in evoluzione lo è da sempre. Se i greci avevano già introdotto puntini variamente disposti, furono gli amanuensi medievali a farne vasto uso, inventando nuovi segni. Il *punctus* era versatile, e galleggiava tra le frasi. Alla fine del Cinquecento esistevano almeno 3 definizioni del punto esclamativo («ammirativo», «affettuoso» e «patetico») e i grammatici del 1700 litigavano su come chiamare il punto. In *Moby Dick* e *Orgoglio e pregiudizio* la virgola è più un suggerimento che una regola. George Bernard Shaw snobbava gli apostrofi; Kurt Vonnegut e George Orwell avevano in odio il punto e virgola. Marinetti predicava l'abolizione della punteggiatura in toto, definendo il punto «sosta assurda», e il grande editor Bob Gottlieb ha raccontato le lotte per le virgole con John Le Carré: lui le aggiungeva, quello le toglieva di nuovo.

«La tesi che internet stia uccidendo il linguaggio è diventata un ritornello, anche perché col web questo si evolve molto più velocemente» spiega al «Corriere» David Crystal, celebre linguista britannico e autore, l'anno scorso, di un libro sul punto

(*Making a point*, St. Martin's Press). «Ma sono pochi i filologi convinti che, invece di espanderle, internet eroda le capacità linguistiche. Anni fa, per ironizzare sul panico scatenato dai messaggini nei puristi, avevo pubblicato un saggio, *Txtng: The Gr8 Db8*. Oggi, chiunque scrivesse *bass8* per *bassotto* sembrerebbe uno sciocchino. Nessun teenager usa più certe abbreviazioni».

Tra i depositari della punteggiatura formale c'è il «New Yorker». Che scrive ancora I.B.M. con i puntini, anche se l'azienda stessa li ha eliminati da anni. «Il punto è uno strumento di civiltà, perderlo riporterebbe indietro di un millennio» dice Mary Norris, che in quarant'anni al giornale ha «passato» da John Updike a John McPhee, e su punteggiatura & C. ha scritto un bestseller (*Between You & Me: Confessions of a Comma Queen*, Norton, 2015). «Noi teniamo moltissimo ai punti, ad esempio negli acronimi, ma soprattutto per chiarezza. Omettendo la punteggiatura alla fine dell'*Ulisse*, Joyce è obbligato a frasi di costruzione chiarissima, altrimenti risulterebbe incomprensibile. Curiosamente, la rimozione del punto ricorre ai due estremi dello spettro: social e poesia. La massima informalità e la formalità massima».

È quella che Crystal definisce «digrafia»: due versioni della stessa lingua scritta che coesistono. Non a caso lo studio di Binghamton e Rutgers precisa che nella scrittura a mano la percezione d'insincerità è del tutto assente: «Il punto rimarrà essenziale per circoscrivere una frase in testi dove queste appaiono in sequenza. Altrimenti sarebbe una Babele».

La vera novità, quindi, non è l'omissione del punto, ma la sua carica emotiva. «È il segno più neutro» osserva Crystal. «Ma se non metterlo alla fine di una frase è diventata la normalità allora il punto acquisterà significato».

Non solo falso, l'umile punto è diventato anche aggressivo: tutta una gamma di emozioni. «Se metto

un punto alla fine di un sms» raccontava un professore dell'Università della Pennsylvania «mio figlio teme che io sia arrabbiato». Troppo drastico, meglio i tre puntini («No...»). Ci sono i punti tra parole per enfatizzare («Viene. Giù. Tutto»), e se una volta scrivevamo «O.K.», il più contemporaneo «ok» appare distaccato, ragion per cui gli abbiamo aggiunto

sette esclamativi («ok!!!!!!»). Il bisogno di piacere, anche nella punteggiatura.

Nascono anche nuovi simboli. Il blog Grammarly nota la diffusione social della virgola esclamativa (con la virgola al posto del punto), coniata nel 1992 ma mai realmente adottata. Per esprimere entusiasmo (sic) anche all'interno di una frase.



Microcosmo di gigantesche idiozie

Mario Andreose, «Il Sole 24 Ore», 2 luglio 2016

Nel settembre del 1961, un mese prima della pubblicazione del libro, un'entusiasta addetta stampa di Simon&Schuster mandò una copia staffetta di *Comma 22* ad alcuni autorevoli lettori con l'intento di riceverne qualche breve giudizio da utilizzare per il lancio promozionale. Tra questi, in primis, Evelyn Waugh, che Heller venerava anche per la propensione, condivisa, allo humour noir. Ed ecco parte della sua risposta: «Cara Signorina Bourne, grazie per avermi spedito *Comma 22*. Mi spiace che il libro l'abbia così tanto appassionata. Ci sono molti passaggi piuttosto sconsigliabili per la lettura di una signora. [...] Lei si sbaglia a chiamarlo romanzo. È una raccolta di sketch – spesso ripetitivi – totalmente privi di struttura».

Oggi, a 55 anni dalla sua pubblicazione, *Comma 22* occupa il settimo posto nella classifica dei 100 migliori romanzi della Modern Library, sulla scia di una immensa fortuna critica che non cessa di crescere. Basti citare l'antologia di recensioni che nel 2008 Harold Bloom gli ha dedicato nella serie Modern Critical Interpretations. E Robert Brustein, il suo più acuto critico fin dall'uscita del libro, così ne sintetizza, nel 2012, la sua caratura letteraria: «Ha il combustibile radical di Mailer senza la sua passione per la violenza e l'autocelebrazione; ha il gusto di Bellow a cui aggiunge la compulsione, che gli è propria, di affermare l'inaffermabile; e ha l'arguzia di Salinger senza la sua civettuola coscienza di sé». Anche Nelson Algren, su «The Nation», si era subito sbilanciato definendo *Comma 22* «non solo il miglior romanzo americano sulla Seconda guerra mondiale, ma il romanzo americano che da anni aspettavamo». Quello stesso Algren, sia detto per inciso, per raggiungere il quale Simone de Beauvoir attraversava l'oceano, disertando, di tanto in tanto, l'algido talamo sartriano. Brustein e Algren erano però in minoranza, la maggior parte della critica, compresa quella apparsa sul «New York Times» e sul «New Yorker», si atteneva a

riserve simili a quelle evocate da Waugh, sulla struttura, il tono concitato, il brutale maschilismo, mai un eroe positivo, ma una galleria di personaggi schizzati, paranoidi, cinici, depressi. Eppure Brustein, nella sua recensione su «New Republic», aveva ben segnalato che le vicende dei bombardieri della Air Force di stanza a Pianosa, nella fase finale della Seconda guerra mondiale, sono solo il soggetto apparente del libro che, grazie al talento narrativo di Heller, poteva essere letto come una metafora o un «satirico microcosmo per le molte macrocosmiche idiozie» che affliggevano in generale la società americana del dopoguerra. Heller infatti impiega 8 anni a scrivere il suo libro, sotto la poco rassicurante presidenza di Eisenhower, in piena guerra fredda, con la dispendiosa guerra di Corea, la caccia alle streghe del senatore McCarthy, l'esecuzione dei coniugi Rosenberg e, di lì a poco, l'escalation della guerra in Vietnam.

Joe Heller, come il protagonista del suo romanzo, il capitano Yossarian, era stato un ufficiale pilota al comando dei B25 con il compito di appoggiare l'avanzata delle truppe di guerra alleate contro i tedeschi attestati sulla linea gotica. Quella che ci viene descritta nel romanzo è tutto sommato una vita abbastanza tranquilla, se si eccettuano i periodici impatti con la contraerea tedesca e qualche incidente di rotta. E che dire della libera uscita, se disponi di un aereo per andartene a puttane a Roma? Perché, si sa, la vita del soldato non è una vita santa, come già cantavano i nostri alpini. Yossarian, poi, che ha l'innamoramento facile, può disporre anche di un'infermiera che già smanacciava quando aveva marcato visita per conquistarsi una pausa dal servizio, oppure della graziosa moglie perversa e trascurata di un collega. A Roma inoltre, in alternativa alle professioniste venali, ci sono eleganti aristocratiche, suocera e nuora, che si propongono in coppia. Ma c'è una cosa che fa andare fuori di testa Yossarian ed è il comma 22, il vero leitmotiv, l'ossessione che attraversa

tutta la sua storia, e non solo la sua. Il comma 22 è un paradosso, una specie di regola non scritta che consente all'alto comando di esercitare il potere, di ignorare il regolamento, per non dire il buon senso, che imporrebbe il congedo dopo un congruo numero di missioni in zona combattimento. I dialoghi di Yossarian con un collega animato di patriottismo e con l'ufficiale medico Doc Daneeka, nell'inutile tentativo di venire a capo del suo problema, lui che in quanto a numero di missioni ha superato più di una volta il livello precedentemente imposto, fondono la comicità demenziale del *Buon soldato Sc'vèjk* con l'angosciata frustrazione di Josef K. del *Processo*.

«Chi è pazzo può essere esonerato dalle missioni, ma chi chiede di essere esonerato non è pazzo»: è questa la cantilena incubo per Yossarian che le aveva provate tutte, come presentarsi alla cerimonia di promozione e premiazione completamente nudo. I gradi di capitano e la medaglia al merito gli erano stati conferiti in alternativa alla corte marziale, per il buon nome del reparto, perché in realtà aveva fallito il bersaglio di distruggere il ponte sul Po tra la provincia di Ferrara e il Polesine e aveva dovuto bissare l'azione non senza danni. Una volta Doc Daneeka gli promette di aiutarlo, in cambio Yossarian dovrà inserire il nome del dottore nel ruolino di volo, senza che questi debba salire nell'aereo di McWatt, per incassare comunque l'indennità.

McWatt è uno di quei piloti che, per diletto, amano terrorizzare i bagnanti sulla spiaggia sfrecciando bassi a pelo d'acqua. Questa volta però gli riesce male perché con l'elica affetta in due metà un soldato che se ne stava impalato e il cui torso inferiore rimane per un po' eretto sulle gambe. McWatt a quel punto perde il controllo e va a sfracellarsi su un monte. Nel bollettino dei caduti c'è anche il nome di Doc Daneeka il cui imbarazzo non impedisce ai suoi commilitoni di ignorarlo, come se fosse trasparente. Il poveraccio scrive alla moglie, nel frattempo divenuta ufficialmente vedova, per conclamare la sua esistenza; sennonché la signora, grazie al suo nuovo stato, viene gratificata di sussidi, pensione di guerra e altro e, anziché rispondere al marito, fa perdere le proprie tracce presumibilmente diretta verso una

vita più confortevole. Evidentemente il pirandelliano Doc non sarà più in grado di aiutare Yossarian, il quale ha preso coscienza che «il nemico è chiunque cerchi di farti ammazzare, non importa da che parte sta, e questo include il colonnello Cathcart», quello che, nell'intento di guadagnarsi il grado di generale, aumentava sempre il numero delle missioni da compiere. Ora il picaro Yossarian matura una scelta che privilegia la sua sopravvivenza contro la retorica del patriottismo e dell'onore militare, rifiutando ogni compromesso che gli ufficiali superiori gli offrono per salvaguardare il buon nome del corpo. Intanto se ne va a Roma, senza permesso, a cercare, come Don Chisciotte, Luciana, «una ragazza alta, schietta ed esuberante, con i capelli lunghi e un bel viso, una ragazza formosa, allegra provocante» con la quale aveva fatto l'amore una sola volta, non per denaro. Cerca anche una ragazzina di 13 anni, sorella di una prostituta, per sottrarla alla strada. Non troverà né l'una né l'altra. Vaga per la Città Eterna immersa nel buio, teatro di rovine, di corruzione, di violenza, di orrore. Nel vecchio postribolo deserto e devastato è rimasta solo una vecchia abbandonata che cerca di interrogare: «Cosa è successo?». «Comma 22, comma 22» biascica la vecchia, che l'aveva sentito pronunciare dagli MP con gli elmetti bianchi mentre cacciavano le ragazze. Nell'alloggio ufficiali trova il capitano Aarfy, il suo navigatore di bordo, che ha appena buttato dalla finestra una ragazza dopo averla stuprata: «Era solo una cameriera» dice. Si sentono le sirene della polizia militare, i caschi bianchi irrompono nella stanza e arrestano Yossarian perché era senza permesso. Nonostante la guerra in Italia sia entrata nella fase conclusiva, al punto che alcuni, come Doc Daneeka, temono il reimpiego nel ben altrimenti temibile teatro di guerra del Pacifico, Yossarian non pone più indugi: la sua prossima destinazione sarà la pacifica Svezia, da libero cittadino. Diserzione, coddardia o semplicemente obiezione di coscienza? La generazione dei baby boomers non ebbe dubbi ed elesse Yossarian tra i simboli dell'antimilitarismo, nel momento in cui l'America si impelagava nella guerra del Vietnam, decretando a *Comma 22* un successo planetario.

Cosa nasce prima, la storia o il personaggio?

Don Winslow ci spiega perché si sente un po' Neal Carey, perché Frankie Machine è suo papà e perché si diverte tanto di Boone Daniels

Don Wilson, «La Lettura del Corriere della Sera», 3 luglio 2016

Per me, la storia inizia dal personaggio, non viceversa. Non voglio costruire dei personaggi che si adattino a una storia, una trama o un argomento. Se lo facesi, sembrerebbero artificiali, creati solo per soddisfare uno scopo, per servire degli aspetti della storia, e quindi non sarebbero «veri». (Sì, so che non sono comunque «veri», ma capite quel che voglio dire). Se il personaggio è vero, tutto quel che fa sarà reale e sembrerà giusto. Mentre si scrive, si sa quando il personaggio fa qualcosa che non funziona. Salta subito all'occhio.

Questo pone il problema di come rendere vero un personaggio. Credo che il modo in cui si crea un personaggio assomigli al fare amicizia con qualcuno – si passa del tempo con quella persona e si inizia a conoscerla, a sapere com'è stata la sua infanzia, dove l'ha passata, quel che le piace o non le piace, cosa vede dalla finestra quando si alza al mattino, di cosa ha paura, cos'è che ama.

Può sembrare un po' strano, ma iniziare a creare un personaggio è quasi come vedersi con qualcuno che si sta corteggiando. Si deve scoprire qual è il suo cibo preferito, cosa lo diverte, quali sono le sue particolarità.

Poi costruisco anche il mondo che circonda il personaggio, e deve essere reale. Dove trascorre il tempo? Chi sono i suoi amici? Quando posso, cerco di usare dei luoghi veri e vado a vederli. Ascolto la musica «giusta». Mangio quel che mangia lui o lei. Per me, il personaggio deve abitare un mondo vivo e pieno di particolari. Se andando in luoghi reali riesco a visualizzare lì il mio personaggio, so che sono sulla strada giusta.

Si pone a questo punto il grande problema da risolvere prima di iniziare veramente a scrivere: che cosa vuole il personaggio?

Non in relazione alla trama. Non si tratta di sapere se vuole trovare l'assassino, la persona scomparsa, neutralizzare il boss di un cartello, scoprire chi sta cercando di ucciderlo... Tutte queste domande devono ovviamente avere una risposta, ma sto parlando ora delle grandi domande interiori – cosa vuole il personaggio nel suo intimo? Sono questi bisogni ed esigenze interiori che dovrebbero guidare il personaggio nel perseguire i suoi bisogni esteriori. Neal Carey, figlio illegittimo, vuole dei riconoscimenti, delle conferme, una famiglia. È questo a spingerlo a fare quel che fa (lavora per un'organizzazione chiamata «Amici di Famiglia»). Frankie Machine vuole un codice che guidi la sua vita... Art Keller vuole disperatamente trovare un modo decente di vivere in un mondo indecente... Questo, per me, è il problema centrale nella creazione di un personaggio, ma per trovare la soluzione bisogna imparare a conoscerlo. Ci vuole tempo. Proprio come per scrivere e fare amicizia – non si può fare a meno del tempo.

Neal Carey

Cosa dire di Neal? È il mio primogenito, il personaggio che era con me quando non avevo ancora idea di come scrivere un romanzo. Stavo inventando me stesso mentre inventavo lui, e abbiamo alcune cose in comune: eravamo entrambi graduate student che cercavano di finire gli studi, e invece eravamo continuamente inviati in missione; vivevamo entrambi

nell'Upper West Side di New York; eravamo detective privati; avevamo entrambi un curioso amore per la letteratura inglese del XVIII secolo; siamo entrambi andati a Londra come stranieri in terra straniera. Avrò sempre una predilezione per l'irritabile, petulante, riluttante Neal Carey. Ho imparato a scrivere con lui.

Frankie Machine

Sono cresciuto in mezzo a tipi come lui, anche se a New York e in Rhode Island, invece che in California. Frankie somiglia un po' a mio padre – tutti e due avevano abitudini e rituali. Ho preso proprio da mio padre, infatti, il detto «solo gli annoiati amano le sorprese». Anche per Frankie provo affetto, è un «tipo vecchio stile» e mi piacciono quelli come lui, hanno un codice, norme di comportamento, cose che fanno e altre che non fanno. Hanno buone maniere. La tragedia di Frank è che crede nelle regole del vecchio mondo del crimine, e quando scopre che non esistono più non riesce ad adattarsi, gli si spezza il cuore.

Boone Daniels

Negli ultimi due anni non c'è stata mai volta che apparendo in pubblico non mi chiedessero di Boone Daniels. È un personaggio molto amato. E piace molto anche a me. Boone Daniels incarna tutto quel che amo della California, in particolare di San Diego. È l'epitome della cultura del surf, rilassato, divertente, generoso, avventuroso, leale. Ho passato alcuni dei momenti migliori della mia vita con gente come Boone e i suoi amici nella Pattuglia dell'alba. Non ho mai riso tanto. Scrivere di Boone è quindi un vero piacere, mi diverto a stare con lui.

Art Keller

A parte mia moglie e mio figlio, ho trascorso più tempo con Art Keller che con qualsiasi altra persona nella mia vita. Due libri nell'arco di una decina d'anni. Keller è un uomo complesso, anche se il suo desiderio di vendicarsi dell'antagonista, Adán Barrera, segue un codice molto semplice, in bianco e nero, giusto/sbagliato. Ma non ci si deve ingannare. Negli anni sono giunto ad approfondire questo personaggio, e ne vedo i conflitti. È un uomo profondamente religioso che ha perso la fede in Dio, un uomo buono che fa cose terribili per perseguire il bene in cui crede. Un uomo amorevole che brucia di una rabbia che non gli permette di amare pienamente, un uomo giusto consumato dal senso di colpa. È un personaggio difficile da scrivere, sfida ogni ipotesi, rovescia ogni luogo comune.

Ben, Chon e O

Editor e giornalisti della East Coast continuano a dirmi che non credono a questi personaggi. E io gli lanciai sempre la stessa sfida – venite nell'Orange County, e se non riesco a mostrarvi un Ben, un Chon e una O nel giro di un'ora, avete vinto. Ma non sono mai riusciti a vincere, e di solito mi ci vuole meno di un'ora – i campi da pallavolo di Laguna Beach sono a soli venti minuti dall'aeroporto e lì i miei increduli amici dell'East Coast vedono un sacco di Ben, Chon e O. Queste erano le persone con cui uscivo, facevo surf e andavo alla palestra di arti marziali. Ascoltavo la loro lingua e seguivo la loro vita, e questo mi ha incuriosito e mi ha spinto a scrivere *Le belve* e *I re del mondo*. Quei libri ruotano attorno alla lingua, ai personaggi e alla cultura. Nonostante tutte le loro stronzate, amo questi tipi.

Può sembrare un po' strano, ma iniziare a creare un personaggio è quasi come vedersi con qualcuno che si sta corteggiando. Si deve scoprire qual è il suo cibo preferito, cosa lo diverte, quali sono le sue particolarità.

Truffare i poeti, che vergogna!

Un'impiegata smaschera gli «editori»
che pubblicano libri a pagamento

Stefano Lorenzetto, «L'Arena», 3 luglio 2016

Chi sono gli abitanti del Belpaese lo chiari definitivamente Benito Mussolini nel 1935, dettando la frase che ancor oggi campeggia sulla facciata del Colosseo Quadrato all'Eur di Roma: «Un popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di pensatori, di scienziati, di navigatori, di trasmigratori». A distanza di ottant'anni, alcune tipologie umane scarseggiano (in particolare la terza e la quarta) o si sono estinte, ma le prime due godono di straordinaria vitalità. Non a caso il Mascellone, profondo conoscitore delle italiche inclinazioni, assegnò a poeti e artisti il posto d'onore.

Si calcola che un connazionale su 3 tenga nel cassetto una raccolta di liriche, o un romanzo, o un'autobiografia, o un saggio che vorrebbe pubblicare. Il dato appare sconcertante se si considera che, fra i medesimi compatrioti, circa 1 su 2 (per l'esattezza il 56,5 per cento della popolazione) nel 2015 non ha mai aperto un libro, né lo aprirà negli anni a venire. Per sintetizzare: tutti scrivono, pochi leggono.

Cercare di farsi stampare l'opera prima è purtroppo una missione (quasi) impossibile. Susanna Tamaro, oggi una bestsellerista, per un decennio fu rifiutata da 26 editori prima di trovarne uno, Cesare De Michelis, fondatore della Marsilio, disposto a pubblicarla.

Questo «vorrei ma non posso», anzi «vorrei ma non ci riesco», ha fatto fiorire industrie prospere con un'unica finalità: lucrare sugli esordienti. La prima è il self publishing, l'autopubblicazione: l'autore si rivolge ad aziende reperite su internet che realizzano il suo libretto, ovviamente a pagamento, e

glielo recapitano a domicilio. Volendo, glielo mettono pure in vendita sul web. Una delle piattaforme più gettonate è Il mio libro, del gruppo editoriale L'Espresso. Per tirare in 1.000 copie un romanzo di 250 pagine chiederebbe 10.660 euro, però, siccome è molto generosa, ti pratica d'ufficio uno sconto del 30 per cento, per cui ne sborsi 7.462: 7,46 euro a copia. Un patrimonio. Infatti stiamo parlando di brossura senza pretese, dalla copertina morbida, e di stampa digitale, forma evoluta della fotocopia. Giusto per fare una comparazione, la Grafica Veneta di Fabio Franceschi, leader europea nella produzione di quanto si trova nelle librerie, per circa metà costo (4.000 euro) offre agli editori professionali il doppio, cioè 2.000 copie di un volume da 500 pagine, con la copertina rigida, o cartonata che dir si voglia: 2 euro a copia.

L'altra strada che gli aspiranti scrittori hanno davanti – più che altro un vicolo cieco – è quella dell'editoria a pagamento, nel senso che l'Italia pullula di editori, o sedicenti tali, i quali in cambio di soldi pubblicano qualsiasi cosa. Il loro mestiere non è né scoprire né lanciare talenti, bensì turlupinare gonzi. Tu gli spediisci l'originale che tenevi nel cassetto, loro ti rispondono sempre che è meraviglioso; indi ti chiedono di partecipare alle spese di edizione (satolissime), ti stampano tot copie del libro e te le inviano a casa, così tu puoi regalarle a parenti e amici o venderle in proprio a chi ti pare.

Denise Giuliani, segretaria di uno studio legale veronese, ha compiuto un esperimento assai istruttivo in proposito. Ha inviato a un «editore» un

dattiloscritto, spacciandolo come proprio. In realtà si era limitata a riversare in un file il testo integrale di *Io non ho paura*, romanzo di Niccolò Ammaniti uscito 15 anni fa, da cui il regista Gabriele Salvatores trasse l'omonimo film. Si è soltanto preoccupata di cambiargli il titolo: *Storia di un bambino*.

A breve giro di posta, l'«editore», che ha sede a Roma e si fa pubblicità su importanti quotidiani e reti televisive nazionali, ha informato la signora Giuliani che la sua opera prima – si fa per dire – sarebbe stata esaminata da un «comitato di lettura». Dopo 40 giorni, la fortunata autrice ha appreso per lettera che *Storia di un bambino* era stata letta «con interesse» e aveva «ben impressionato» la casa editrice, il che, per quanto surreale, non stupisce, trattandosi in realtà di *Io non ho paura*, romanzo che ha venduto 1,6 milioni di copie. Semmai si dovrebbe concludere che il «comitato di lettura» non conosce i bestseller degli autori più affermati, altrimenti si sarebbe accorto del plagio plateale. Referenza poco incoraggiante.

La lettera di congratulazioni era accompagnata da un «accordo di edizione», da restituirsi firmato, in base al quale l'«editore» si dichiarava disposto a pubblicare «l'Opera», con la maiuscola, ma a una condizione: che Denise Giuliani s'impegnasse a «fare acquistare, o acquistare direttamente, presso la nostra casa editrice un quantitativo pari a 200 copie del suo libro, al prezzo di copertina di euro 13,90». Che saranno mai 2.780 euro per una scrittrice ansiosa di diventare tale?

Ogni giorno nasce un cucco e beato chi lo cucca, osserveranno i più cinici. Io penso, al contrario, che abusare della credulità popolare (un reato) e spacciare illusioni a pagamento (un'infamia) siano fra le azioni più abbiette, proprio perché a farne le spese sono persone indifese, inesperte, nel caso di specie idealiste e sognatrici. Prendere in giro e depredare chi davvero crede, in cuor suo, di poter nutrire ambizioni da romanziere o da poeta è imperdonabile. Dunque la segnalazione di Denise Giuliani meriterebbe un premio al valore civile.

Nel 2004 smascherai forse per primo questa vergogna con un test che è raccontato da Silvia Ognibene

nel saggio *Esordienti da spennare* (Terre di mezzo). Notata sulla prima pagina della «Repubblica» l'inserzione pubblicitaria di un «editore» di Ragusa, che prometteva l'ammissione nella collana Poeti italiani contemporanei, rabberciai in un paio d'ore 31 poesie copiandole di sana pianta da celebri frasi di vari personaggi: Shakespeare, Apollinaire, Flaubert, Muscolini, Giovanni Paolo II, Agnelli, Berlusconi, Di Pietro, D'Alema. Già che c'ero, c'infilai brani tratti dalla *Tosca* di Puccini, da Carosello («Fino dai tempi dei garibaldini, China Martini, China Martini»), dalla Bibbia, dal Corano.

Intitolai la raccolta *Pensieri e parole*, come la canzone di Lucio Battisti. La prima poesia, «A modo mio», altro non era che la traduzione della celeberrima *My way* di Frank Sinatra. Approvata. La seconda: «Passi echeggiano nella memoria / lungo il corridoio che non prendemmo / verso la porta che non apriamo mai / sul giardino delle rose». Fregata a Thomas Stearns Eliot. Titolo d'obbligo: «Io, tu e le rose». Copyright Orietta Berti. Approvata anche questa.

Terza poesia: «Quanto più si avanza nel piano, / il suo occhio si ritira, disgustato e stanco, / da quell'ampiezza uniforme; / l'aria gli par gravosa e morta...». Dall'arcinoto capitolo ottavo («Addio, monti») dei *Promessi sposi*. Cercai vanamente di mettere in guardia l'«editore» intitolandola «Arrivederci, monti». Macché, approvata.

«Una ben triste pace è quella / che ci reca questo giorno. / Quest'oggi il sole, in segno di dolore, / non mostrerà il suo volto, sulla terra». I versi finali della tragedia scespiriana *Romeo and Juliet*. Titolo: «The end». Nessun sospetto. Approvata.

Nel dubbio che i miei esaminatori fossero attempati, cercai d'indirizzarli con la poesia «Colpi di testa»: «Io sono il vento / sono la furia che passa / e che porta con sé / e nella notte ti chiama / che pace non ha / son l'amor / che non sente e che va». Chi ha i capelli grigi, vi avrà riconosciuto la canzone che Arturo Testa presentò al Festival di Sanremo del 1959. Approvata come se fossero versi inediti.

Insistetti con «Non dura»: «Oggi tutto è una lusinga, / non dura, non può durare / vive solo chi non se la prende / e cantare sempre può», versione

corretta del duetto «dura minga, dura no» fra Ernesto Calindri e Franco Volpi nello spot in bianco e nero della China Martini, anni 1957-1963. Bevuta. La poesia «Ditelo con i fiori», quantunque fosse trasparente la presa per i fondelli dello slogan rubato a Interflora, non fu riconosciuta dai miei valutatori per quello che era, uno scampolo dall'aria pucciniana *Vissi d'arte*: «Sempre con fe' sincera, / la mia preghiera / ai santi tabernacoli salì. / Sempre con fe' sincera / diedi fiori agli altar. / Nell'ora del dolore perché, / perché Signore, perché / me ne rimunerì così?».

Supponendo che i reclutatori di poeti italiani contemporanei fossero almeno appassionati di cinema, gli sottoposi la poesia «Fantascienza», ricavata da un notissimo dialogo del film *Blade Runner*: «Ho visto cose che voi umani / non potreste immaginarvi: / navi stellari in fiamme al largo dei bastioni di Orione». Non fecero un plissé.

Ne dedussi che l'unica cosa che interessava all'«editore» era la letterina speditami per posta: «Abbiamo il piacere di comunicarle che la sua raccolta di poesie, della quale abbiamo apprezzato i contenuti e le originali qualità espressive, ha ottenuto il parere

favorevole alla pubblicazione». Avrei dovuto scuire 2.000 euro (1.800, con lo sconto del 10 per cento, a patto di versare l'importo in anticipo e per contanti). Sarebbe stata la prima volta che mi toccava pagare per vedermi pubblicato. Ma se a reclamizzarlo era «la Repubblica», doveva essere sicuramente un affarone. Mi si offrivano 3 vantaggiose alternative per il saldo: 4 rate consecutive da 500 euro, oppure 8 rate da 250, oppure 12 rate da 166,67. Nell'intento di ingolosirmi, allegarono un libretto di liriche, 74 pagine in tutto. Il mio non sarebbe arrivato a 40. Una circolare ciclostilata era più conveniente.

Rinunciando a diventare Giacomo Leopardi, denunciavo il tutto a mezzo stampa. Dopodiché fui costretto a querelare l'«editore» perché sul web sosteneva che lo avevo ingannato! Naturalmente fu condannato per diffamazione. Ma in appello si vide prescrivere il reato, essendo nel frattempo passata una decina d'anni. Pur di non versarmi 15.000 euro di risarcimento e 2.500 euro di spese legali, come stabilito dal giudice di primo grado, ha addirittura presentato ricorso in cassazione. Sono certo che vincerà e non dovrà sborsare neppure un quattrino. In Italia i poeti perdono sempre.

*Ogni giorno nasce un cucco e beato chi lo cucca, osserveranno i più cinici.
Io penso, al contrario, che abusare della credulità popolare (un reato)
e spacciare illusioni a pagamento (un'infamia) siano fra le azioni più
abbiette, proprio perché a farne le spese sono persone indifese, inesperte,
nel caso di specie idealiste e sognatrici.*

Le prime tredici righe di Anna Karenina

Lo scrittore Paolo Nori parla della nuova traduzione di *Anna Karenina* di Claudia Zonghetti per Einaudi, soffermandosi sulle prime 13 righe del romanzo e stroncandola per il suo approccio a suo dire troppo scolastico

Paolo Nori, «Liberò», 4 luglio 2016

In *L'energia dell'errore* Viktor Šklovskij racconta in che modo Tolstoj scriveva i suoi libri: «Desiderava che gli errori non finissero. Erano le tracce della verità. Erano la ricerca del senso della vita». Di *Anna Karenina*, il romanzo al quale Tolstoj aveva cominciato a pensare nel 1870 e che aveva pubblicato nel 1878, dopo 12 successive redazioni, Šklovskij scrive: «Ciò che vi è scritto è più vero di quanto si trova sui giornali e, forse, nelle enciclopedie» (la traduzione di questi passi di Šklovskij è di Maria Di Salvo).

Allora, quando l'altro giorno ho trovato in libreria la nuova traduzione di *Anna Karenina*, appena uscita per Einaudi (la traduttrice è Claudia Zonghetti, il libro è un supercorallo, ha 961 pagine e costa 28 euro), sono stato contento e l'ho aperto subito. E ho letto: «Le famiglie felici si somigliano tutte, le famiglie infelici lo sono ognuna a modo suo». E ho avuto un'impressione strana, come se mi mancasse qualcosa; sono poi andato a verificare l'originale e ho trovato che Tolstoj scrive: «Vse sčastlivye sem'i pochoži drug na druga, každaja nesčastlivaja sem'ja nesčastliva po-svoemu», dove *sem'ja* significa «famiglia», *sčastlivye* significa «felici», *nesčastlivaja* significa «infelice»; sono poi andato a vedere la mia vecchia edizione italiana, di *Anna Karenina*, quella tradotta da Pietro Zveteremich e pubblicata da Garzanti, e ho trovato che dice: «Tutte le famiglie felici sono simili tra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo». E qui a me è sembrato di ritrovare l'architettura sonora, se così si può dire, della frase di Tolstoj, con quella ripetizione finale di *infelice* che a me sembra capitale, nell'economia

della frase, e che la Zonghetti, non si capisce bene perché, elimina.

Ho poi continuato a leggere la traduzione della Zonghetti: «Casa Oblonskij era sottosopra. La moglie aveva scoperto la tresca fra il marito e l'istitutrice francese che era stata per qualche tempo con loro, e lo aveva informato che non potevano più vivere sotto lo stesso tetto. Non c'era più motivo di stare insieme /.../ La signora non usciva dai suoi appartamenti e il signore non si vedeva da tre giorni». Sono tornato a Zveteremich: «Tutto era in scompiglio in casa Oblonskij. La moglie aveva saputo che il marito intratteneva una relazione con la governante francese che era stata in casa loro, e aveva dichiarato al marito di non poter più vivere nella stessa casa con lui /.../ la loro convivenza non aveva più senso /.../ La moglie non usciva dalle sue stanze, il marito non era in casa da più di due giorni». Com'è evidente, dalla nuova traduzione dell'Einaudi sono state tolte le ripetizioni (*infelice, marito, moglie, casa*), che nell'originale russo ci sono.

Quando trovo una cosa dal genere mi vien sempre in mente il caso della prima traduzione di *American Psycho*, il romanzo del 1991 di Bret Easton Ellis, nella prima pagina del quale **compariva tre volte la parola «bus»**, parola che il traduttore italiano aveva reso prima con «autobus», poi con «corriera», poi con «torpedone», e per il lettore italiano era difficilissimo capire che quel «torpedone» alla fine della pagina era lo stesso autobus che c'era all'inizio che poi a metà si era trasformato in corriera. Cosa aveva fatto, quel traduttore? Aveva applicato a Ellis la

regola che hanno insegnato a tutti noi alle scuole medie, nei temi di italiano, di non fare delle ripetizioni e usare dei sinonimi. Che è una regola che a scuola può forse andar bene, perché permette all'insegnante di valutare il bagaglio lessicale dell'alunno, ma Bret Easton Ellis che bisogno ha di provare di avere un bagaglio lessicale sviluppato? E Lev Tolstoj? I romanzieri russi, a sentire Dostoevskij, vengono tutti «dal "Cappotto" di Gogol'», e c'è un celebre studio di Boris Ejchenbaum che dimostra come Gogol', le parole, le scegliesse per il suono, e così faceva probabilmente anche Tolstoj e se Tolstoj, dopo

12 successive stesure, ha deciso di usare più volte, nella prima pagina del suo romanzo (e anche nelle pagine successive), la figura retorica e fonica della ripetizione, che senso ha correggere questo romanzo come se fosse un tema di seconda media? Oltretutto Tolstoj, come dice sempre Šklovskij, «da vero grande scrittore, era un uomo fuori posto», e se fosse andato alle medie probabilmente l'avrebbero bocciato, secondo me. Però, come lettura per l'estate, *Anna Karenina* mi sembra un'idea bellissima, e la consiglio senz'altro, nell'edizione Garzanti, traduzione di Pietro Zveteremich, 803 pagine, 9 euro.



Nella lingua bisogna accettare una quota di orrore

Finalmente i magneti da frigo con le espressioni
più brutte della lingua italiana

Francesco Pacifico, 24ilmagazine.ilsole24ore.com, 4 luglio 2016

Tic, il geniale editore che vende mappe della metropolitana di Roma come se la sognano i romani (più di 10 linee, si chiama *I have a dream...*), pubblica oggi i magneti da frigo con le espressioni più inquinanti e ridicole che usiamo e odiamo, da *slippino a epic fail*, da *apericena a frittini...*

Tutto nasce dai post di Vincenzo Ostuni, poeta top e editor mai banale di Ponte alle grazie, che ci racconta la *situescion* comodamente a casa sua e ci fa intravedere una *exit strategy*.

Tutti i proventi saranno devoluti alla Crusca (giuro).

Quanto tempo è che va avanti il tuo gioco delle parole orrende?

Dall'aprile del 2012. Con un'amica milanese, a cena, cominciammo a fare l'elenco delle parole più orrende che conoscevamo: ricordo che citammo *piuttosto che, insalatona, mutandine...* Mi venne l'idea di cominciare un hashtag su Twitter, appunto #parole-orrende. Ricevette subito un buon seguito e molti contributi appassionati. Presto, dalle singole parole si estese a cliché, brevi sintagmi, modi di dire.

Hai creato una specie di forma mentis. Non l'ho mai vista come una cosa castrante, più un'analisi di certi registri. Da romanziere trovo prezioso un compendio della lingua banale di quest'epoca. Tu come la vedi? C'è più intransigenza o più amore per la lingua, oltre ovviamente al divertimento puro?

Molto è il divertimento puro. Ho riso moltissimo, per le parole orrende – riso teneramente delle nostre turpitudini quotidiane in fatto di linguaggio; riso

beffardamente delle ipocrisie sociali che il giocino svela; riso ferocemente dei rapporti di dominio che, senza poterli invertire, svergogna. Con me credo molti. La mia lingua – soprattutto orale – si è, credo, un po' migliorata, per nulla inibita, se non per un breve periodo: anzi è più veloce a svincolare dalle continue tentazioni dello stampo. È vero, anche se ammetterlo attribuisce al gioco un'importanza eccessiva: è una forma mentis, quella di tanti «orrendatori» che osservano ormai con divertita apprensione la lingua quotidiana, pronti a sorprendere in fallo sé o altri e a offrire i loro orrori a questo rogo carnevalesco.

Hai tratto qualche grande verità dal tipo di coinvolgimento dei tuoi amici a questo gioco?

No, nessuna. Ma è un mio pallino, organizzare esperienze di produzione collettiva: di letteratura, con una specie di cenacolo all'inizio degli anni Novanta; di politica culturale, con Tq e in altri modi; ora anche con il giochetto. Poche cose mi eccitano come questo: in questo trovo una gratificazione per me alta, o addirittura una componente utopica. C'entra apparentemente poco con le parole orrende, ma sono certo che un'epoca postindividualistica possa e anzi debba presentarsi. Il che non significa che l'individuo scompaia: certo, ogni individuo scompare nella lingua, «è parlato», come sappiamo, eccetera: e tuttavia, il fatto che a ogni parola orrenda della collezione venga associato il suo «scopritore», colei o colui che per prima o primo l'ha segnalata, rimane un ingrediente fondamentale non solo del

suo successo, ma proprio del suo carattere d'impresa comune. Però la sto facendo troppo lunga: si tratta solo di un centinaio di persone che scherzano. Un'altra cosa: non tutte le parole orrende sono sostituibili o vanno sostituite. Neppure parecchi degli anglismi gratuiti: i tentativi di darne succedanei italiani producono spesso risultati più ridicoli dell'originale. Nella lingua, bisogna accettare una quota di orrore.

Sei in contatto con la Crusca? Sai cosa ne pensano loro di questa storia?

Non direttamente. Ma poiché apprezzo il loro lavoro e mi pare poco opportuno impinguare le mie

finanze, pur bisognose, con il frutto di un'impresa soprattutto collettiva, ho deciso di versare alla Crusca i diritti del libro. Gli ci sono volute settimane per consentirci di menzionare la circostanza in quarta di copertina: alla fine hanno accettato. In tutti i casi, loro fanno qualcosa di molto diverso, mirano altrove, con metodi ben più seri. Invece, la gran parte delle parole orrende hanno solide e antiche radici nell'italiano e – dal punto di vista morfologico semantico ecc. – sono del tutto corrette. In effetti, la nostra è una forma – superficiale quanto vuoi – di critica della cultura, dei costumi, del potere, dei rapporti, non una manutenzione della lingua.



Falso è bello?

Sull'affaire Talese e sulla credibilità del suo libro «finita nel water»: cosa sarebbe successo in Italia? E che differenza passa tra Kapuściński e Marco Polo?

Francesco Longo, rivistastudio.com, 4 luglio 2016

Il 12 luglio uscirà negli Stati Uniti *The Voyeur's Motel*, il nuovo libro di Gay Talese, anche se una decina di giorni prima dell'uscita l'autore ha annunciato di non partecipare alle presentazioni di promozione perché la storia che contiene si è rivelata all'improvviso tratta da una fonte inattendibile: «Come si può promuovere un libro quando la sua credibilità è finita nel water?» si è chiesto Talese per poi ritornare un po' meno apocalittico in una dichiarazione successiva dettata probabilmente dalle esigenze del suo editore. Il libro racconta la vicenda di Gerald Foos, gestore di un motel che ha spiato per quarant'anni nelle camere dei suoi clienti, violando la loro intimità dalle grate dell'areazione. Un'inchiesta del «Washington Post» ha però mostrato come alcuni episodi raccontati da Foos a Talese – tra cui un omicidio – contengano delle incongruenze, e siano sostanzialmente balle.

Per Talese la credibilità di una storia e la verità di un testo sono valori superiori alla forma estetica. Conta solo l'aderenza alla realtà, non la libertà immaginativa né il godimento del lettore. Tornando a vecchie distinzioni, per Talese la letteratura è un documento e non un monumento: la sua missione è testimoniare, non essere ammirata per la bellezza. Come sempre capita, quando si tratta di un libro spacciato come una «storia vera», la scoperta di mezze verità o vere e proprie invenzioni accende la luce sullo statuto dei nonfiction novel. Libri che sono romanzi e insieme resoconti di fatti accaduti. L'origine della questione, posta in questi termini, è sempre il New Journalism, con Truman Capote, Tom Wolfe,

Norman Mailer, e Talese stesso. Alberto Arbasino definiva così quei testi: «Grandi elaborati reportage su certi curiosi aspetti o fattacci della realtà americana o esotica più profonda: scritti con immensa cura, valendosi di tutti gli strumenti soprattutto formali e strutturali della fiction». Fatti veri, dunque, ma raccontati con gli strumenti della finzione. Possibile? Gli autori che praticano questa scrittura cercano sempre di esplorare i confini del racconto della verità, a volte rischiando di posizionarsi in una zona limite tra verità e finzione. Ma in America, come dimostra la prima impulsiva reazione di Talese, questa zona grigia è malfamata e su piccole falsità ci si gioca la reputazione di una carriera.

In Italia fa meno impressione che un testo possa mischiare elementi di falsità anche quando dice di raccontare la realtà. Le contestazioni al libro inchiesta di Roberto Saviano sul traffico di cocaina, *Zero zero zero*, sono state sollevate prima dal «New York Times» e poi da Michael Moynihan sul «Daily Best» (non sui quotidiani italiani). Nell'articolo contro Saviano venivano denunciati non solo plagi, ma anche interviste a persone che forse non erano mai esistite. Il tutto avrebbe reso il libro «disonesto». Saviano ha detto a Moynihan di aver scritto proprio un «non-fiction novel». Non si è difeso dalle accuse portando ulteriori prove. Si è difeso rivendicando la natura ambigua del suo testo: «Il metodo è la cronaca, il fine è la letteratura. Il lettore legge un romanzo in cui tutto ciò che incontra è accaduto». Qualsiasi cosa voglia dire questa difesa è evidente che attinga anche da una tradizione italiana vertiginosa. Andando

a ritroso, scavalcando Verga (il verismo dei *Malavoglia*, come ampiamente dimostrato, non avrebbe superato nessun fact-checking), si arriva fino a Marco Polo: anche in punto di morte gli veniva chiesto di confessare di aver narrato bugie nel suo resoconto di viaggio in Cina. Che le città incontrate avessero i tetti «tutti d'oro» era certamente un'esagerazione, ma ciò non incise minimamente sul valore letterario del libro, che resta un classico insegnato nelle università (Cristoforo Colombo lo prese alla lettera e arrivato in America chiese dove fosse l'imperatore della Cina). Gli scrittori di viaggio incorrono più degli altri in queste verifiche, la fortuna di Kapuściński fu che «imprecisioni, esagerazioni e mistificazioni» riscontrate nei viaggi in Africa furono scoperte da morto e non dovette difendersi.

Può sembrare uno scontro tra verità e finzione. Invece è uno scontro tra due etiche. L'etica del giornalista che pretende di raccontare la verità e l'etica

del lettore che per essere un lettore perfetto deve predisporre a credere a tutto ciò che legge, fossero anche storie di fantasmi, di draghi o commedie ambientate su Marte (il lettore sa che è attraverso questi deliri che la letteratura esprime le sue verità). Gay Talese – prima di ritrattare ulteriormente e dire che gli errori presenti nel libro saranno corretti nelle future edizioni – ha pensato che la cosa interessante del suo libro fosse sapere cosa combinano i clienti di un motel nel loro letto. I lettori pensano invece che sia altrettanto interessante sapere cosa immagina un gestore di motel del Colorado (e considerano irresistibile la decisione di confidarlo a uno dei più importanti scrittori americani). Quello che accade nella testa di un uomo è seducente tanto quanto quello che accade nelle camere d'albergo, questa è l'eterna lezione della letteratura. Per Talese non dovremmo leggere il suo libro perché finto. Noi lettori lo leggeremo lo stesso, proprio perché è finto.



È morto Valentino Zeichen, il poeta che limava la parola col temperino dell'intelligenza

Fabbricava formule artigianali a commentario delle banalità, dei costumi, dei luoghi comuni vigenti. O pure ne faceva scandaglio fantasioso e argomentato di larghe vedute antropologiche

Duccio Trombadori, «Il Foglio», 5 luglio 2016

È morto Valentino. Lo conoscevo dal 1958. Lui ventenne, io appena tredicenne, lo vedevo sbucare dal folto delle pendici di Villa Strohl-fern, lui che si arrampicava partendo dal Borghetto Flaminio, dove fino a pochi anni prima c'erano stati gli orti di guerra, ed ora qualche baracca di lamiera ospitava una rinfusa di senzatetto tra cui il giovane vigoroso virgulto che sarebbe diventato di lì a pochi anni il più sornione, sarcastico, ironico, cinico e melanconico poeta nella Roma degli anni Sessanta e Settanta, una delle voci più sintomatiche e libere di tutta una generazione nell'Italia del post-miracolo economico. Allora Valentino portava dinoccolato i suoi jeans sciorinando incisive battute a epigramma che sorprendevo noi adolescenti: era sapiente e allusivo, dolente indagatore di caratteri, corteggiatore dall'aggettivo inflessibile delle ragazze più in fiore, lettore arguto di poesia mista di argomenti teosofici non alla moda (allora), sciorinante sapienze heideggeriane in tempo di neorealismo e di sperimentale avanguardia, attento ai modi di un'arte visiva divisa tra le pittografie lirico astratte di Gastone Novelli e la fisiognomica lacerata dell'immagine pubblicitaria nei *decollages* di Mimmo Rotella. Artista visivo, e poeta. Così Valentino amava esprimersi in ogni aspetto della vita. Così lo conobbi nel 1958, e tale lo ho sempre rivisto senza un filo di mutamento caratteriale fino a qualche settimana fa quando per l'ultima volta gli sono stato vicino nella casa di riabilitazione sulla via Ardeatina dov'era sistemato dopo il colpo cerebrale che gli aveva leso, pochi mesi prima, l'articolazione del braccio e della gamba destra.

Mi sorrideva paziente per il piacere di sentirmi vicino. L'intesa era quella di sempre, approfondita da decenni di comuni intese sulla precarietà di una debole cultura progressista al cospetto del gigantismo tecnico e scientifico con cui si misurano i tempi moderni e i cicli di civiltà. Valentino limava la sua parola col temperino della intelligenza, ne fabbricava formule artigianali a commentario delle banalità, dei costumi, dei luoghi comuni vigenti. O pure ne faceva scandaglio fantasioso e argomentato di larghe vedute antropologiche, dove la storia umana si congiunge con l'evento naturale imprevedibile, terremoti che schiacciano mondi e interi cicli di civiltà di fronte ai quali solo si presta l'impassibile sorriso filosofico del pensiero poetante, dell'epigramma, di una eccentrica posizione esistenziale, quale cifra della insopprimibile libertà della parola umana. Parlare della poesia di Valentino Zeichen sarà affare culturale di molti commentatori. E se ne ascolteranno di tutti i tipi.

A me basta ricordare la sua baracca di lamiera, dalla quale non avrebbe mai voluto separarsi (e Dio sa se la infermità che lo aveva colpito glielo avrebbe ancora potuto consentire), e i suoi ricorrenti squilli di telefono con i quali si candidava a condividere assieme un piatto di spaghetti a casa mia, per tessere la trama dei ricordi e dei pensieri attuali come frutto di un amalgama e di una esperienza che ci accomunava: il mondo poetico artistico di Villa Strohl-fern, la filiera di cari amici «al compleanno del tempo» (Mario Seccia, Duccio Staderini, Azio Cascavilla, Franco Purini, Antonio Pedone e tutti gli altri), da piazza

del Popolo alle scorribande serali in una Roma fatta spettacolo nel binomio vita-arte quale sembra oggi amata ombra del passato.

Avrei voluto esserti vicino per tanti altri lunghi giorni, caro amico fraterno. Te ne sei andato via in anticipo sulle mie speranze. Forse hai preferito che «la cosa» finisse così. L'abito dell'invalido non ti si addiceva, avrai finalmente pensato: aveva un sapore

«sgradevole», per usare uno degli ultimi aggettivi che ti ho sentito pronunciare prima della tua definitiva partenza.

Ora che non ci sei più, restano tante tue raccomandazioni e consigli su idee da perseguire (come ne parlavamo) e progetti da imbastire (come immaginavamo). Se ci riesco, caro Valentino, proverò a portarli a termine. Puoi contare su di me.



Guido Gozzano, l'invenzione del pop

Moriva cent'anni fa il giovane maestro dei crepuscolari. Con lui il poeta scese dall'empireo dannunziano giocando con la metrica e con i materiali «poveri»

Ernesto Ferrero, «La Stampa», 5 luglio 2016

Non lo abbiamo trattato molto bene, Guido Gustavo Gozzano. Ci fa comodo ridurlo a poche citazioni di versi famosi («le buone cose di pessimo gusto», «non amo che le rose che non colsi», «donna. mistero senza fine bello»), ai suoi personaggi più familiari (Nonna Speranza, la signorina Felicita, Graziella, la Cocotte), all'odiosamata Torino borghese, città «senza raggio di bellezza», con i suoi salotti «beoti assai, pettegoli, bigotti».

Lo abbiamo rinchiuso nella categoria scolastica del crepuscolarismo e nello status di minore di talento. «Siate borghesi nella vita per essere rivoluzionari nell'arte» ammoniva Flaubert. Guido rivoluzionario non si è mai sognato di esserlo, ma innovatore sì. Ora che è passato un secolo dalla sua prematura scomparsa (il 9 agosto 1916, a soli 32 anni, di tubercolosi) bisogna ammettere che il nostro Novecento poetico, da Montale in avanti, ha il suo capostipite proprio nel poeta dell'obsolescenza programmata. È la formula felice coniata da Edoardo Sanguineti, che di avanguardie se ne intendeva, e su Guido ha molto lavorato (i saggi «Da Montale a Gozzano», 1955, e «Guido Gozzano», 1966, alimentano la qualità della curatela del volume *Le poesie* ora ripubblicato da Einaudi).

Se tutto nasce già datato, destinato a invecchiamento precoce, si può arrivare alla rappresentazione di «ogni bella cosa viva» solo reinventandola come un pezzo di modernariato. Maestro di travestimenti, il «borghese onesto» che detestava i letterati e diceva di vergognarsi d'essere poeta ha anticipato tutti fabbricando direttamente proprio il *démodé*. Così lo ha messo al riparo delle offese del tempo: lo ha reso classico.

Con lui il poeta scende dai cieli dell'empireo dannunziano, esibizionista e mondano. Niente pose superomistiche, nessun destino eccezionale. Forse soltanto a Torino poteva nascere un autore che, nutrito di Dante e Petrarca («Ah! veramente non so cosa / più triste che non più essere triste!») e padrone dei ferri del mestiere, si inventa un'operazione antiretorica che oggi chiameremmo pop.

Una corsa solitaria

Gioca con la metrica tradizionale e ne supera i limiti. Assume materiali «poveri», logorati dalla quotidianità, e li trasforma in una performance. Introduce nella poesia il dialetto («Oh! Mi m'antendô pâ vaire...»), il colloquiale, il dialogato, l'ironia e l'autoironia. Rivendica con garbo la sua alterità, compiaciuto di non farsi inghiottire dal canone dominante, di correre da solo.

Un poeta per amico. Esce da una solida famiglia borghese di professionisti. Il padre ingegnere è un po' incolore; la madre Diodata Mautino, figlia di un senatore amico di D'Azeglio, di cui in casa si conservano cimeli, è invece esuberante, mondana, colta, forte lettrice, poetessa d'occasione. Anima rappresentazioni teatrali per gli amici e trasmette al figlio l'inclinazione alla recita. Guido si atteggerà di volta in volta a esteta, dandy, borghese senza ambizioni, *viveur*, eccentrico solitario dall'amaro soggigno, «fanciullo tenero e antico», cultore di scienze naturali. Il suo luogo d'elezione resta la villa canavesana di Agliè, il Meleto, con il suo liberty delicato, il giardino d'ordinanza (palme, magnolie, glicini), il

laghetto, il frutteto «rigoglioso»: tempio di memoria nostalgica e bonaria socialità.

La poesia come malattia ereditaria. Guido nasce nel 1883 al n. 2 di via Davide Bertolotti affacciato su piazza Solferino. È uno studente pigro, bocciato al Cavour, respinto al D'Azeglio. Abbandonati i corsi di Giurisprudenza, frequenta con vera passione le lezioni di Arturo Graf, il guru letterario (grande attore anche lui) che lo guarisce da D'Annunzio, e lo indirizza alla poesia prosastica. L'anno chiave è il 1907. Tra marzo e aprile pubblica da Streglio, piccolo editore con bottega nella Galleria Subalpina, la prima raccolta poetica, *La via del rifugio*, subito apprezzata; avvia il carteggio con Amalia Guglielminetti; scopre d'esser malato («Si resta lì. Si aspetta sorridendo la morte: si sta quasi bene»). Cominciano i soggiorni di cura in Liguria, l'umiliazione del degrado fisico, delle terapie, ma anche l'accettazione di un destino trasformato in superiore cifra stilistica. La liaison con Amalia è quasi tutta scritta e mentale. Alta, sottile, occhi nerissimi e bocca sensuale, grandi cappelli piumati «alla Rembrandt», sferra un'offensiva epistolare in piena regola, dichiara e chiede amore. Guido le oppone con fermezza la sua incapacità di amare, il rifiuto di abbassarsi alla «sentimentalità meschina dei piccoli amanti». «Grande egoista e freddissimo calcolatore», come si autodefinisce, può solo offrire affetto fraterno.

«Rispettabile bugiardo»

Amalia diventerà un personaggio dei *Colloqui* (1911), il vero e grande libro di Guido, prova di

una matura accettazione di sé e del mondo, pubblicato da Treves, il maggior editore del tempo, apprezzato da Renato Serra ed Emilio Cecchi (2000 copie vendute, 1.700 lire di diritti d'autore). A nemmeno trent'anni è già un senatore delle patrie lettere. Cerca di monetizzare il successo come «gazzettiere», lavora per il cinema. Nel 1912 tenta un viaggio in India, da malato che cerca climi favorevoli, più che da inviato speciale. Visto da vicino, l'esotico è deludente. Gli spazi immensi, la natura eccessiva, quasi minacciosa, gli fanno rimpiangere il piccolo Canavese. Quella che doveva essere «la cuna del mondo» si rivela un continente funebre, in putrefazione, un supermarket di religioni per turisti. Per descriverlo, Guido parafrasa i libri di altri viaggiatori che si è portato dietro. Racconta persino una visita a Ceylon, dove non è mai sbarcato.

Negli ultimi tempi cerca conforto e pacificazione nell'osservazione della natura, si abbandona ai suoi ritmi lunghi. La scopre imperfetta, impegnata a autocostruirsi faticosamente, come uno scrittore, e questo lo solleva. Vagheggia un poema dedicato alle amatissime farfalle in forma di Epistole entomologiche di gusto settecentesco. Resterà incompiuto: la vena creativa si è atrofizzata.

Se ne va con discrezione proprio il giorno della presa di Gorizia, mentre il paese festeggia. A sentire il fratello Renato, due candide farfalle accompagnano al cimitero il loro poeta, volteggiando sulla bara. Non sarà vero, ma è un dettaglio molto gozzaniano, degno delle invenzioni del «rispettabile bugiardo».

Maestro di travestimenti, il «borghese onesto» che detestava i letterati e diceva di vergognarsi d'essere poeta ha anticipato tutti fabbricando direttamente proprio il démodé. Così lo ha messo al riparo delle offese del tempo: lo ha reso classico.

Making a Case for *The Voyeur's Motel* by Gay Talese

Dwight Garner, nytimes.com, 5 luglio 2016

Writing in «The New Yorker» in 1998, **Bill Buford reported** that some 5,000 telescopes are bought each year in New York City. This in a place, he added, where «most people haven't seen a star since the great blackout in 1977».

With or without telescopes, people like to watch other people. Mr. Buford noted his own fondness for gazing from his apartment windows at distant neighbors. «The experience is utterly exhilarating» he wrote. «An example of the city's inhumanity? Possibly. But it might also be an expression of its insatiable humanity, an appetite for more and more about the human species, the visual equivalent of gossip».

The title of Mr. Buford's article was «Thy Neighbor's Life», a nod toward Gay Talese's classic of participatory socio-sexual journalism, «**Thy Neighbor's Wife**» (1981). Mr. Talese has always – as most good journalists have, I suppose – liked to watch. To read «Thy Neighbor's Wife» is to want to comment to him, as Laura Dern does to Kyle MacLachlan in *Blue Velvet*, «I don't know if you're a **detective or a pervert**».

Mr. Talese's controversial new book, *The Voyeur's Motel*, is once again about watching. Once again this celebrated journalist is skirting the lines between detective work, deviance and desire.

This book tells the story of the most fully actualized voyeur we are likely to encounter. It's about a man named Gerald Foos, who owned a 21-room motel on a seedy strip outside Denver.

In the 1960s, Mr. Foos recounts, he installed specially made vents over the beds in many of his motel's rooms, allowing him to see without being seen. Over several decades he peered down almost nightly from what he sometimes called his «observation deck». He pleased himself, ad nauseam. He also took hundreds of pages of detailed notes on human nature, sexual and otherwise. He saw himself not as

a creep and not as James Stewart in *Rear Window*, but as a pioneering researcher, a peer of Masters and Johnson.

Mr. Talese quotes from Mr. Foos's journals at great length in *The Voyeur's Motel*. Sometimes Mr. Foos is merely horny or exasperated. («God, I'm never going to get to observe those magnificent breasts!»). At other times, as he witnesses human nature at its worst – fights, theft, cruelty, disregard –, he begins to seem like a version of Nathanael West's advice columnist in *Miss Lonelyhearts* (1933). He feels the world's weight on his shoulders. «People are basically dishonest and unclean» Mr. Foos writes. He grows alienated and depressed.

The Voyeur's Motel is queasy-making on multiple levels. Mr. Talese became aware of Mr. Foos's activities in 1980, after the motel owner wrote him a letter. Mr. Talese visited the place, and took part in several viewing sessions. Once, his silk tie slipped through a vent's slats and dangled down over a sexually engaged couple, and almost got the observers caught. «What was I doing up here, anyway?» Mr. Talese writes. «Had I become complicit in his strange and distasteful project?».

At the time, Mr. Talese decided not to write about Mr. Foos, partly because he demanded anonymity. But Mr. Talese didn't turn him in for his unethical and illegal behavior, either, even after Mr. Foos confessed that he had witnessed a murder. The two stayed in touch until, in 2013, Mr. Foos gave him permission to use not only his journals but also his name. He was approaching 80 and felt that the statute of limitations would protect him from lawsuits. *The Voyeur's Motel* has come under ethical criticism since an **excerpt was published in «The New Yorker»**. It has also been criticized for fact-checking lapses. «The Washington Post» reported last week that, among other things, Mr. Foos did not own the motel for eight of the years (1980-88) he was said to

have been gawking. Confronted with this fact, Mr. Talese briefly **disowned his book** before **changing his mind**.

He is right to stand by his book. Mr. Talese makes it abundantly clear in *The Voyeur's Motel* that Mr. Foos is not an entirely reliable narrator. Most of what it describes happened before 1980. Indeed, Mr. Talese finds his own inconsistencies in his story. «I cannot vouch for every detail that he recounts in his manuscript» he writes. The reader moves forward with this in mind, while having little

doubt that much of what Mr. Foos recounts actually happened. Future editions of the book can address some errors and omissions.

I'm not altogether certain I can make an airtight ethical case for Mr. Talese's journalism in *The Voyeur's Motel*, at least not in the space remaining in this column, but I can make a literary one. This book flipped nearly all of my switches as a reader. It's a strange, melancholy, morally complex, grainy, often appalling and sometimes bleakly funny book, one that casts a spell not dissimilar to that cast by Janet Malcolm's *The Journalist and the Murderer* (1990), another slim volume about the uneasy fandango that nonfiction writers and their subjects perform.

On paper, Mr. Talese is not the darkly provocative intellectual that Ms. Malcolm is, nor does he try to be (you can imagine her book about this one, as you are reading) . Yet one reason *The Voyeur's Motel* is gripping is that Mr. Talese doesn't fletcherize his material. He lays out what he knows and does not know in sentences that are as crisp as good Windsor knots. He expresses his qualms, but trusts the reader to come to his or her own conclusions.

Nor does he demonize Mr. Foos. It's plain that he is a sick man. He follows some of his subjects home to get a sense of their outside lives. But he is also a sensitive and tragic one. He becomes bitter about the Vietnam War while watching crippled veterans try and sometimes fail to have sex with their wives. His well-written journals are filled with admiration for lesbians, whom he calls «the only couples who seem to enjoy pleasing one another in bed».

Mr. Foos defends his voyeurism by saying that no one was hurt or exposed. Like Mr. Buford, he is a seeker after his own species, but one who took things vastly too far.

You will often feel shabby while reading *The Voyeur's Motel*. You are meant to. It's an intense book that reminds us that a problem of being alive is seeing things you hate but are attracted to anyway. It's possible to admire it while wanting to pluck out your own prying eyes.



Repetti&Cesari, i ragazzacci che sanno fiutare il futuro

La collana Stile Libero di Einaudi festeggia lunedì i vent'anni. Alla sua guida una coppia che ha rinnovato la letteratura italiana. «Molti dei titoli che abbiamo in classifica sono figli della rete»

Mirella Serri, «La Stampa», 8 luglio 2016

Una poltrona per due. O meglio per uno, perché, fenomeno raro nel mondo dell'editoria italiana, Severino Cesari e Paolo Repetti, creatori dell'einaudiana Stile Libero, sono in realtà un corpo e una mente, una struttura e una forma, una sintassi e una lingua, ovvero qualcosa di profondamente fuso e amalgamato. Sono loro oggi i raddomanti più accorti che individuano le falde acquifere, le tendenze e le mode della nostra letteratura, ma anche e soprattutto i talenti. Già, proprio così: la strana coppia, l'introverso, meditativo e assai poco loquace Cesari e l'affabulante Repetti, appassionato di trame e fulmine di guerra della comunicazione, ha portato alla luce tante rivelazioni della letteratura italiana e straniera. Come si fa dunque il difficile mestiere di scopritore di talenti? Come si individua la pietra filosofale, ovvero quella riserva di immaginazione, di forza, di energia che appartiene a un vero scrittore? Coniugando, come ha sempre fatto questa costola dello Struzzo che ora festeggia i suoi vent'anni, il diavolo e l'acqua santa, la qualità e il mercato?

Quadrare il cerchio

«Sembra la quadratura del cerchio ma non è per nulla così» osserva Cesari. «Direi che in tutti questi anni è stato l'olfatto a guidarci, una parola che per me e per Repetti ha un'accezione completamente diversa. Per esempio, Paolo è solito esprimersi con un paradosso: per lanciare un libro, sostiene, è sempre meglio leggerlo dopo averlo pubblicato piuttosto che in precedenza. È il suo metodo di lavoro, di uno che vive con un ritmo accelerato e che magari ascolta le trame raccontate dagli editor della nostra squadra, Rosella

Postorino, Francesco Colombo e Angela Tranfo. Se una storia non lo convince in trenta secondi... ha molti dubbi. Lui si appassiona alla forza di un'idea. Io invece sono più attento a quella che chiamo la voce di un autore. Così, per esempio, una nostra new entry, Luca D'Andrea, ci aveva dato un romanzo, ma non ne eravamo sicuri. C'era la "voce", ma mancava qualcosa. Gli abbiamo detto: "Scrivine un altro". In un mese e mezzo ci ha consegnato *La sostanza del male* che, prima ancora di essere pubblicato in Italia, ha già venduto i diritti in 31 paesi».

C'era una volta

I grandi segugi-scout erano un tempo Vittorini, Pavese, Calvino, Fruttero e Lucentini, Natalia Ginzburg. Tenere d'occhio Facebook, tweet, i vari siti che pubblicano opere di autori sconosciuti e poi cimentarsi con gli inediti da cui un editore è assediato, è oggi un'ardua scalata?

«È finita l'epoca delle riviste letterarie e anche il pas-saparola di circoli e salotti letterari» osserva Repetti. «In queste ultime settimane abbiamo parecchi titoli in classifica e alcuni sono figli della rete: il diciannovenne Giacomo Mazzariòl, che ha esordito con *Mio fratello rincorre i dinosauri*, la vicenda di Giovanni affetto dalla sindrome di down, lo abbiamo scoperto perché aveva postato un video su suo fratello. Matteo Bussola, padre di 3 deliziose figlie piccole, l'abbiamo scovato su Facebook e abbiamo pubblicato *Notti in bianco, baci a colazione*».

La passione per il nuovo e per i giovani era stata anche la linea guida di Theoria, creatura editoriale a

cui Repetti, con Beniamino Vignola, aveva dato vita negli anni Ottanta. Già da allora l'olfatto funzionò a meraviglia. Furono tenute a battesimo le opere prime di futuri big Sandro Veronesi, Marco Lodoli, Sandra Petriggiani e Fulvio Abbate. Poi è arrivato il fondamentale incontro con Cesari e l'approdo nella casa di Giulio Einaudi.

I cannibali

Così, dopo la partenza con la cosiddetta «gioventù cannibale», oggi della pattuglia della premiata ditta Cesari&Repetti fanno parte tanti autori che magari erano già su piazza, ma che con Stile Libero hanno conosciuto il vero successo, da Carlo Lucarelli a Giancarlo De Cataldo, Simona Vinci, Maurizio De Giovanni, Niccolò Ammaniti, i Wu Ming, Vitaliano Trevisan, Giorgio Falco e Aldo Nove, a cui si aggiungono gli stranieri come Jo Nesbø, Joe Lansdale, Michel Faber e Fred Vargas. Mille titoli e 17 milioni di copie vendute.

Il segreto per monitorare un vero autore? «Individuare, se esiste, un elemento inatteso, di novità. A volte io, Paolo e il romanziere di turno ci chiudiamo in casa e leggiamo il libro ad alta voce. L'ascolto è importante per capire se quelle pagine racchiudono veramente qualcosa di nuovo» commenta Cesari. «Paolo aveva letto *Branchie* di Ammaniti ed era stato conquistato da quella specie di slang adattato alle periferie romane. Gli offrimmo di scrivere per Stile Libero, ma lui scelse Mondadori. Successivamente ci dette le prime 80 pagine di *Io non ho paura*. Ne sono stato folgorato! “È un capolavoro,” mi sono detto “una favola adolescenziale con un elemento mitologico, il figlio tradito dai genitori”».

Il brivido

«Il mio segreto è il brivido nelle scapole» osserva Repetti. «Se l'idea del libro è forte, mi trasmette un'energia psichica. Ero a cena con Concita De Gregorio che rapidamente mi racconta una storia assai poco adatta a una serata conviviale, ovvero un saggio sul tema della morte, su come porsi e affrontare uno degli ultimi tabù. Le ho suggerito: “Vai avanti!” ed è nato il gran successo di *Così è la vita*. Quando ho parlato con Gianrico Carofiglio, che da tempo fa parte della nostra scuderia, del libro che pubblicherà a ottobre, *L'estate fredda*, ho avuto un'analoga sensazione, di contenuti importanti, esplosivi». Però si tratta di autori già affermati. «Anche nel caso di scrittori che non hanno mai pubblicato credo che, in alcuni casi, possa bastare una chiacchierata. Non è un freddo colloquio di lavoro».

Gli autori non sono sempre gradevoli. «Gli scrittori hanno diritto a tutte le debolezze di questo mondo. Possono essere, e spesso lo sono, narcisi, egocentrici, invidiosi, bisognosi di attenzione fino a livelli maniacali. A loro tutto è concesso perché narrare è qualcosa che ti porta fuori dalla realtà. Una “casa” editrice si chiama così perché offre a un autore ascolto e protezione».

Le vostre scoperte del futuro? «Ivan Carozzi, *Teneri violenti*, l'avventura di un precario televisivo che scende negli archivi e trova bellissime storie degli anni Settanta-Ottanta, e la ventiquattrenne Emma Cline: in *The girls* racconta la vita di alcuni adolescenti californiani. In quest'opera si ritrovano gli elementi alchemici che cerchiamo sempre: giovinezza, bellezza della lingua e forza narrativa».

«Direi che in tutti questi anni è stato l'olfatto a guidarci, una parola che per me e per Repetti ha un'accezione completamente diversa.»

Per scrivere devo restare vivo

Intervista a Michel Houellebecq. «Non abbiamo nulla in comune, l'Europa è solo una struttura burocratica, un'illusione. Avrei votato anch'io per lasciarla...». «Quando scrissi *Sottomissione* immaginai che avrebbe potuto suscitare delle polemiche. Ma un artista deve resistere all'autocensura»

Fabio Gambaro, «la Repubblica», 10 luglio 2016

«L'arte è sempre un'aggressione. Descrivere il mondo in maniera oggettiva significa di fatto criticarlo con aggressività. La descrizione è sempre una critica. E per di più la sola efficace».

Seduto a un tavolino all'aperto di un bar della cittadina francese a pochi chilometri dal confine spagnolo, Michel Houellebecq snocciola con calma le sue convinzioni letterarie, insistendo sulla necessità per l'artista di «mettere il dito nelle piaghe della società». Il celebre e controverso romanziere francese è in viaggio verso la Spagna per una breve vacanza. Tra una sigaretta e l'altra, ci parla a ruota libera del suo lavoro di scrittore e delle polemiche che spesso lo accompagnano, ma anche del suo interesse per Pascal, di Europa e di Brexit.

Soprattutto, ci tiene a dichiarare la sua passione per la poesia, attività a cui si dedica da trent'anni e da cui è nato un vasto corpus di testi poetici ora pubblicato in due volumi intitolati *La vita è rara. Tutte le poesie* (Bompiani): «All'origine della poesia c'è la sofferenza,» ci spiega l'autore di *Le particelle elementari* e *Sottomissione* «per guardare il mondo bisogna esserne esclusi, poiché l'esclusione produce uno sguardo oggettivo che però è anche estetico. È vero, le mie poesie sono dominate dalla solitudine, dalla fine delle passioni, dal declino fisico, ma è questa la realtà che occorre guardare in faccia. Certo, c'è anche qualche attimo di felicità, che però sulla pagina deve rimanere istantaneo. La descrizione della felicità, se troppo lunga, diventa noiosa».

Oltre che scrivere lei ama fotografare. Al Palais de Tokyo di Parigi ha inaugurato una mostra fotografica che ha scelto di intitolare Rester vivant. E dunque, come si fa a restare vivi?

Una certa megalomania può essere d'aiuto. Occorre essere convinti che la propria esistenza e le cose che si fanno siano importanti. Occorre determinazione, anche se non si hanno certezze.

Anche scrivere è un modo per restare vivi?

Oggettivamente sì, ma personalmente l'idea della posterità non mi è di grande aiuto. Sapere che si diventerà immortali grazie ai propri scritti non è decisivo, e in ogni caso io non ci credo molto. Anche perché quando scrivo non immagino i miei lettori nel futuro ma piuttosto nel presente. Diciamo che restare vivi più che un fine è un mezzo, perché è la condizione della scrittura.

Le sue poesie nascono da un lungo processo di maturazione oppure da folgorazioni improvvisate?

Nella poesia conta solo l'ispirazione che può manifestarsi all'improvviso e poi mancare per lunghi periodi. Ad esempio scrissi le 8 poesie che compongono *HMT* di getto e in soli 20 minuti. Fu un caso limite perché non mi sono mai più sentito così ispirato come quella volta. In generale comunque riscrivo poco, correggo soprattutto la punteggiatura. La poesia è tutta emozione e percezione, quindi non nasce dalla riflessione. Il romanzo invece, essendo una costruzione razionale, deve tenere conto di molte variabili. E soprattutto deve evitare le

ripetizioni tipiche dei romanzi lunghi, come accade ad esempio in *Guerra e pace* di Tolstoj. In poesia non si corre questo rischio perché le poesie sono come delle istantanee. Da qui il carattere visivo dei miei testi, che in fondo si avvicinano molto alla fotografia.

Ha un approccio visivo anche nei romanzi?

Un po' meno, perché le mie narrazioni sono dominate da personaggi che non si abbandonano quasi mai alla contemplazione. E invece, se vogliamo vedere tutte le sfumature della realtà, dobbiamo metterci in una posizione contemplativa. Con la poesia, come con la fotografia, si adotta proprio questa prospettiva, nella narrativa invece domina l'azione. Nei romanzi scritti in prima persona è forse più facile inserire momenti contemplativi e poetici, anche se poi in questi romanzi il lettore rischia spesso di confondere i personaggi con l'autore.

Da qui anche le molte polemiche suscitate da un romanzo come Sottomissione, come se gli atteggiamenti e le dichiarazioni del protagonista fossero esattamente quelli dell'autore...

Quando i lettori confondono autore e personaggio è sempre un buon segno, significa che il romanzo è riuscito. I lettori sottovalutano la capacità d'immaginazione del romanziere, pensano che il suo racconto sia sempre tutto vero e frutto di esperienze vissute. Io invece invento molto, perché è più facile inventare che riprodurre fedelmente la realtà. Una storia inventata è sempre più coerente della realtà, che invece non lo è quasi mai. Insomma, le polemiche dimostrano che il romanzo è riuscito, vale a dire che i lettori hanno preso per vero il suo contenuto.

«Per guardare il mondo bisogna esserne esclusi, poiché l'esclusione produce uno sguardo oggettivo che però è anche estetico.»

Ma lei non è stanco delle polemiche che accompagnano i suoi romanzi?

La maggior parte dei lettori leggono i miei romanzi come semplici oggetti letterari, non li considerano dichiarazioni politiche. A scatenare le polemiche sono soprattutto i media, perché ne hanno bisogno per vivere. Devo riconoscere che per loro sono un'ottima fonte di polemiche. Nel caso di *Sottomissione*, i media si sono concentrati sul tema dell'islam e del successo elettorale di un ipotetico partito musulmano, tralasciando tutta la parte su Huysmans, che invece era all'origine del romanzo. All'inizio avevo pensato di far convertire il protagonista al cattolicesimo, proprio come aveva fatto Huysmans nel suo *Contro corrente*, poi però nel romanzo si è imposto l'islam e quindi si è convertito alla religione di Allah.

Quando ha fatto questa scelta, non ha pensato alle polemiche che avrebbe scatenato?

Un po' sì, ma uno scrittore non può evitare una tematica solo per non provocare polemiche. Un artista deve essere libero e rifiutare l'autocensura, deve potersi esprimere senza pensare alle conseguenze, perché altrimenti non farebbe più nulla. Inoltre, quando si scrive un romanzo, a un certo punto i personaggi scappano di mano all'autore. Noi scrittori non possiamo più controllarli, diventiamo semplici scrivani al servizio delle loro storie. Anche perché, a mano a mano che cresce, un romanzo assume una logica interna che non è più possibile modificare. Per esempio, la storia di *Sottomissione* avrebbe potuto sfociare in una guerra civile, ma poi il romanzo è andato in un'altra direzione. Il che mi è anche dispiaciuto, perché mi sarebbe piaciuto raccontare una vera guerra civile.

Anche se un romanzo ha una logica interna che sfugge all'autore, alla fine però chi pubblica se ne deve assumere pienamente la responsabilità...

Io mi assumo sempre la responsabilità di quello che scrivo. Posso essere inquieto per le reazioni dei lettori, ma non mi tiro mai indietro. Per *Sottomissione*, il problema è che in Francia l'islam è diventato

un'ossessione collettiva. Senza dimenticare che, se non ci fossero stati gli attentati jihadisti, la percezione del romanzo sarebbe stata molto diversa. L'attentato a «Charlie Hebdo», proprio il giorno della pubblicazione del mio libro, ha evidentemente gettato un'altra luce sulla mia storia.

L'hanno accusato d'islamofobia...

Il romanzo poggia su un'ipotesi che però non mi sembra si stia concretizzando, vale a dire l'idea che nel mondo islamico possa imporsi un islam pacifico. Purtroppo sta accadendo il contrario. Il mio era forse un auspicio, benché non creda molto alla vittoria di un islam tollerante e figlio dei Lumi. Anche perché una religione vicina ai valori dell'illuminismo sarebbe di fatto destinata a scomparire, dato che la razionalità ne distruggerebbe inevitabilmente la dimensione irrazionale. Senza magia non c'è religione, e il razionalismo illuminista elimina ogni forma di magia. Insomma, mi sembra veramente difficile l'avvento di un islam moderato figlio dei Lumi. Forse c'è più spazio per un islam mistico e non violento come il sufismo o l'islam pietista, ma queste tradizioni non piacciono affatto ai fondamentalisti.

Lei scrive che occorre credere nell'identità «tra vero, bello e bene»...

Non so se questa identità sia vera, ma un poeta deve crederci. Occorre avere la convinzione che dicendo il vero si raggiunge il bello e si farà del bene. È una speranza. Il vero viene sempre prima di tutto, anche se la verità è talvolta scandalosa. Ma anche di fronte agli scandali occorre sempre pensare che alla fine gli effetti saranno comunque benefici.

A tratti in lei si ritrova qualcosa di pascaliano. Mi sbaglia?

Pascal è un autore che da giovane mi ha molto colpito. Più che il tema della scommessa, mi aveva impressionato la riflessione sull'evidenza della morte fisica e sulla paura cosmica. Fu una lettura violenta, da cui non credo di essermi mai liberato. La riflessione di Pascal continua a tormentarmi.

«Il vero viene sempre prima di tutto, anche se la verità è talvolta scandalosa.»

Pascal ha molto insistito sul dualismo tra cuore e ragione...

In me, la dimensione razionale non è molto marcata. Quando scrivo, cerco di posare uno sguardo lucido e razionale sul mondo, ma nella vita quotidiana non riesco a prendere decisioni razionali. Agisco d'istinto e non rifletto mai su quello che faccio. In realtà, il gusto per la teoria, che in effetti mi appartiene, non ha nulla a che fare con la capacità di comportarsi razionalmente. Io utilizzo la razionalità soprattutto per osservare la realtà.

È possibile fare poesia sulla realtà politica oppure sociale in cui si vive?

Non credo. In ogni caso io non ne sono capace. Anche nei miei romanzi cerco sempre di tenermi a una certa distanza dall'attualità. Quando s'inizia a scrivere un romanzo bisogna staccarsi dal flusso continuo d'informazioni cui siamo sottoposti, altrimenti se ne resta travolti. Io non potrei mai scrivere una poesia sulla Brexit.

A proposito di Brexit, cosa pensa della scelta degli abitanti del Regno Unito?

Sono rimasto piacevolmente sorpreso. Pensavo che alla fine il popolo britannico avrebbe ceduto alle minacce delle élite politico-finanziarie tutte schierate contro la Brexit. Da molti anni, ormai, il principale argomento a favore dell'Europa è la paura delle conseguenze prodotte da un'eventuale fine dell'Unione europea. In Gran Bretagna, però, il popolo ha votato senza paura contro le élite. Per il paese sarà sicuramente meglio, perché non sarà più vincolato dall'Europa. La Ue è una struttura burocratica sovrapposta a un insieme di paesi che non hanno interessi economici comuni. Gli scopi dei singoli stati



sono divergenti, quindi la loro coesistenza non può essere democratica. Ci sarà sempre chi prevale sugli altri. Il progetto comune è solo un'illusione.

Lei è francese, ma ha vissuto anche in Irlanda e in Spagna. Non si sente almeno in parte europeo? Non riconosce l'esistenza di un spirito e di una cultura europei? Forse questo spirito europeo è esistito in passato, nel XVIII e nel XIX secolo, oggi però non è più così. In Francia contano solo la cultura francese e quella anglosassone, la cultura europea è come se non esistesse. E probabilmente accade lo stesso negli altri paesi del continente, dove accanto alle culture locali c'è spazio solo per la cultura americana. Il successo della cultura made in Usa ha spazzato via ogni ipotesi di cultura europea comune.

Se in Francia venisse indetto un referendum analogo a quello inglese, lei voterebbe dunque per l'uscita dall'Unione europea?

Sì. Perché in Europa non solo mancano una cultura e un'economia comuni, ma non c'è neppure un'identità condivisa. L'Europa nasce da troppe tradizioni diverse e non ha una lingua che la unifichi, è impossibile che possa funzionare democraticamente. Già la Francia mi sembra troppo grande, figuriamoci l'Europa. Più un territorio è vasto e meno vive democraticamente. Le piccole strutture – soprattutto se hanno un'identità forte come la Francia – possono essere più democratiche dei grandi insiemi sovranazionali. E possono perfino essere più efficaci. Quindi no, non temo affatto un'eventuale implosione dell'Unione europea.

«Una religione vicina ai valori dell'illuminismo sarebbe di fatto destinata a scomparire, dato che la razionalità ne distruggerebbe inevitabilmente la dimensione irrazionale.»

Richard Ford:

«Mio padre è morto tra le mie braccia. Io mi sentii sollevato»

I sentimenti (e il racconto dei sentimenti), la scrittura (e una certa noia che la scrittura può produrre), la vita (e la sua rappresentazione), l'amore (cioè la moglie Kristina). «La Lettura» ha incontrato l'autore del *Giorno dell'Indipendenza* a casa sua nel Maine nel lungo weekend del 4 luglio, prima del viaggio in Italia: annuncia che il suo prossimo libro potrebbe essere l'ultimo, ma poi anticipa la trama di un altro

Matteo Persivale, «La Lettura del Corriere della Sera», 10 luglio 2016

Intervistare Richard Ford, l'autore del *Giorno dell'Indipendenza*, durante il lungo weekend del 4 luglio è già una coincidenza. Se poi, all'arrivo nella sua casa sull'oceano a East Boothbay, Maine, 706 abitanti, la prima scena alla quale si assiste è quella di Ford – 72enne che grazie a squash, vita all'aria aperta e dedizione monastica alla scrittura dimostra una decina d'anni in meno – mentre parcheggia la sua Harley Davidson vintage al punto giusto sotto la tettoia della legnaia, non si può non pensare che manca solo Marion Ettlinger, la fotografa che fa sembrare gli scrittori americani tutti belli come attori del cinema anni Quaranta, per scattare il ritratto ideale della quarta di copertina del prossimo libro di Ford.

Il problema è che il suo prossimo libro – le sue memorie, uscita prevista negli Usa per maggio 2017 – potrebbe essere l'ultimo. Non per mancanza di idee, ma per abbondanza di noia. «Penso che arriverò al punto in cui smetterò di scrivere, forse ci sono già, mi annoia più di quanto abbia mai fatto prima. Scrivendo le mie memorie ricordo di aver detto a Kristina, mia moglie: “Sai, non mi fa sentire granché felice, eppure è un libro al quale tengo molto, che reputo di valore, degno della più intensa applicazione”. Allora ho pensato seriamente di smettere. Eppure ho due libri già pronti in testa con i quali convivo da 3 anni, mai avrei pensato di trovarmi a dire pffffff...» e qui Ford sbuffa con una certa comica esasperazione, un sospiro extralarge che diventa

quasi una pernacchia. «E la cosa paradossale è che credo di essere diventato più bravo, con gli anni».

Per Ford la scrittura è applicazione, ogni giorno si alza prima dell'alba: «Stavo rivedendo un paragrafo e pensavo: ho 72 anni, dovrò vivere così anche a 80?» ride. «Gli scrittori che ammiro di più erano, o sono, grandi lavoratori. Di recente ho riletto tutto Fitzgerald: scrisse un romanzo perfetto, alcuni racconti assolutamente scintillanti, ma tutto il resto è molto inferiore. Forse non lavorò abbastanza duramente, troppe feste, come Hemingway. L'Hemingway più grande è quello degli anni giovanili, l'alcol rese Fitzgerald insopportabile. Eppure aveva il dono; a volte in una singola frase sa essere meravigliosamente intuitivo e intelligente, ma il resto del libro...».

Per Ford l'importante è il lavoro «di fatica»: «Tutti possono cominciare un libro, tutti possono finirlo, il difficile è tutto quel che sta in mezzo. Metto la sveglia alle 5.30, non arretro davanti alle difficoltà e quando mi capita di incagliarmi sento la vita che mi sfugge via, allora mi dico che magari smetterò coi romanzi e mi limiterò alle cose che non mi buttano giù, ai saggi per le riviste e i giornali».

Tramite Frank Bascombe ha creato uno dei personaggi ricorrenti (*Sportswriter, Il giorno dell'Indipendenza, Lo stato delle cose, Tutto potrebbe andare molto peggio*, editi in Italia come tutto Ford da Feltrinelli) più grandi della letteratura americana, come Rabbit di Updike (scrittore che Ford stima

enormemente: «Non ho mai raccolto i miei saggi in un volume perché la raccolta di non-fiction di Updike è insuperabile e a volte bisogna tenere un minimo sotto controllo il proprio ego») e Zuckerman di Roth. «Mai immaginato che Frank potesse diventare un personaggio ricorrente. Non è per me un amico immaginario, non sento la sua voce, è fatto di linguaggio e per me non sarà mai nulla più di un artificio. Nella speranza che diventi reale per il lettore: io a personaggi come Rabbit mi avvinghio, come lettore. Però se da scrittore vedessi Frank come una persona reale e mi chiedessi cosa pensa, finirei per lavorare entro confini troppo stretti. La maggior parte degli scrittori, invecchiando, tende a diventare meno avventurosa, io cerco di fare il contrario».

Ford diffida della routine perché «ci sono tanti esempi di libri d'esordio che restano i migliori, basta pensare a Walker Percy e a *L'uomo che andava al cinema*. Ecco, nel 1961 uscirono quasi contemporaneamente il romanzo di Percy, *Comma 22* di Joe Heller e *Revolutionary Road* di Richard Yates. Tre capolavori. Avrebbero dovuto smettere allora. Anni dopo chiesero a Joe come mai non avesse più scritto un libro così bello e lui rispose tristemente "e chi altro ci è riuscito?", una triste verità. Quando era vecchio e malato scrissi a Yates per dirgli quanto erano importanti per me i suoi libri, per ricordargli che c'era ancora chi lo leggeva. Mi rispose che viveva in Alabama attaccato a una bombola d'ossigeno, la trascinava dietro anche al supermarket. È una vera merda, mi scrisse uno dei più grandi romanzieri del Novecento».

La saga di Frank non è finita perché Ford ha già pianificato un altro libro su quello che, insiste, non

è il suo alter ego: «Ce l'ho in testa, tutto molto definito. Si intitola *Be Mine*, e lo considero il romanzo antifonale a *Il giorno dell'Indipendenza*. Paul, il figlio di Frank, malato di sclerosi multipla, gli chiede di accompagnarlo prima che perda l'uso delle gambe in un tour delle città americane i cui nomi lo fanno ridere, Chagrin Falls in Ohio, Oshkosh in Wisconsin... alla fine, Frank si trasferirà a vivere il più vicino possibile alla Mayo Clinic in Minnesota. È un libro molto buffo, glielo assicuro. Ma non lo scriverò subito, sarebbe come attingere allo stesso pozzo troppo spesso. Prima ho in mente di scrivere un altro libro, ambientato in Michigan, se continuerò con la narrativa».

Con il suo editor ha un buon rapporto, «ma aveva ragione Maxwell Perkins – editor di Hemingway, Fitzgerald, Thomas Wolfe – quando diceva che dare troppa attenzione agli editor avrebbe compromesso la fiducia dei lettori negli scrittori». Un editor importante è Gordon Lish: «Un brutto figlio di puttana senza cuore, un terribile bugiardo: beato chi non ci ha mai avuto nulla a che fare. Ray – Carver – resterebbe senza dubbio sorpreso, se fosse ancora qui, nel vedere Lish prendersi il merito dei suoi racconti. All'inizio Lish fece molti cambiamenti, poi ebbe sempre meno a che fare con Ray, che diventò peraltro sempre più bravo. La tragedia è che Ray ha pubblicato tutto nell'arco di soli 12 anni, 1976-1988, poi se ne è andato, 12 anni per uno scrittore non sono niente, specialmente i primi 12. Sono sicuro che avrebbe scritto un romanzo».

Per Ford come lettore la letteratura è rivelazione «ma la rivelazione più importante la ebbi a 16 anni quando mio padre morì tra le mie braccia e mi sentii troppo poco colpito dal dolore. Mi sentii più che altro sollevato, enormemente. Allora capii che due diversi impulsi possono esistere allo stesso tempo nella tua mente senza mediazione, e che la maggior parte delle nostre sensazioni sono inadeguate rispetto all'esperienza alla quale fanno riferimento. Il mio fine, come scrittore, è cercare di rendere le mie parole adeguate alle sensazioni a cui fanno riferimento». Per Ford il compito dei libri è «dirti "questo è ciò che stai sentendo", quando Séamus Heaney scrive

*«Tutti possono cominciare un libro,
tutti possono finirlo, il difficile
è tutto quel che sta in mezzo.»*

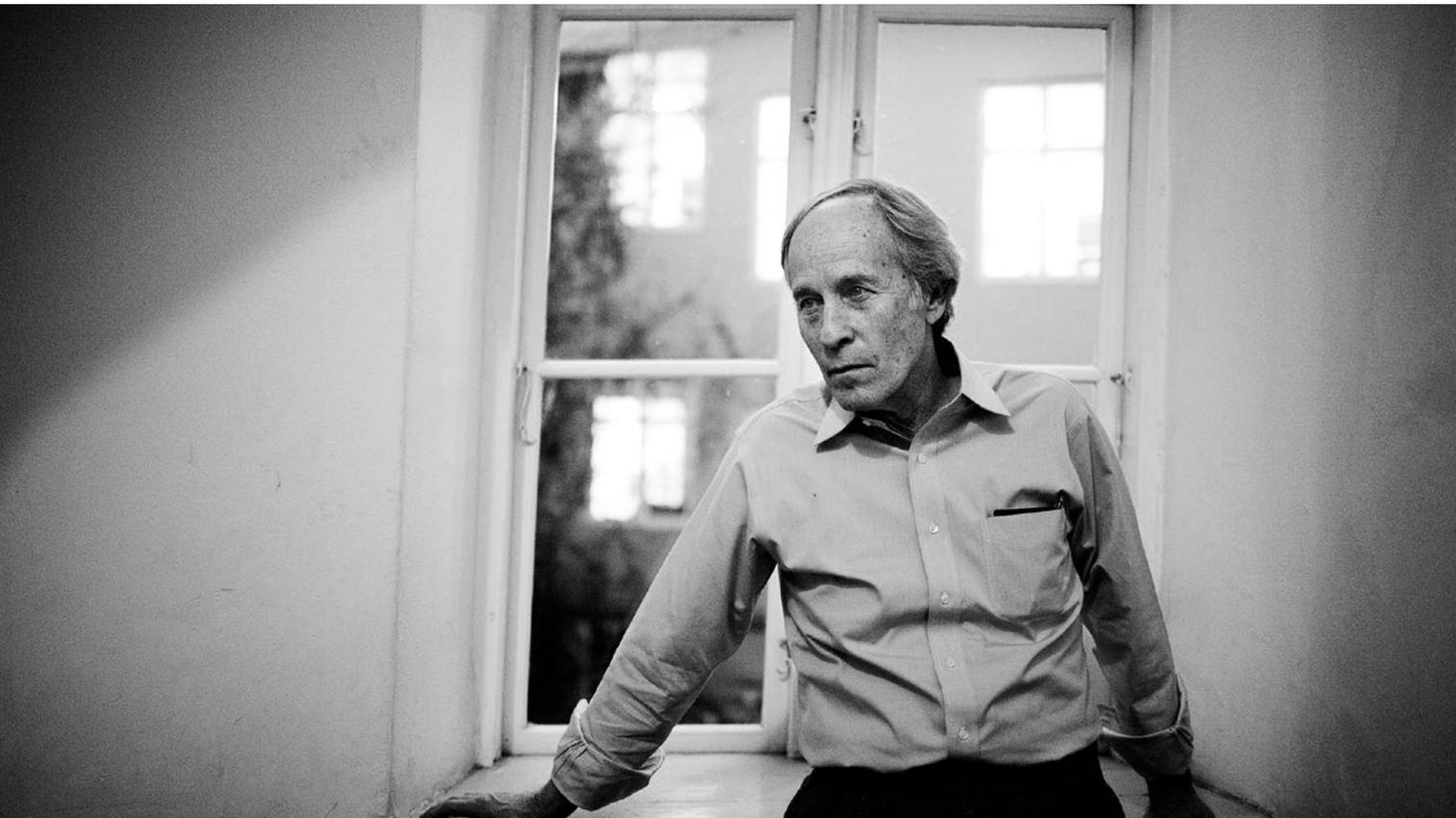
che “il fine dell’arte è la pace” intende la pacificazione di tutte queste conversazioni, in competizione tra loro, che esistono nello stesso tempo nella nostra mente».

Nei taccuini di Ford c’è una frase che ha cercato di usare spesso nei suoi libri: «La morte di tuo padre non succede mai in un cattivo momento». «Mi sembrava una frase da ko, ma non stava mai bene da nessuna parte, poi ho capito il motivo: non è la verità».

Tra poco ritirerà in Spagna l’ennesimo premio importante della sua carriera, il Principessa delle Asturie, «una cosa grossa che mi onora profondamente, ma ai premi non ho davvero mai pensato». Eppure li ha vinti tutti tranne uno, il Nobel. «Chi lo merita tra i miei colleghi? Sicuramente Don DeLillo e lo stesso vale per Cormac McCarthy, due scrittori impossibili da catalogare, come Michael Ondaatje». Tra le tante foto di amici famosi e non famosi su una parete della casa bella e luminosissima di Ford ce n’è una sul posto d’onore su un tavolino: una bella signora bionda in giacca verde e stivaloni, a caccia d’anatre in una palude del Texas. È Kristina, «siamo

insieme da cinquant’anni e grazie a lei esco dalla mia testa perché lei è sempre stata più interessante di qualunque mia invenzione. Se sono troppo preso da qualche idea, lei entra nella stanza e ogni altra cosa scompare, mi interessa solo lei».

Pochi istanti dopo, in un momento molto fardiano, ecco comparire dal giardino Kristina, senza giacca da caccia e senza papera sottobraccio ma con una bella blusa blu. Assomiglia a Jill Clayburgh e come l’attrice del cinema indipendente anni Settanta emana intelligenza con un singolo sguardo. È arrivata l’ora rituale dell’aperitivo serale, un calice di vino bianco freddo sul piccolo molo della spiaggia di casa. Qualche ora prima Ford spiegava con grande naturalezza che «se non avessi quello che mi dà Kristina da cinquant’anni sono sicuro che mi suiciderei, non ci metterei cinque minuti». E l’unico scrittore ad aver mai vinto Pulitzer e Pen/Faulkner con lo stesso romanzo, l’ex ragazzo del Mississippi emigrato a nord che una volta sparò al libro di un critico che aveva parlato male di lui e glielo spedì con un pacco postale, ora sorride felice e ha occhi solo per lei.



Welcome to the Hotel America

Intervista a Rick Moody che nel nuovo libro svela le inquietudini contemporanee attraverso le recensioni online di alberghi:
«Il web è il nuovo realismo letterario»

Antonello Guerrera, «la Repubblica», 11 luglio 2016

«Scrivi una recensione su questo schifo». L'ultimo libro di Rick Moody è nato così. «Stavo lavorando a un romanzo tradizionale, dal 2009. Ero a quasi 250 pagine. Una mattina, però, mi sono svegliato nel panico. Andava bene per una famiglia borghese inglese del XIX secolo. Non per il nostro». E quindi? «Un giorno ero con mia moglie a Bergen, in Norvegia. Cercavamo un hotel a buon mercato. Siamo finiti in una catapecchia. E allora mi ha costretto a pubblicarne la recensione su internet».

Hotel del Nord America è l'opera ultima dell'autore di *Tempesta di ghiaccio*. Che è tornato in libreria con un audace romanzo epistolare. Una «Lonely Planet» di hotel spesso brutti, sporchi e cattivi, dove si respira malinconia e uno humor sommerso ma irresistibile. Una pila di emozioni aguzze, che rimanda a Chaplin, W.C. Fields e Beckett: «Perché solo nel solco tra tristezza e commedia la letteratura si arricchisce» spiega dalla sua casa di New York. Moody, che oggi ha 54 anni, ammette di soffrire di una cronica «delusione semantica», un'impotenza a trovare sempre le parole giuste: «E sarà così fino alla fine. In vita è impossibile fare di meglio». Il protagonista di *Hotel del Nord America* è Reginald Edward Morse, prima broker fallito poi «oratore motivazionale». Con sua moglie K., Reginald visita alberghi americani (e non solo) per recensirli sul suo sito internet. Tra una stanza e l'altra c'è tutta la sua vita, falsamente inutile. Il risultato è un'opera un po' manzoniana – manoscritto ritrovato, autore scomparso – e una terza via tra Cheever e Updike, che dice addio al sogno

del grande romanzo americano: «Non significa più niente, oggi. La stagione dei Mailer e dei Roth è finita, come quelli che cercavano di imitarli» sostiene Moody. Che aggiunge: «L'unico romanzo che potrebbe rivendicarla è *I Hotel* di Karen Tai Yamashita, il più eccelso massimalismo letterario dopo *Infinite Jest* di D.F. Wallace».

Ma poi lei l'ha scritta quella recensione, signor Moody?
Sì. Ma soprattutto mi sono accorto che c'era un mondo parallelo dedicato a questa attività. Allora ho capito: era la forma migliore per descrivere la contemporaneità. La più realistica.

Cos'è il realismo oggi?

David Foster Wallace diceva che nei romanzi non c'è realismo se non c'è la televisione. Allo stesso modo, un romanzo oggi non può ignorare la vita online. Se non lo fa, è irreale, fallisce il suo compito culturale. *Hotel del Nord America* descrive la frammentarietà del web, delle nostre identità online. Dove ci comportiamo in tanti modi diversi. Perciò diventiamo sempre più effimeri.

Come è cambiato il ruolo della letteratura in questo mondo digitale?

C'è un'energia furiosa della scrittura online, dai blog alle produzioni letterarie: certamente più democratica, perché succhia potere alle grandi case. Ma con un linguaggio minore.

E il ruolo dello scrittore?

La scrittura online lascia sempre un alone evanescente. I compensi sono minori. E la vita di un autore diventa molto più difficile.

Questo anche nel confronto con il lettore, prima pressoché inesistente, non trova?

Il 99 per cento delle interazioni online è spazzatura. Solo invettive, offese, inutilità. Il resto è di qualche interesse, stimolante. Sono stato online, ma ora basta. Accetto di parlare solo a un tavolo.

Nel frattempo, le recensioni online, come nel suo romanzo, spopolano per ogni prodotto, dai libri agli alberghi. Cosa ne pensa di questo «alveare»?

Le recensioni «ufficiali», come quelle dei giornali o dei media convenzionali, diventano sempre più rare. E questo è davvero triste. Certo, online ci sono riviste letterarie interessanti. Ma, principalmente, le cose virali sono inutili o di scarsa qualità. Oggi nella democrazia del web non vince la qualità, ma la quantità.

Come accenna nel suo romanzo, nella nostra epoca sparire è un atto rivoluzionario?

Ovviamente. Anche perché le tracce che lasciamo online sono così contraddittorie, incomplete e paradossali che è meglio eclissarsi. Perciò in *Hotel del Nord America* scompaio come narratore. E il Rick Moody del libro non è affatto il vero Rick Moody. È solo un personaggio paradossale.

Come scrive nel libro, di noi in internet resteranno solo schizzi tragicomici?

Chissà. Online c'è molto poco di tragicomico. Si prendono quasi tutti così sul serio. Ma la spersonalizzazione e la frammentazione fa sempre più

danni. E quindi di noi rimarranno scarabocchi, non disegni.

Il protagonista Reginald è l'uomo medio americano di oggi, preda di una compulsione nomade?

Sì. È l'irrequietudine del borghese buttato fuori dalla società durante la crisi del 2008: l'addio a speranze e progetti. Quello che sta succedendo in Occidente, dalla Brexit a Donald Trump, è proprio questo: persone, soprattutto bianche, che si sono risvegliate in un incubo, afflitte da recessione, immigrazione, globalizzazione. Ogni giorno si sentono sempre più inutili. Non a caso, qui in America, il tasso di mortalità tra le persone di mezz'età bianche è salito vertiginosamente.

Secondo lei Trump può davvero diventare presidente?

Non lo credo. Sarebbe un atto di irresponsabilità inaudita. Ma nessuno credeva neanche alla Brexit. Il populismo non è ideologia ma emozione. E non è un caso che molti sostenitori di Sanders voterebbero per Trump o ce l'abbiano con la Clinton. I social network aumentano la percezione dell'irrealtà, gonfiano queste false ideologie. E favoriscono i radicali come Trump e Sanders. Oggi tutto è possibile.

Oggi le periferie, dove lei è nato, vengono considerate i roventi epicentri della rivolta contro l'establishment.

Già. Anche in America la situazione sta precipitando. Le periferie statunitensi stanno diventando più povere. Niente lavoro, valore delle case crollato. E questo è insostenibile. Un tempo nelle periferie americane c'era una comunità. Ora è tutto sfarinato. Chi può scappa in città e lascia un vuoto incolmabile di inutilità e indigenza in cui prospera il populismo. Stiamo diventando come voi.

«Il 99 per cento delle interazioni online è spazzatura. Solo invettive, offese, inutilità. Il resto è di qualche interesse, stimolante. Sono stato online, ma ora basta. Accetto di parlare solo a un tavolo.»

La fine della parola scritta?

Il futuro sarà davvero fatto di «Video. Video. Video»? Con Facebook stiamo entrando in un'era «post-scrittura»? Uhhmm

Pietro Minto, prismomag.com, 13 luglio 2016

Qualche settimana fa hanno chiesto a Nicola Mendelsohn, capo delle operazioni di Facebook in Europa, Medio Oriente e Africa, come pensa sarà il social network tra 5 anni. «Sarà di sicuro mobile» ha risposto, per poi aggiungere: «Probabilmente sarà tutto video». «Tutto video?» le ha chiesto la giornalista di «Fortune». «All video» ha confermato lei. **Qui** lo scambio di battute in, ehm, video.

Negli scorsi mesi Mark Zuckerberg, ceo della società, ha ripetuto **più o meno la stessa cosa** presentando il nuovo servizio Live, che permette agli utenti di mettersi in live streaming e regalare ai propri contatti una manciata di notifiche fastidiose. La previsione *all video* di Facebook si è anche tradotta in investimento con **un piano da 50 milioni di dollari** offerti a 140 utenti vip (da Gordon Ramsay al «New York Times») per spingerli a usare i nuovi servizi. Video che, di conseguenza, vengono premiati dall'algoritmo del social network, in un gioco al rialzo che ha costretto altre testate a provare il nuovo formato. Jordan Sargent su Gawker ha **salutato** così l'alba del «web post-scrittura», una nuova era in cui la parola scritta verrà retrocessa ad attrezzo minore, lasciando spazio all'immagine in movimento. Parte del suo ragionamento è solido, specie quando elenca i siti che hanno licenziato scrittori (Mashable) per concentrarsi sui video o che – forse – presto lo faranno (Vox, BuzzFeed); la conclusione, lo spettro che si aggira nell'articolo, è plumbea per la categoria giornalistica con alcuni tratti apocalittici. Tratti che **potrebbero essere esagerati**.

Come ogni speculazione provocatoria sul futuro a breve termine, lo scenario è angosciante e affascinante allo stesso tempo, puro *sublime*: un social network globale segnerà la fine della parola scritta. Non male. Tale carica emotiva, però, offusca la vista e non ci permette di vedere i grossi limiti dell'oracolo, già in parte smontato dai primi **dati deludenti** sul consumo di video giornalistici da parte degli utenti. Questa illusione percettiva è favorita dall'aura di potere assunta da Facebook negli ultimi anni, in cui ha cominciato un sadico gioco di potere con i mass media, prima accogliendoli nel suo recinto favorendo una facile visibilità, poi chiudendo i rubinetti per spingerli a pagare per l'offerta un tempo gratuita. Poi sono arrivati i video, i live streaming. Quindi l'Algoritmo ha deciso, pare di capire, la sentenza è definitiva: addio, parola scritta. Le cose, però, non sono così semplici. La tecnologia che chiamiamo «scrittura» non è un servizio di taxi che può essere demolito con la *disruption* di Uber e Lyft: è un dispositivo potentissimo sul quale si basa la civiltà umana (basta ricordare che il passaggio tra Preistoria e Storia si ha con l'avvento della scrittura, non della ruota) e la struttura stessa della nostra società. Fin dall'antichità, erano i sacerdoti a saper leggere e scrivere, ergo ad avere il potere. (Questo perché all'epoca dell'Antico Egitto l'algoritmo di Facebook era diverso, ovviamente.) (No.)

Scripta manent

Nonostante la cultura orale sia stata fondamentale nello sviluppo dell'umanità, è sempre stata la parola

scritta a tenere banco e a farsi potere. Immutabile e ostinata, essa è. Parallelamente, essa può anche cambiare senza perdere la sua aura d'eternità: lo dimostrano le varie riscritture della Sacra Bibbia, un documento riscritto più volte nel corso dei secoli che ancora si presenta come, appunto, *La Bibbia* (ahhh, se quel librone contenesse la cronologia delle modifiche apportate come una voce di Wikipedia!). Potente e versatile, la parola scritta ha coinciso per millenni con il potere, di cui era insieme fonte e manifestazione. Poi sono arrivati i monaci.

Nel Medioevo i monaci amanuensi passarono secoli a tradurre, copiare e ricopiare testi sacri, documenti antichi e codici, in una lunghissimo back-up manuale che ci ha permesso di conservare buona parte della cultura antica che conosciamo. Fu un periodo lungo e strano, in cui la parola scritta si trasferì nei monasteri per essere consumata in modo del tutto diverso dal nostro: come racconta Ivan Illich in *La vigna del testo*, in quel tempo i libri si *ascoltavano*, si leggevano ad alta voce. Parlando del teologo francese Ugo di San Vittore (1096-1141), Illich scrive: «Principalmente, egli ascoltava il libro. Lo ascoltava quando lo leggeva a sé stesso, quando cantava i responsori del coro, quando partecipava a una lezione [...]». Ugo è un personaggio interessante e importante per la storia della civiltà umana, per quanto poco conosciuto. Fu autore del *Didascalion*, opera con cui ridefinì le regole dell'oratoria, e inventò, quasi d'incanto, l'editing moderno. Grazie al suo intervento, tramontò la lettura monastica (collettiva e ad alta voce: pensate a una biblioteca moderna e calcolatene il contrario) e nacque quella scolastica. La lettura si aprì al pubblico, i codici vennero riorganizzati e divisi per paragrafi, rendendo i libri consultabili in modo libero da chiunque (chiunque sapesse leggere, certo). Il libro cessò di essere una trafila di simboli da strillare in pubblico.

La lettura e la scrittura, per come le conosciamo noi, nacquero quindi nel XII secolo in un monastero francese: una lettura personale e silenziosa che nelle sue nuove vesti non cessò di fare comodo al potere. Anzi. Sempre Illich ricorda che nel secolo dopo la

La tecnologia che chiamiamo «scrittura» non è un servizio di taxi che può essere demolito con la disruption di Uber e Lyft.

morte di Ugo di San Vittore le leggi e gli atti privati passarono dalla tradizione orale a quella scritta, smettendo di essere volatili e nomadi: «Questa tecnologizzazione alfabetica della parola ebbe conseguenze enormi sia sul piano pratico sia a livello simbolico. La realtà descritta divenne giuridicamente più forte della parola del testimone: in tribunale le carte ebbero l'ultima parola».

Il caso di Ugo da San Vittore è utile per capire l'enorme potenza della lettura, un'azione che mette alla prova il nostro cervello esigendo la coordinazione di varie sue parti: un'acrobazia sofisticata che – è questa la sua magia – ci riesce con facilità miracolosa. Un'attività complicata che sembra essere cablata nel nostro cervello. E qui sta il suo potere, come dimostrano gli stravolgimenti culturali e politici causati da una piccola modifica all'approccio della scrittura apportata dal buon Ugo.

I piani alti di Facebook hanno però ragione a prevedere un futuro «tutto video»: i video aumenteranno, certo, diventeranno più divertenti (forse con qualche effetto alla Snapchat?) e così via. La paranoia del «web post-scrittura» è però un patetico riflesso condizionato di una classe, quella giornalistica, che negli ultimi anni ha firmato un'alleanza di ferro con un soggetto, Facebook, di cui teme il potere. «Facebook risucchierà le news» diciamo tutti in coro, almeno finché Facebook non decide di privilegiare i **post dei nostri amici** nel feed a danno delle pagine giornalistiche, come ha appena fatto. A questo punto è forse sceso il panico? No, lo si è solo adattato: «Facebook ucciderà il giornalismo non dandogli spazio!» e così via.

Ma accettiamo per un istante l'ipotesi estrema dell'*all video*: visualizziamo un mondo post-scrittura fatto di feed in realtà aumentata e visori VR.

Significherebbe davvero la «fine» della scrittura? Per capirlo, diamo un'occhiata ai video prodotti oggi: le clip prodotte in massa da testate giornalistiche presentano una caratteristica in comune forgiata dal medium, il social network, una peculiarità paradossale ma anche facilmente spiegabile: *sono pieni di testo*. Testo che scorre sulle immagini a corpo grande e ritmo abbastanza lento: testo che sostituisce la voce del narratore. Testo, insomma.

Esempio uno. Esempio due. Esempio tre.

Queste clip che dovrebbero rimpiazzare un articolo breve *sono* in realtà articoli brevi remixati in cui lo spettro di un post mai pubblicato viene spalmato su fotogrammi. Un video su Facebook è fatto per essere letto, oltre che guardato. I dati parlano del resto chiaro: l'85 per cento dei video sul social network **viene consumato dagli utenti senza attivare l'audio**; il narratore è zittito e sostituito dalla parola scritta. Certo, è un approccio alieno alla lettura ma è pur sempre lettura. (Tutto può sembrarci folle ma ricordate che per secoli la lettura è stata fatta da dei preti AD ALTA VOCE IN PUBBLICO.)

E a proposito di clero, vale la pena chiedere udienza a un altro prelado, questa volta moderno: Walter J. Ong è l'autore di *Orality and Literacy: The*

Technologizing of the Word. Secondo Ong con l'avvento dei mass media elettrici è iniziata una nuova fase che chiamò «oralità secondaria» per distinguerla dall'oralità classica a cui abbiamo accennato. Questa nuova categoria rappresenta «una forma di oralità più intenzionale e cosciente di sé, basata su un continuo uso della scrittura»: un servizio del tg in cui il giornalista legge ad alta voce un testo scritto, per esempio. In un'intervista del 1996, Ong applicò il concetto all'allora giovane internet sottolineando come «la comunicazione computerizzata può simulare l'esperienza immediata del suono diretto». Sembra oralità ma non lo è: in realtà il copione è scritta e viene solo riprodotto sfruttando strumenti pseudo-orali.

Resta la domanda: chi li scriverà i copioni di domani? Ci sono buone probabilità che bot e intelligenze artificiali saranno presenze sempre più ingombranti nel mondo della scrittura, anche se, specie nei settori creativi, sarà la collaborazione ibrida tra umani e macchine a fare la differenza, come suggerisce Nick Bostrom nel suo *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Nel frattempo la parola scritta è ancora strumento del potere: sarà per questo che dalle parti di Facebook **la tengono in così grande considerazione**.

*L'85 per cento dei video sul social network
viene consumato dagli utenti senza attivare l'audio;
il narratore è zittito e sostituito dalla parola scritta.*

Natalia Ginzburg, la prima minimalista

Cento anni fa nasceva la grande scrittrice torinese. Autrice precocissima, affinò uno stile rigoroso e implacabile che disdegna moralismi e psicologismi

Ernesto Ferrero, «La Stampa», 14 luglio 2016

Agli inizi del 1969 Natalia Ginzburg firma un contratto con «La Stampa». È la prima volta che collabora stabilmente con un quotidiano, e prende l'impegno con trepidante serietà. Del suo primo elzeviro, intitolato «Pigrizia», Domenico Scarpa, il critico che più e meglio ha lavorato su di lei insieme a Cesare Garboli, ha ritrovato negli archivi familiari varie, tormentate stesure. Coi che si descriveva come una pigra perditempo in realtà stava sempre sul pezzo, agitata da un rovello di perfezione mai contento di sé. In un passo poi espunto dall'articolo, scrive: «Sentivo che quello che mi aveva rovinato era sempre stata l'indulgenza: l'indulgenza dei miei genitori che non mi avevano costretto a studiare seriamente; l'indulgenza degli amici e delle persone che mi avevano voluto bene, che mi avevano accettato com'ero, senza chiedermi e senza impormi nulla».

Ora, in casa Levi di indulgenza per i figli ne girava poca. Dell'umorismo ebraico ereditato dal padre, il celebre anatomo-patologo Giuseppe Levi, maestro di 3 premi Nobel, Natalia ha l'attitudine autocaricaturale, quel presentarsi goffa e impacciata. In uno dei racconti, memorie e cronache che ora Scarpa ha meritoriamente raccolto e organizzato in un libro incantevole, *Un'assenza* (Einaudi), racconta che in famiglia la consideravano «un impiastro». Di certo non le prestavano molta attenzione, e lei stessa si sentiva afflitta da «profonde mortificazioni e malinconie, fra cui quella di esser timida, di avere pochi amici e brutti vestiti e di essere una cattiva scolaria». Ultima di 3 fratelli molto più grandi e alquanto

ingombranti, e di una sorella fascinosa come un'attrice del cinema dei telefoni bianchi, Paola (che sposerà Adriano Olivetti), Natalia sfrutta lo spazio vuoto in cui si ritrova per sviluppare un occhio e un orecchio infallibili nel captare ogni infimo dettaglio rivelatore della vita associata. Diventa il testimone secondario che tutto capisce restandosene acquattato in seconda fila.

È un talento precocissimo. A 8 anni medita di scrivere una commedia come puro intreccio di detti familiari. A 12 scrive «una poesia triste» dedicata al compagno di scuola che aveva deciso di sposare: «E tu, e tu / Non sorridere più, / Non vedi che amore finisce / Come l'estate e le rose, / Come tutte le cose?». A 17 il suo primo racconto per adulti, «Un'assenza», storia di un marito solitario e anaffettivo, e stupita di sé stessa si culla nell'idea di essere «un enfant prodige». Il secondo racconto, «Bambini», colpisce Eugenio Montale: «Se continua così sviluppandosi abbiamo finalmente quel che ci mancava».

La ragazza che si nutriva avidamente dei grandi classici russi, Čechov, Tolstoj, Dostoevskij (Scarpa: da Tolstoj imparava a mostrare, da Čechov a nascondere) aveva già trovato quella musica inconfondibile, quel ritmo, quella cadenza che, ha scritto Garboli, «si depositano nella mente e nel cuore del lettore, diventano parte dei suoi ricordi, con la perentorietà di una vecchia canzone».

Scriva sempre a mano, con la grafia alta, rotonda e irregolare di uno scolaro. Avrebbe voluto essere un narratore fluviale, come i grandi dell'Ottocento, ma l'acqua che le è congeniale è quella scura dei piccoli

laghi famigliari. In quella affonda uno sguardo implacabile. Come il bambino della fiaba di Anderson, dice che il re è nudo perché è così, e basta. Nulla è più lontano da lei del giudizio moralistico o della cattiveria supponente della satira. Non fornisce psicologie, non interpreta i fatti: li allinea sul tavolo per quello che sono, destini già segnati. Raccoglie pietosamente i relitti dei destini individuali e tribali (vedi i romanzi della tarda maturità, *Caro Michele, Famiglia*, ma anche *La famiglia Manzoni*, in cui si annidano insospettabili crudeltà).

Racconta le fragilità e l'egoismo dei maschi, l'impatto con il mondo di ragazze che si sentono inadeguate, scagliate in contesti più grandi di loro eppure capaci di trovare una forza speciale proprio nelle prove più difficili, com'è capitato a lei, rimasta vedova di Leone Ginzburg a 27 anni con 3 bambini. «Scrivi bei racconti» aveva detto lui a Giulio Einaudi come a spiegargli perché sposava quella ragazza arditamente timida che non le mandava a dire a nessuno, nemmeno al burbero Pavese. Il primo romanzo, *La strada che va in città*, Natalia lo avrebbe scritto a Pizzoli, in Abruzzo, dove nel giugno 1940 aveva raggiunto Leone là confinato come «internato civile di guerra», a seguito delle leggi razziali.

Minimalista antelitteram, vorrebbe scrivere come un uomo, detesta essere «appiccaticcia», non ama

le scrittrici «sempre umide di sentimenti». È capace di duri incipit hard boiled, come quello di *È stato così*: «Gli ho sparato negli occhi». Il grande successo, preparato da prove sempre più sicure, come il romanzo breve *Le voci della sera* o i saggi di *Le piccole virtù*, le arriva nel 1963 con *Lessico famigliare* e il premio Strega. Un libro che non ha perso un grammo del suo incanto e continua a essere uno dei testi più letti nella scuola italiana. Della vecchiaia teme la fine dello stupore.

Per sua e nostra fortuna non si è mai arresa. Ha accettato di essere eletta deputato per ammirazione verso Berlinguer, anche se poi sui banchi della Camera si è annoiata a morte. Ha sempre trovato manoscritti per cui entusiasmarsì e cause per cui combattere, come quando ha denunciato animosamente le ingiustizie della Giustizia nel caso di Serena Cruz. Oggi le sue parole continuano a risuonare come uno schiaffo benefico che ci richiama alle nostre responsabilità: «Per quanto riguarda l'educazione dei figli, penso che si debbano insegnare loro non le piccole virtù, ma le grandi... Non la prudenza, ma il coraggio e lo sprezzo del pericolo; non l'astuzia, ma la schiettezza e l'amore della verità; non la diplomazia, ma l'amore per il prossimo l'abnegazione; non il desiderio di successo ma il desiderio di essere e di sapere».

*Minimalista antelitteram, vorrebbe scrivere come un uomo,
detesta essere «appiccaticcia», non ama le scrittrici
«sempre umide di sentimenti».*

È irresistibile l'ascesa degli anglismi?

Tullio De Mauro, internazionale.it, 14 luglio 2016

Non è un fatto nuovo: da alcuni decenni impetuose ondate di anglismi si riversano nell'uso di chi parla e scrive le più varie lingue del mondo. Trent'anni fa e più un valoroso filologo, Arrigo Castellani, nel difendersi di anglismi nell'uso italiano vide e diagnosticò un *morbus anglicus*, un virus capace di infettare e corrompere la lingua italiana. Ma del fenomeno ormai bisogna dire di più. Come si vedrà meglio qui più oltre, le ondate di anglismi non riguardano solo l'italiano. In italiano come in altre lingue l'afflusso di parole inglesi dagli anni Ottanta ai nostri ha assunto dimensioni crescenti, uno *tsunami anglicus*. Le ondate somigliano ormai infatti a un susseguirsi di tsunami (parola che si può forse considerare maschile in latino, attratta da *maris motus*): imponenti ondate che movendo dal mare più profondo investono improvvisamente le acque costiere e i tranquilli porti dei più lontani paesi. È possibile trovar riparo? E come? Quasi a un tempo sul tema delle possibili difese vedono la luce un comunicato stampa dell'Accademia della Crusca, un grosso libro pubblicato dall'editore Reverdito di Pordenone e gli atti di un convegno della Crusca (*La lingua italiana e le lingue romanze di fronte agli anglismi*, goWare 2016).

Incipit Crusca nova

Il comunicato stampa della Crusca contiene varie notizie importanti. La prima, che già aveva circolato, è che dentro l'Accademia si è costituito il gruppo **Incipit**. Del gruppo fanno parte valenti studiosi di linguistica italiana (Michele Cortelazzo, Paolo D'Achille, Valeria Della Valle, Jean-Luc Egger, Claudio Giovanardi, Claudio Marazzini, Alessio Petrali, Luca Serianni) cui si aggiunge Annamaria Testa, copy o copywriter come lei stessa si definisce, ben nota ai lettori di «Internazionale» anche per le sue preziose note e impegnata da tempo nella campagna **Dillo in italiano**. Secondo il comunicato stampa, Incipit «si occupa di esaminare e valutare neologismi e forestierismi “incipienti”, scelti

tra quelli impiegati nel campo della vita civile e sociale, nella fase in cui si affacciano alla lingua italiana».

Come informa il comunicato, «il gruppo Incipit ha osservato che nel sistema universitario italiano è presente una forte disponibilità a impiegare termini ed espressioni provenienti dal mondo economico-aziendale, per designare o descrivere momenti della valutazione relativi alla didattica e alla ricerca, o per indicare fasi burocratico-organizzative previste nella vita ordinaria dell'istituzione». Incipit «segnala alcuni di questi termini, scelti tra quelli di uso più frequente, e rammenta l'esistenza di vari equivalenti italiani perfettamente adeguati, i quali eviterebbero di accentuare quell'immagine aziendalistica dell'università che sembra oggi imperante, ma che in realtà non riscuote consensi incondizionati». Quella di Incipit vuol dunque essere una *linguistique d'intervention*: individua gli anglismi e propone per ciascuno alternative di vocaboli italiani, ma l'intento è più che linguistico, è combattere la visione aziendalistica dell'università. Questo è un obiettivo condivisibile, anche se, forse, non specifico della veneranda Accademia e anche se difficilmente basteranno i sostituti italiani di parole inglesi per combattere l'aziendalismo o, meglio, le aspirazioni aziendalistiche delle politiche universitarie in Italia (presenti purtroppo anche altrove). A ogni modo ecco l'elenco delle parole e locuzioni inglesi stilato da Incipit con l'indicazione, per ciascuna, di un possibile equivalente italiano:

- *analisi on desk* > analisi preliminare o analisi a tavolo;
- *benchmark* > parametro di riferimento;
- *benchmarking* > confronto sistematico o analisi comparativa;
- *tool* (per esempio: *learning tool, teaching tool*) > strumento;
- *student* (o *client*) *satisfaction* (es.: *monitoraggio della student satisfaction*) > soddisfazione dello studente (dell'utente);

- *debriefing* > resoconto;
- *executive summary* > sintesi;
- *distance learning* > apprendimento a distanza (distinto da *e-learning* > teleapprendimento o apprendimento online);
- *peer review* > revisione tra pari;
- *public engagement* > impegno pubblico;
- *valutazione della performance* > valutazione dei risultati.

Qualche dubbio

Se l'obiettivo dell'Accademia è ottenere gli applausi della stampa, l'obiettivo è in gran parte raggiunto. Internet documenta parecchie riprese giornalistiche del comunicato, a volte pubblicate bizzarramente, sotto il titolo anglicizzante *Stop all'inglese* (ma gli evitabili anglicismi degli antianglisti, a cominciare dall'insistente uso di *anglicismo*, parola che per l'appunto è un anglicismo, meriterà una volta un discorso a parte). Dal punto di vista dello studio del fenomeno e delle conseguenti proposte per limitarlo, resta però qualche dubbio. La promessa di Incipit è, come già detto, cogliere parole ed espressioni «di uso incipiente», quelle cioè che stanno appena affiorando nell'uso, per poterne suggerire l'abbandono prima che si affermino. Ma in buona parte quelle dell'elenco, se si fa una breve ricerca in Google, o anche solo nel Gradit o nel **Dizionario di Internazionale**, risultano in uso da tempo. Eccole rielencate con la data di prima attestazione: *analisi on desk* 1998, *benchmark* 1978, *benchmarking* 1980, *tool* 1977, *executive* 1959, *distance learning* 1997, *peer review* 1980, *performance* 1895.

Forse valeva la pena di fare un po' di analisi preliminare dei dati disponibili, un po' di *analisi on desk*. Si sarebbe visto che la fonte prima della fortuna di parecchi degli anglicismi in questione non è un aziendale improvvisato e posticcio, come il comunicato dice e fa credere al giornalista frettoloso. La coppia *analisi on desk/analisi on field* o *field analysis* (questa in gara con la più diffusa *analisi* o *ricerca sul campo*) non nasce nelle aziende, ma nasce e vive in lavori di metodologia della ricerca. Di *benchmark* e di *benchmarking* e *peer review* hanno cominciato a

parlare lavori di fisica teorica e sperimentale. L'uso di *distance learning* (e del coevo *insegnamento a distanza*) nasce nelle scienze dell'educazione. Quanto a *performance* circola con successo dagli ultimi anni dell'Ottocento negli ambiti più diversi, arte e spettacolo, ovviamente, e poi scienze dell'educazione, fisica dei materiali, ingegneria, teoria economica. Se c'è (e c'è) abuso di anglicismi nella comunicazione universitaria, l'imputato chiamato alla sbarra da Incipit, l'aziendale, va assolto: non è lui che ha commesso il fatto. Un fatto, la visione aziendalistica dell'università, che resterebbe e resta grave anche se direttori amministrativi e affini evitassero parole di trasparente origine straniera.

Conoscere l'inglese per «dirlo in italiano»

Resta certamente il fatto fastidioso per la sua insistenza. Un caso che pare ancor più clamoroso e che si potrebbe segnalare a Incipit è quello di *summer school*. L'equivalente italiano, *scuola estiva*, antico e di consolidata tradizione, ha ancora una sua prevalenza nelle pagine italiane di internet e in Wikipedia italiana. Forse Incipit poteva spendere una parola a suo favore per rinsaldarne l'uso. Nel caso della Sapienza di Roma anni fa con la collega Emanuela Piemontese cercammo di opporci alla dizione anglicizzante. Ci fu detto che l'espressione inglese giovava a richiamare gli studenti stranieri. Lo studente indiano, cinese, senegalese, tedesco, svedese, statunitense, britannico eccetera che vuol venire a Roma alcune settimane a sentire lezioni in italiano di storia, letteratura e storia dell'arte italiane e per seguire un corso accelerato di italiano per fini specialistici, verrebbe volentieri grazie al cappello *summer school*, non verrebbe con l'intitolazione *scuola estiva*. Questa tesi ci fu esposta non da un bieco direttore amministrativo aziendalista e anglicizzante, ma da nostri colleghi archeologi e filologi illustri. Purtroppo il caso di Roma non è isolato e *summer school* dilaga da Palermo a Padova, da Milano a Siena e Firenze.

C'è però un'isola di resistenza. Se si fa un po' di *field analysis*, ci si accorge che fisici, matematici e logici italiani chiamano *scuola estiva* e non *summer school* le

loro scuole estive. Il caso a prima vista può stupire: ma non sono proprio questi i 3 settori disciplinari in cui l'inglese è più di casa? E come mai la dizione italiana di buon conio vive tranquilla per loro e tra loro? Parecchi anni fa, all'inizio della diffusione dei pc in Italia, studiando con Paola Manacorda il fenomeno, apparve con evidenza un fatto: gli anglismi lussureggiavano nei dépliant commerciali, apparivano più raramente nei manuali di istruzione, scomparivano nei trattati scientifici di teoria dei sistemi e di informatica. Il caso suggerì un'ipotesi: dietro tutti gli usi linguistici c'è una questione di «densità della cultura», come Ascoli insegnava 150 anni fa. A chi conosce a fondo una lingua straniera non viene nemmeno in mente di esibirla fuori tempo e luogo come faceva l'«americano» di Sordi e di Carosone e come fanno troppi ignoranti. Correggere il grave, persistente analfabetismo nazionale in materia di lingue straniere, inglese compreso, è una via più lunga, ma forse più produttiva di qualche *ukaz* contro i mali anglismi.

Contro gli anglismi, dalla Spagna con amore

Per combattere gli anglismi e a difesa dell'italiano scende nell'arena, accanto alla Crusca, l'autore del libro di Reverdito cui si accennava all'inizio. Lo ha messo insieme non un'accademia intera ma un lupo solitario, Gabriele Valle. Se ha senso dire (qualcuno ne dubita) che si ama una lingua, Gabriele Valle ci offre una vivace prova del fatto che sì, si può. E addirittura, come mostrano questo suo libro e la sua biografia intellettuale, Valle di lingue ne ama due: la lingua della sua infanzia e giovinezza peruviana, lo spagnolo, e l'italiano, la lingua degli avi genovesi ritrovata appieno rientrando in Italia, dove vive stabilmente dal 2007. In nome dell'amore per entrambe le lingue propone in un suo sito, **Italiano urgente**, e ora nell'omonimo libro di Reverdito, una raccolta di osservazioni, ordinate come un vocabolario, sul diverso comportamento dei parlanti ispanofoni e italofoeni nei confronti di circa cinquecento anglismi affermatasi negli ultimi decenni. Come si è detto qui all'inizio lo tsunami ha investito e investe tutte le aree linguistiche del mondo.

L'inglese e i suoi incroci

Nelle aree in cui l'ondata anglizzante è più intensa e pare non ritrarsi, il fenomeno è stato variamente etichettato ricorrendo a parole macedonia, parole che fondono il nome della lingua locale e le parole che vogliono dire «inglese». Un elenco di questi glottonimi, anche succinto, non è breve, ma è utile ad avviare la riflessione sulla natura globale dello *tsunami anglicus*. Su queste «interlingue» l'informazione di una grande fonte come *Ethnologue* è in genere avara, mentre Wikipedia, soprattutto nella versione inglese e delle altre lingue coinvolte, è spesso ampia e accompagnata da ricche bibliografie. Ecco di seguito l'elenco:

- *chinglish*, parola usata genericamente per i pidgin o creoli anglocinesi, più spesso per l'inglese quando è interferito, specie foneticamente, dal cinese; viene parlato da comunità di nativi cinesi immigrati negli Stati Uniti, a Hong Kong e a Singapore (qui pare preferito il termine *singlish*); *chinglish* designa anche il semilinguismo scolastico di apprendenti cinesi;
- *czenglish*, l'inglese (britannico) parlato da cechi;
- *denglish* (anche *germish*), tedesco con influenze inglesi, deformazioni grafiche di parole inglesi o pseudoanglismi molto diffusi anche in Germania (*slip*, *body* ecc.);
- *dog latin*, latino maccheronico anglizzante (analogo al *latin de cuisine* francese o, appunto, al latino *maccheronico* italiano); un esempio storico è la seguente descrizione di una cucina: *camera necessaria pro usus cookare; cum saucepannis, stewpannis, scullero, dressero, coalholo, stovis, smoak-jacko; pro roastandum, boilandum, fryandum, et plum-pudding-mixandum...*; altro esempio è lo pseudobrocardo *illegitimi non carborundum* «don't let the bastards grind you down»; variante di *dog latin* è l'*hiberno-latin* (chiamato anche *hisperi latin*), usato per scherzo da monaci irlandesi;
- *Elfè*, English as Lingua Franca in Europa, inglese dell'Unione europea, inglese come realmente usato dagli europei;
- *engrish*, l'inglese di giapponesi e cinesi (incapaci di distinguere *r* e *l*);

- *franglais*, dal 1959 designazione polemica del francese farcito di anglicismi più o meno ben importati; in inglese *frenglish*;
- *goleta english* (o *inglés goleta* in spagnolo, detto anche *jibaro english*), l'inglese tendenziale di portoricani, relativamente stabilizzato;
- *hinglish*, l'hindi anglicizzato, per il quale lo scrittore Baljinder Mahal ha scritto un dizionario, *The queen's hinglish: how to speak pukka*; si stimano a centinaia di milioni gli indiani che lo praticano;
- *konglish*, coreano interferito da inglese americano, spesso da *black english*, affermatosi dopo la guerra di Corea;
- *namlish*, inglese parlato (come lingua seconda, dunque con una certa stabilità) in Namibia, con interferenze e calchi da oshiwambo, ma anche da afrikaans, damara, herero e altre lingue minori;
- *poglish*, l'inglese di immigrati polacchi negli Stati Uniti, con molti calchi lessicali e sintattici dal polacco;
- *portenglish*, portoghese brasiliano con molti prestiti dall'inglese;
- *runGLISH*, designa sia un pidgin anglorusso, per esempio di astronauti russi e d'altra lingua nello spazio o di ebrei russi a Brooklyn, sia un inglese fortemente influenzato dal russo (soppressione degli articoli, *people* con verbo al singolare eccetera) nelle comunità immigrate negli Stati Uniti;
- *spanglish*, parola coniata dal linguista portoricano Salvador Tìò per lo spagnolo anglicizzato distinto dall'*inglañol*, che è l'inglese ispanizzato;
- *swenglish* o *swinglish* (in svedese *svengelska*), inglese con forti interferenze svedesi o, come il *franglais*, svedese con molti prestiti dall'inglese;
- *taglish* (o anche *englog*), forma interferente di inglese e tagalog o filippino, relativamente stabilizzata *in loco* e tra i nativi filippini negli Stati Uniti e in Gran Bretagna;
- *tinglish* (anche *thenglish*, *thailish* o *thainglish*), inglese con forti interferenze thai usato in Thailandia;
- *yeshivish*, yiddish (dialetto tedesco ebraizzante) parlato negli Stati Uniti con influenze inglesi da ebrei ashkenaziti ortodossi nell'ambito di scuole talmudiche;

- *yinglish*, l'inglese di comunità ebraiche in paesi anglofoni.

Tutte queste formazioni interlinguistiche non sono sullo stesso piano. Alcune per massa di parlanti che le adoperano appaiono stabilizzate e in qualche misura accettate, come l'*hinglish* o il *namlish*, e ormai tendenzialmente creolizzate (si apprendono nativamente). Altre sono formazioni forse passeggere. In alcuni casi siamo in presenza di un inglese soggetto a interferenze di sostrato, come l'*Elfe* o il *tinglish*, in altre invece è la lingua locale che subisce l'influenza di superstrato dell'inglese. Questo è il caso del *franglais* o, in parte, delle deformazioni scherzose del latino *de cuisine* (ma l'influenza dei sostrati romanzo-germanici sul latino colto d'età tardo medievale e moderna è un problema diverso, che esige altro discorso). Ed è, come Valle concorre a mostrare, il caso dell'italiano quando venga usato con abbondanza di anglicismi.

Contro gli anglicismi l'ispanofono è il più bravo

Valle è un colto insegnante e, anche se non è un linguista, sa bene di non essere il primo a fermarsi sul fenomeno italiano e a etichettarlo. A parte più antiche manifestazioni linguistiche di anglomania e correlata anglofobia, segnalate già in diverse pagine della *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), il ricorso a vocaboli inglesi nell'uso comune, anche fuori di ristretti ambiti tecnici (banche, finanza), è diventato sempre meno raro a partire dagli anni Sessanta del Novecento. È da allora che significativamente appaiono etichette di condanna o scherno, spesso «parole d'autore», coniate cioè da studiosi o scrittori come Primo Levi o Roberto Vacca (mascherato sotto lo pseudonimo di Giacomo Elliot, nel volume *Parliamo itang'liano. Ovvero le 400 parole inglesi che deve sapere chi vuole fare carriera*): *italiese* o *italese* (1966), *itang'liano* (1977), *itanglese* (1999), *anglitaliano* (2010). Valle propone un'altra etichetta ancora, *itanglish* (oppure il già nato e noto *itanglese*), e si unisce a quanti intendono combattere il fenomeno, come già vollero fare Paolo Monelli e gli Accademici d'Italia in età fascista, poi un valoroso filologo come Arrigo Castellani col suo scritto già ricordato sul *morbus anglicus*, e come vanno facendo in anni

più recenti il capitano Paolo Cappelli, dal 2008 per conto del ministero della Difesa (*nomen omen*), per conto invece dell'editore Manni gli storici della lingua italiana Riccardo Gualdo e Claudio Giovanardi (*Inglese-Italiano 1 a 1. Tradurre o non tradurre le parole inglesi?*), dal 2010 l'Agenzia Agostini Associati (con la campagna Stop itanglese) e infine dal 2015, come abbiamo ampiamente detto prima, Annamaria Testa e, da questa stimolata, l'Accademia della Crusca col gruppo Incipit e il convegno già ricordato. Nell'impresa Valle è guidato anzitutto dal suo duplice amore per l'italiano e per lo spagnolo.

Rispetto agli italiani, ma anche a molte altre comunità linguistiche, gli ispanofoni sono più cauti nell'accettare anglicismi nell'uso corrente. A Valle gli italiani appaiono invece inclini assai di più all'accettazione e questo gli fa temere lo stravolgimento della stessa amata lingua italiana. Sempre più spesso, teme Valle, gli italiani abbandonano le parole del loro patrimonio storico nazionale e usano parole inglesi. Questo non è più italiano, egli dice addolorato, è *itanglish*. L'*itanglish* gli appare ormai imperversante senza freni: questa specie di pidgin diventerà un vero creolo coloniale angloitaliano, i bimbi lo impareranno nella culla, l'italiano vero finirà nella soffitta degli usi dotti e letterari. Per amore delle due lingue Valle da tempo sostiene che chi parla italiano farebbe bene a osservare il comportamento cauto di chi parla spagnolo.

L'accostamento delle due lingue e la proposta dello spagnolo come possibile modello di scelte linguistiche italiane non sono basate solo sull'esperienza soggettiva di Valle, ma anche su un dato linguistico oggettivo. Se ricorriamo alla nozione tecnica di distanza linguistica occorre dire che il castigliano e, quindi, lo spagnolo da una parte e, dall'altra, i dialetti toscani centrosettentrionali e, quindi, il fiorentino e l'italiano sono, insieme al sardo logudorese, gli idiomi romanzi che meno si sono allontanati dalla matrice latina e protoromanza. Di conseguenza, la distanza linguistica tra loro è molto minore della distanza che ciascuno ha con il francese, il ladino o il romeno. Di qui l'interesse che per gli italofoeni possono avere le soluzioni adottate dagli ispanofoni per fronteggiare gli anglicismi.

Il contributo di Valle sollecita diverse riflessioni. Come ha mostrato già anni fa un ampio studio di Manfred Görlach (*A dictionary of european anglicism. A usage dictionary of anglicisms in sixteen european languages*, Oxford University Press 2001) sono circa 4000 gli anglicismi insediatisi in modo non occasionale nell'uso comune di molte lingue europee. Essi sono dunque quegli anglicismi non occasionali (come il *choosy* della ministra Elsa Fornero) candidati a entrare nella categoria degli internazionalismi. È una categoria di parole geneticamente composta in cui, sul sempre dominante fondo grecolatino, si sono aggregati nei secoli arabismi, francesismi, italianismi, ispanismi, tedeschismi, giapponesismi e, più rari, specie se si guarda ai significanti, ebraismi, e ancora russismi e sinismi. I gruppi intellettuali dei diversi paesi e le tradizioni d'uso delle varie lingue hanno differenti atteggiamenti nei confronti degli internazionalismi. Una linea di comportamento diffusa e spesso consapevolmente programmata dai gruppi intellettuali è quella, già latina nei confronti di grecismi, del ricorso a calchi semantici: con materiali del patrimonio lessicale tradizionale si creano parole ricalcate sul modello alloglotto e si introduce nella lingua una nuova parola di forma indigena ma di «anima», come diceva Leo Spitzer, cioè di significato inizialmente straniero. Così, ad esempio, una diffusa famiglia di internazionalismi risale alla parola latina *conscientia*, ma questa parola è un calco dal greco, ha un'anima greca. Il calco, dovuto a Cicerone e diffuso poi dal linguaggio del cristianesimo, riprende la parola greca *syneidesis*, composta di *syn*, «con», in latino *cum*, *com-*, e di *eidesis*, «sapere, conoscenza», in latino *scientia*. In altri casi invece gli internazionalismi sono adattati non solo alle diverse abitudini fonetiche nazionali (pronunciamo all'italiana l'anglicismo *tunnel*, alla seminglese *club* o *surf*), ma anche alla fonematica e ortografia e morfologia desinenziale (così *beaf-steak* è stato adattato in *bi-stecca*), operazione che in italiano è facilitata dalla natura di «cavallo di ritorno» (diceva il grande indimenticabile Bruno Migliorini) dei molti anglicismi di origine latina o neolatina (così, senza difficoltà, *sentimental* nel Settecento fu reso con *sentimentale*).

Gli anglismi suscitano impressione negli osservatori, specie digiuni di studi linguistici scientifici, per il numero e la rapidità con cui hanno fatto e fanno irruzione nelle diverse comunità linguistiche. Le autorità governative francesi da diversi decenni si sono impegnate in una difficile impresa, una *mission impossible* direbbero gli anglizzanti più corrivi: l'impresa di difendere l'antica posizione dominante della francofonia e di frenare l'uso della lingua inglese come lingua internazionale della diplomazia, delle scienze, delle tecnologie d'avanguardia, dello spettacolo. Sullo slancio di quest'impegno una legge varata dal ministro Jacques Toubon nel 1994 pensò di trasferire dalla politica estera alla politica interna lo stesso atteggiamento combattivo e quindi si propose di limitare l'uso degli anglismi nella comunicazione pubblica. Nell'informazione i risultati non sono brillanti come può vedersi ad esempio leggendo un giornale dallo stile sorvegliato come «Le Monde». Sfogliando qualche numero recente del grande quotidiano si trovano nei titoli e negli articoli anglismi presenti anche in italiano e altre lingue, come *boom*, *budget*, *football*, *marketing*, *match*, *meeting* (standard per «comizio», come fu in italiano a fine Ottocento, quando circolava anche *meetingaio*, «comiziante»), *tory*, *week end*, ma anche anglismi che l'uso italiano ignora, come *biopic*, *sextape* o il semiadattato *footballleur*, *les gamers*, la polirematica *narrative designer* eccetera. In qualche caso generosi sforzi di calco coesistono nello stesso articolo con l'anglismo grezzo: *tories* e *conservatives*, la polirematica *Parti du travail* e *Labour*, *travailliste* e *labouriste*.

Se contrastare l'uso di anglismi è una virtù, il lavoro di Valle offre larga messe di esempi virtuosi nel contemporaneo uso dello spagnolo sia europeo sia americano. Così, per esempio, *resumen* è preferito ad *abstract* (che Incipit sembra ritenere inevitabile in italiano), *cuenta* vince su *account*, *dopaje* e *antidopaje* paiono prevalere su *doping* e *antidoping*, *antimonopolio* su *antitrust*, *bloguero* su *blogger* e si potrebbe continuare a lungo con le decine e decine di voci per le quali l'uso spagnolo ha preferito optare per equivalenti autoctoni che Valle suggerisce come modello agli italofoeni.

Resistenza, ma non sempre

Occorre però dire che proprio la maggior resistenza ispanofona all'uso degli anglismi rende particolarmente interessante il manipolo di anglismi che gli ispanofoni hanno tuttavia adottato sia nella loro forma grafica «cruda», come diceva Bruno Migliorini (salvo anche in tal caso lo sviluppo di ovvi adattamenti fonetici non registrabili nell'ortografia rispetto alle pronunzie inglesi), sia in una forma grafica leggermente adattata alle consuetudini fonologico-ortografiche dello spagnolo, per esempio indicando un accento (come in *búnker*), scrivendo *-i* e non *-y* in fine parola o ritoccando più decisamente la forma grafico-fonica (*estándar* o *filme*, meno usato però del calco *película*). L'elenco degli anglismi affermatasi anche nello spagnolo è ricavabile dal lavoro di Valle e non è brevissimo. Si tratta, come già si è accennato, di anglismi sia grezzi sia più o meno tenuemente adattati: *bar*, *barman*, *beisbol*, *blog*, *bodi*, *boomerang*, *box*, *brandi*, *budget* (nello spagnolo degli *Stati Uniti*), *búnker*, *baipás*, *casting*, *catering*, *Ceo*, *chat* (che pare alternare con *cibercharla*), *clíc*, *club*, *cluster*, *cocktail*, *closet* (nello spagnolo d'America), *curri*, *dandi*, *detective*, *disc jockey* (alternante a volte con *pinchadiscos*), *dringue*, *estándar*, *file* (nello spagnolo cubano e centroamericano), *filme* e *microfilme* (accanto a *película*), *flash* o *flas*, *freezer* (nell'America ispanofona), *frizer* (in Spagna, accanto a *congelador*), *gang*, *gángster*, *gay*, *hacker*, *hall*, *holding*, *hot dog* (nello spagnolo d'America), *jeans* e *blue jeans* (nello spagnolo d'America), *jetlag*, *killer* (nello spagnolo degli *Stati Uniti*), *líder*, *living room*, *manager*, *manspreading* (alternante con *despatarre masculino* «spaparanzamento maschile a cosce divaricate»), *marketing* o anche *márquetin*, *mail*, *ok* (in molte nazioni ispanofone), *performance*, *puzle* (convivente con *rompecabezas*), *racket* (nello spagnolo degli *Stati Uniti*), *relax*, *round*, *sándwich*, *selfi*, *sexi*, *slip*, *stock*, *stop*, *stress*, *test* e *testar*, *web*, *wéstern*, *zombi*, *zum*.

Agli esempi ricavabili dal lavoro di Valle qualche altro anglismo ben attestato nello spagnolo si potrebbe aggiungere, come *córner* o *fútbol*. Insomma la certa propensione ispanofona a frenare l'entrata degli anglismi non porta a una chiusura ermetica. Nella coscienza linguistica degli ispanofoni la presenza

di modelli inglesi è chiara e forte se, per fare ancora un esempio, Brexit ha suggerito, come si legge in questi giorni nel País, Spexit e Catexit (a *Padexit in Italia per ora non si è ancora pensato). Tuttavia è indubbio: quel che altrove è uno tsunami appare invece ed è una fronteggiabile ondata sui lidi ispanici, specialmente quelli europei (non altrettanto vale per gli assai più esposti lidi ispanici americani).

Anglismi nell'uso italiano più recente

Senza dubbio lo tsunami anglizzante va guadagnando terreno nell'uso italiano. Non è rilevante tanto il numero di lessemi di origine inglese registrabili in un grande dizionario. Sulla scala dei grandi dizionari da molti anni ho cercato di mostrare e precisare un dato che non dovrebbe essere privo di interesse per chi vuole accostarsi alla questione dell'interscambio linguistico cercando di capire prima di brandire la spada delle crociate. Nei grandi dizionari inglesi, subito dopo i latinismi e i francesismi che hanno invaso la lingua mettendo ai margini le parole di origine germanica comune, il nucleo genetico della lingua, vi è una percentuale di italianismi e di ispanismi paragonabile alla percentuale di anglicismi presenti nel Gradit e ora nella versione online del dizionario Treccani, bruscamente e senza troppe spiegazioni arricchitosi rispetto alle versioni cartacee di pochi anni fa. Chi ha parlato e parla l'inglese nelle isole britanniche e negli Stati Uniti ha aperto e continua ad aprire generosamente le porte alle lingue di origine latina. L'ondata anglizzante in questi anni più recenti si segnala non per la percentuale di parole nel lessico, ma per altri aspetti relativi piuttosto all'uso: l'adozione di anglicismi in locuzioni formali e ufficiali (*education, jobs act, question time, spending review, spread, welfare* e via governando); l'ampiezza dei campi semantici investiti dall'uso di anglicismi, da quelli tecnico-scientifici alla politica, dallo sport alla quotidianità; e, infine, l'eccezionale frequenza con cui l'uso comune ricorre negli anni più recenti ad alcuni anglicismi. Per stabilirlo possiamo riprendere un confronto già avviato in *Storia linguistica dell'Italia repubblicana* (1 ed., 2014, p. 159). È il vocabolario di base dell'italiano redatto nel 1980 sulla scorta di testi (di complessive 500mila occorrenze di parole)

risalenti per lo più a testi scritti degli anni cinquanta e sessanta del novecento e la nuova versione o meglio il radicale rifacimento elaborato con Isabella Chiari su una massa di testi enormemente maggiore (18 milioni di occorrenze), anche trascritti dal parlato, risalenti ai nostri anni dieci. In ogni lingua, non solo in italiano, le poche migliaia di vocaboli del vocabolario di base hanno una frequenza incomparabilmente maggiore delle parole anche comuni e sono così frequenti da coprire oltre il 90 per cento di ciò che diciamo, scriviamo, ascoltiamo. Nel vocabolario di base italiano del 1980 figuravano solo pochi anglicismi, *bar, film, sport, tennis, tram, whisky*. Oggi si affolla invece un ben più folto manipolo. Elenco qui di seguito per ordine di uso decrescente anglicismi ora entrati a far parte delle fasce d'alta frequenza:

- parole in gran parte già comuni, ma soltanto comuni intorno alla metà del Novecento, salite ora di frequenza ed entrate quindi nelle fasce di più alto uso del vocabolario di base: *ok e okay, design, copyright, software, designer, gay, sexy, hobby, band, share, killer, slogan, hobby, software, test, quiz, brand, baby, bit, boss, box, detective, fax, fan, fiction, flash, global, gossip, home, jeans, killer, leader, link, live, look, marketing, menu, monitor, monitoring, network, news, offline, online, party, poker, pop, privacy, pub, pullman, record, rock, set, share, shopping, show, single, software, spot, stress, style, tag, team, top, tour, trend, weekend;*
- parole nuove (rispetto alle precedenti) o non ancora comuni, entrate ora nel vocabolario fondamentale: *email, euro*, «moneta», *web, internet, post, digitale*, «numerico, discreto», *clickare*.

Torneremo a presentare più diffusamente il nuovo vocabolario di base in questo **Gran mare delle parole** (già nel **Dizionario online** si è provveduto ad assegnare nuove etichette, nuove marche d'uso dei lemmi se variate rispetto al vecchio vocabolario di base). E si vedrà che l'accentuata frequenza di anglicismi è certamente uno dei tratti in cui si sedimenta la storia linguistica italiana degli ultimi decenni.

A voler bandire l'uso degli anglicismi dalle lingue del mondo e dall'italiano c'è lavoro, se non gloria, per tutti.

Calasso e il libro infinito

La stilografica ancora preferita al computer. La passione giovanile per i cinema fumosi e per Marlon Brando. Il romanzo iniziato a 12 anni e le conversazioni con Canetti in un garage. Incontro con il «Signor Adelphi» che dal 1983 lavora a un unico testo, di cui *Il cacciatore celeste* è l'ottava «puntata». Ma lui sta già pensando alla successiva

Marco Cicala e Piero Melati, «il venerdì della Repubblica», 15 luglio 2016

I libri di Roberto Calasso sfuggono da sempre al placcaggio di una definizione. Anche quando si confrontano con un personaggio, un'opera, una civiltà (Kafka, Tiepolo, Baudelaire, l'India vedica...) non è mai facile dire di che cosa parlino esattamente. Però un filo segreto li tiene insieme. Per descriverli, Calasso ricorre all'immagine dell'albero che si dirama in svariate e magari impensabili direzioni. Ma nelle sue pagine ci si muove, perde e ritrova come in antiche, stratificate città; tra vestigia secolari e improvvise irruzioni di Moderno, gente di fama e miti, narrazioni senza autore. L'ultimo libro, *Il cacciatore celeste*, non fa eccezione. Sulla scrivania di Calasso alle edizioni Adelphi ci sono due oggetti che potrebbero sintetizzarne il tracciato: un'amigdala e un telefonino. Il telefonino è il telefonino. L'amigdala è invece la pietra che nella protostoria viene lavorata per ricavarne una lama o una punta. Per Calasso la selce scheggiata e il cellulare «sono sostanzialmente la stessa cosa». Ossia due *protesi*. E «la filosofia occidentale, a partire da Descartes, si è concepita come protesi, apparato da sovrapporre alla propria mente per mettere ordine nel mondo». «La via occidentale della conoscenza è stata la via della protesi [...]. La tecnica non ne è che il momento culminante». Perciò nel *Cacciatore celeste* si viaggia dal Paleolitico alla macchina di Turing, dalla preda primordiale a Plotino, dalla – sbalorditiva – lettura di un racconto abbozzato da Henry James alla venerazione egizia per gli animali, ai Misteri di Eleusi.

Calasso, Il cacciatore celeste è la nuova tappa di un itinerario iniziato nell'83 con La rovina di Kasch. Siamo ora a un polittico di 8 libri. All'epoca, immaginava che l'impresa avrebbe assunto dimensioni del genere?

No, all'inizio pensavo che sarebbero stati 3 libri. Due più o meno delle dimensioni della *Rovina di Kasch*, vale a dire sulle 500 pagine, e un terzo – che immaginavo breve – dedicato a quello che nella *Rovina* chiamavo l'*innominabile attuale*, cioè quello che abbiamo intorno.

Poi che accadde?

Mi sono accorto che mi sbagliavo. Perché dopo *Kasch* sono venute *Le nozze di Cadmo e Armonia* e in seguito *Ka* e *K*. Quindi ho rinunciato alle previsioni, e mi è sembrata una cosa sana. Ora non ne faccio. Vado avanti. Applicando lo *zuihitsu*, una categoria giapponese che significa *seguire il pennello*. Non ho mai pensato a questa successione come a un edificio. Se lo avessi fatto sarebbe crollato presto. Di tutto posso essere accusato salvo di non aver avuto una certa caparbità nel procedere. Non ho mai smesso di elaborare questi libri, anche quando ne scrivevo altri.

Che cosa è rimasto dell'idea originaria?

La cosa per me più importante: la forma. L'idea che ognuno di questi libri fosse autosufficiente, leggibile come un tutto, però intrecciato con gli altri attraverso connessioni di ogni genere. Se vuole, il lettore può vedere come certi temi che si sprigionano da un certo libro passano in un altro. *Il cacciatore celeste* ha

molto a che fare sia con la *Rovina* che con le *Nozze*. La storia di Cefalo e Procri potrebbe essere un capitolo delle *Nozze*. La parte «Sapienti e predatori» si riallaccia a quelle sul sacrificio nella *Rovina*. E Orione, il cacciatore celeste, appare già nell'*Ardore* e in *Ka*.

Ma come costruisce questi intarsi?

Per certi versi, sono come dei fiumi carsici. Dentro il *Cacciatore* ci sono pagine che ho scritto molto tempo fa e altre che risalgono a due mesi fa. E ciascuno di questi libri ha una sorta di cintura di protezione, pagine e pagine di appunti o episodi che alla fine sono stati scartati. È un lavoro a strati nel quale sono ancora immerso.

Questi libri vanno letti nella sequenza con cui sono stampati o si è autorizzati a qualche libertà di percorso?

Il lettore può fare quello che vuole, anche leggerli dalla fine all'inizio. Non sono lineari, non hanno una fine né un avvio, se mai una struttura a spirale. Ma, come per ogni libro, se il lettore si lascia prendere per mano dall'autore, non è una cattiva idea.

Il cacciatore celeste si apre con la preistoria.

Si apre su una fase dei tempi della quale tutto quel che sappiamo sono illazioni su alcune ossa, alcune pietre. La caccia è uno dei due macro-eventi nella storia di quello strano essere che è Homo su cui mi soffermo. Provando a cambiare la prospettiva. Per esempio, in tutti i manuali si parla degli uomini preistorici come cacciatori-raccoglitori. Ma è una definizione sviante, perché presuppone una simultaneità. E invece Homo è stato raccoglitore da sempre, perché altrimenti non avrebbe potuto sopravvivere, mentre è diventato cacciatore soltanto dopo un lungo processo.

Processo, lei scrive, segnato da due macro-eventi.

Il primo macro-evento è il passaggio alla dieta carnea, il secondo la trasformazione di Homo da essere predato – e per i grandi felini i primati sono una preda molto ambita – a predatore. Una trasformazione che avviene relativamente tardi, perché per

trasformarsi in un cacciatore efficace Homo ha bisogno di un ausilio essenziale: la protesi. Vale a dire qualcosa di più complesso ed elaborato di una selce bifacciale. Ha bisogno di armi: lance, picche, frecce. Ora, quel che disorienta un po' i paleoantropologi è che a separare questi due macro-eventi – passaggio alla dieta carnea e caccia in gruppo – ci sono un po' più di due milioni di anni. Quindi la domanda è: in quella fase come è andato avanti Homo? Con la saprofagia, lo *scavenging*, cioè mangiando carne di animali che erano stati uccisi dai predatori o erano morti in altro modo. In quella fase, le selci sono la prima protesi, ma servivano più per scarnificare e scuoiare che per cacciare. La caccia esige qualcosa di più.

Scavenger, ossia «scarnificatore di carcasse residuali». Nell'approssimazione alla caccia Homo è giocoforza costretto a imitare gli animali. In questo caso le iene. Che non hanno mai goduto di ottima stampa.

In effetti sono state sempre denigrate, ma in questa ricostruzione diventano molto importanti. Sono una parte della sua storia che Homo ha fatto di tutto per cancellare. Ma una traccia rimane in un enigmatico mito vedico che analizzo in dettaglio nel libro. Rispetto alle iene, comunque, Homo ha inizialmente gli stessi intenti ma minore efficacia.

Cosa sappiamo e non sappiamo della preistoria?

È importante mantenere il senso della immane vastità dell'ignoto. Se dell'epoca vedica in India – di cui parlo nel libro precedente, *L'ardore* – fossero rimasti solo i reperti tangibili, se non ci fossero arrivati i testi, come è successo per molte civiltà, cosa potremmo dirne? Quasi nulla. Avremmo l'immagine di una cultura poverissima, priva di inventiva, di potenza. Ma poi si leggono i testi vedici e vi si trovano pensieri fulminanti, che non hanno corrispondenti altrove. Ecco, la preistoria è un po' così. Abbiamo ossa ma non sappiamo che cosa ci fosse dietro. Un grande paleoantropologo, Binford, uomo molto cauto e molto ironico, una volta ha detto che sull'uomo del Paleolitico non abbiamo troppe certezze, ma sicuramente era molto diverso da quello

che è l'uomo medio americano di oggi. Binford era un grande filologo delle ossa. Per questo diceva: evitiamo di trarre conclusioni ricalcate su ciò che l'uomo è diventato.

Ma le nuove scoperte offrono un quadro in continua mutazione.

Per quanto riguarda il nostro remoto passato, negli ultimi cinquant'anni si sono succedute scoperte sconvolgenti. Un mio amico paleoantropologo mi ha detto una volta che, quando aveva cominciato a studiare, la storia di Homo era di un milione di anni. Oggi supera i 6 milioni. Mese dopo mese continuano a venire fuori cose nuove. Il cespuglio di Homo è diventato di una foltezza ormai indominabile. Un esempio è l'analisi del dna della falange del dito di una bambina siberiana, che ha permesso di delineare la figura di *Homo Denisovan*, complicando ulteriormente la storia di ciò che è avvenuto fra i Neanderthal e i Sapiens. O si può pensare agli scavi di Göbekli Tepe in Turchia: è un sito misteriosissimo, scoperto da appena una ventina d'anni. Non era un luogo abitato e tuttora non si sa bene che funzione avesse. C'erano stele a forma di T, dal peso di varie tonnellate, con rilievi animali impressionanti. Tutto sembra andare contro la vecchia idea dell'umanità che, per così dire, a un certo punto si mette seduta. A Göbekli Tepe non c'è traccia di agricoltura e non si sa come riuscissero a trasportare quelle tonnellate di pietra. Quanto agli animali rappresentati, sono quasi tutti predatori, rapaci... L'ipotesi di Klaus Schmidt, lo scopritore del sito, è che fosse una sorta di santuario. Anche questo va contro molte ricostruzioni di quell'epoca, verso l'inizio del Neolitico, ancora circolanti. Un

«Dostoevskij è avvenuto molte migliaia di anni prima di Dostoevskij.»

altro esempio è la grotta Chauvet, scoperta circa vent'anni fa. E che possiamo vedere nel film che Werner Herzog vi ha girato. È una scoperta che obbliga a retrodatare la grande pittura rupestre di almeno 15mila anni. Sono immagini meravigliose. Una volta, riferendosi a Lascaux e Altamira, Giacomo disse: «Il movimento è stato colto soltanto lì. Dopo, nessun altro ci è riuscito». Ed è vero che la perfezione di quelle immagini lascia sbalorditi. Il loro significato resta cifrato, nonostante i numerosi tentativi di interpretazione. Il lavoro su queste cose è ormai una materia che si modifica quasi di anno in anno.

Nel libro riaffiora un altro dei suoi temi ricorrenti: il sacrificio. Quando ha iniziato a interessarsene?

Da sempre. Non riesco a trovare un punto iniziale. A vent'anni pubblicai un saggio su Paragone che si intitolava *Adorno, il surrealismo e il mana*. Già lì si parla di sacrificio e del divino, attraverso il mana. Ma allora ero sotto l'incanto di Adorno. Nel *Cacciatore* il sacrificio appare come una sorta di risposta rituale alla caccia. È un modo di rendere conto del passaggio alla predazione. Nell'*Ardore* è invece l'atto rituale che in India è fondatore e ha suscitato speculazioni come in nessun'altra parte del mondo. Il punto essenziale è che tutti questi fatti – la saprofagia, la predazione, il sacrificio – continuano a esistere in ciascuno di noi. Dostoevskij è avvenuto molte migliaia di anni prima di Dostoevskij. E da allora gli stessi fenomeni non finiscono di trasformarsi e camuffarsi.

Nel tempo, anche il sacrificio assume altre sembianze.

In economia la parola sacrificio viene oggi usata per designare restrizioni, cose spiacevoli per tutti, oppure il termine riaffiora nella guerra. Però il vero nesso, quello che fa più spavento ed è al centro della *Rovina di Kasch*, è l'esperimento. L'erede principale dell'antico sacrificio non è il sacrificio psicologico né quello economico, è l'esperimento, che è ancora la base della scienza ed è il tratto distintivo della società che ci circonda. Marx aveva visto con piena lucidità il capitalismo come un immenso

laboratorio dove continuamente si sperimentano e distruggono forme. Viviamo in una società sperimentale, in migliaia di luoghi al mondo ci sono persone che sperimentano, e molto nella nostra cultura è fondato su questo. Ma, al tempo stesso, la società sperimenta su sé stessa, sul proprio corpo. E bisogna ricordare che nel Novecento i due supremi sperimentatori sono stati Stalin e Hitler. Basta questo per fare riflettere. Nella *Rovina* si parla già della nostra società come di una società sperimentale. Nei laboratori, la parola tecnica per definire gli animali che sono morti durante gli esperimenti è *i sacrificati*. Non si tratta di un'aggiunta immaginosa, ma del termine burocratico utilizzato nei protocolli. Si tratta di qualcosa che viene separato dal resto e affidato a quei nuovi sacerdoti che sono gli scienziati. Entrare in un laboratorio è come arrivare all'altare, lì viene realizzato qualcosa che trasforma e tendenzialmente distrugge ciò che viene offerto. Quel che viene distrutto ha un frutto – come nell'antico sacrificio – e il frutto è il risultato della scienza. Nel sacrificio quel frutto erano i vari benefici celesti. L'idea tipica dei secolarizzati, secondo cui questi sono residui arcaici dei quali ci siamo liberati, è falsa in radice. Perché si tratta di fenomeni che continuano ad agire ancora oggi, sotto altri nomi. Probabilmente non con minore potenza di quella che avevano prima. E certamente non ve n'è una coscienza maggiore.

Sul tema degli animali, nel Cacciatore scrive, tra l'altro: «Non sono più visibili se non come pets», creature domestiche.

La comunanza con il continuum animale si è persa. Una perdita enorme. Dietro a tutto questo c'è la cesura cartesiana. È il motivo per cui nel *Cacciatore celeste* racconto la storia di Malebranche, uno degli intelletti più raffinati e sottili nella storia del pensiero, che dà un calcio a una cagna gravida, pensando – come il suo maestro Descartes – che la cagna non soffre perché è un automa. È una storia che dice tutto. Non è un caso che avvenga in quegli anni, che sono gli anni della cesura decisiva dall'animalità. La metà del Seicento è il vero spartiacque. Da un lato il

pensiero estremo di Spinoza o Pascal, dall'altro Descartes e Newton e l'avvio del corso moderno della scienza, quello in cui ancora viviamo.

Altro suo tema ricorrente è la possessione.

Nella nostra epoca è ormai solo un fatto psicopatologico. Ma i Greci antichi ne avevano una visione ben diversa. Sapevano benissimo che era un rischio mortale. Ma sapevano anche che era la via regale della conoscenza, dominata da due dèi: Apollo e Dioniso. Lo stesso Socrate dice nel *Fedro* che la mania erotica è la via suprema della conoscenza, la conoscenza è pericolosa in sé. Dioniso stesso diventa pazzo, colpito dalla vendetta di Hera. E in quel caso subisce la *lyssa*, che è la pura pazzia. La possessione è un'alta potenza, seppure in forme diverse, tanto nella tradizione greca che in quella vedica. Poi nel corso della nostra storia si patologizza, e anche per questo il presidente Schreber – al quale ho dedicato il mio primo e unico romanzo, *L'impuro folle* – mi ha attirato. Per me era quasi un ritorno a quel tema. La storia di un presidente di Corte di Appello, nella rigida Germania di fine Ottocento, che si sente trasformato in donna e finisce in manicomio, ridotto a una condizione disperante e spregiata, mi sembrava esemplare e tragica.

Perché dopo quel libro non è più tornato alla forma romanzo?

All'inizio non pensavo alla forma del romanzo. Dovevo scrivere la postfazione alle *Memorie* di Schreber, ma mi resi conto che non sarei riuscito a scrivere un saggio tradizionale su quel libro che mi aveva immensamente colpito. Mi resi conto che a quel delirio si poteva rispondere solo con un altro delirio. L'ho scritto in un mese, con pochissime correzioni. Era come una febbre. Oggi lo vedo come una sorta di prologo in cielo o in inferno ai libri che sono seguiti. Nella prima pagina dell'*Impuro folle* si parla della lacerazione dell'ordine del mondo, che è il tema alla base della *Rovina di Kasch* e poi degli altri. Ma *L'impuro folle* rimane un caso a sé. Stilisticamente è molto diverso da tutti gli altri miei libri. Si è chiuso lì, ma in realtà *preludeva*.

Negli 8 libri si avvertono variazioni di stile.

Ci sono forti oscillazioni. In *Kasch*, per esempio, appaiono personaggi che prendono la parola, da Talleyrand a Joseph de Maistre, come in una pièce. E ci sono svariati registri stilistici. Mentre nelle *Nozze* tutto è tenuto su un tono costante. Nella *Rovina* si vede di più l'urto tra i diversi registri, nonché fra la narrazione e l'analisi. In altri casi il filo è ininterrotto dall'inizio alla fine. L'idea è che ogni libro abbia una forma che non si ripete: nasce e poi viene abbandonata.

Una scrittura tra letteratura, arte, scienza, filosofia...

Filosofia non so... Anzi, da qualche parte devo aver detto che la cosa migliore che potrebbe fare la filosofia oggi è nascondersi, passare un periodo di clandestinità, confondersi in mezzo ad altre cose. Credo che come disciplina accademica sia totalmente sterile. Quanto alla scienza, mi appassiona enormemente, ma dev'essere anch'essa mescolata con altro, se non vuole impantanarsi nell'atteggiamento scienziato, che è una forma di bigotteria. Comunque in rapporto a quello che scrivo l'espressione di Nietzsche *pensiero impuro* mi sembra una buona approssimazione.

Come e quando decide che un libro è finito?

È ogni volta un tormento. Quelli che lavorano con me lo sanno. Sul *Cacciatore* sono intervenuto fino a poco prima che andasse in stampa. E, a volte, all'ultimo momento apporto grossi cambiamenti. Questi libri sono elaborazioni che talvolta durano molti anni. Magari con interruzioni. Scrivendo *Il cacciatore*, a un certo punto mi sono interrotto per scrivere quello che dovrebbe essere il prossimo libro, la parte nona. Perché quando c'è un impulso preciso non riesco a non seguirlo. Poi però sono tornato al *Cacciatore* e gli ho dato la forma che ha adesso. Ma l'ho raggiunta solo nell'ultima fase.

Anche nel Cacciatore riaffiora Simone Weil.

Simone Weil è sempre presente in quello che scrivo. Ho cominciato a leggerla presto. Cristina Campo, una donna e una scrittrice molto importante in sé e

nella mia vita, diceva di avere due mani: una era Simone Weil e l'altra Hofmannsthal. Entrambi sono diventati essenziali anche per me. Weil è un esempio di suprema lucidità nell'ultimo secolo. E ovviamente sfugge alle categorie. Pubblicheremo presto le sue lettere al fratello André, che fu un matematico tra i più grandi del Novecento. Ad un certo punto André si trovò in prigione per renitenza alla leva. In carcere scriveva alla sorella lettere dove non si parla né della guerra né della galera, ma dei problemi della matematica greca, per esempio la scoperta dei numeri irrazionali. Su quel tema i due avevano posizioni opposte.

Un altro dei suoi temi è la metamorfosi. Era anche tra i prediletti di Elias Canetti.

Sì, era una sua ossessione. Canetti era un magnifico e avidissimo lettore di etnologi e della grande antropologia, navigava felicemente nei miti australiani o africani, con una capacità raddomantica di cogliere i nessi nascosti in quei racconti. Più si andava indietro nel tempo, più era conquistato dalle storie.

Una foto la ritrae con Canetti in un'officina. Che ci facevate lì dentro?

C'era stato un festeggiamento in suo onore sulle rive del Lago di Starnberg, vicino a Monaco, organizzato dal suo editore. A quel tempo avevo una macchina oggi leggendaria, l'Alfa Romeo 2600, quella che aveva la polizia, era una meraviglia con un tremendo vizio: delicatissima come tutte le macchine molto potenti. Viaggiando c'era il rischio continuo di fermarsi e non trovare meccanici abituati a trattare con quell'auto. Comunque dopo quella festa partimmo per Monaco e a metà strada l'Alfa ci lasciò a piedi. Per fortuna, vicino c'era quell'officina che si vede nella foto. Canetti non fu minimamente irritato dall'incidente. Era un meraviglioso conversatore, poteva andare avanti per ore sui temi più vari. Così continuammo i nostri discorsi nel garage finché la macchina non fu riparata e Fleur Jaeggy scattò quella foto. Canetti aveva una impressionante vivezza nel parlare e nel guardare. Ricordo una volta a Zurigo. Dopo

il nostro incontro doveva tornare a casa, pensavo prendesse un taxi, invece prese il tram. «Prendo il tram perché vedo le facce» mi disse. Aveva curiosità per qualsiasi cosa lo circondasse.

Calasso, dicono che lei non si sia arreso a scrivere al computer.

I libri continuo a scriverli tutti con la penna stilografica, lasciando un po' di margine a sinistra sul foglio per eventuali note. Un tempo ribattevo tutto a macchina, su una Lettera 22. Poi sono arrivati i computer, grazie a dio ho una santa assistente, Federica Ragni, alla quale ogni giorno passo le pagine manoscritte. Il computer lo uso per tutto il resto, ma non per scrivere i libri. Per scrivere ho ancora bisogno del rapporto con la carta e la penna.

Lavora a casa?

Principalmente. Ma scrivo dovunque capita, anche in casa editrice, su taccuini come questo. Non posso dire di avere un metodo, un ordine regolare. Anche se ogni tanto mi piacerebbe.

Che tipo di lettore è, di quelli con la matita?

Sui libri faccio qualche segno. Conducendo questa doppia vita di scrittore e editore passo ogni giorno attraverso le cose più diverse. Le due vite procedono in parallelo. Come le concilio? Non ho regole perché non ci possono essere limitazioni. Sono due attività che vanno avanti sempre, anche dormendo. Diciamo che tento di stare in ufficio il meno possibile, contando sulla flessibilità dei miei collaboratori. Questo è forse l'unico accorgimento.

Lettura a parte, ha raccontato di essere stato un cinefilo. Che peso hanno avuto i film nella sua formazione?

Sono stato malato di cinema, ora molto meno. Mi piace sempre, però ho perso il gusto per le sale. Un tempo erano posti un po' fumosi, talvolta loschi... Il vero raptus fu da ragazzino, andavo al cinema anche due o tre volte al giorno... La passione è continuata fino a dopo i trent'anni.

Perché ha definito Marlon Brando un mutante?

«[...] da qualche parte devo aver detto che la cosa migliore che potrebbe fare la filosofia oggi è nascondersi.»

Perché è così che lo percepivo. Lo dicevano in molti. Oggi non lo si guarda più in quel modo. Oggi sembra semplicemente un grande attore, ma ricordo perfettamente che quando apparve sembrava appartenere a una specie umana un po' diversa. Quasi atterrato da un altro pianeta. Solo con lui si è dato quel fenomeno, trasmetteva una specie di sconcerto. Un fenomeno divergente da quello di James Dean, che era più fedele all'immagine del giovane bello e dannato. Brando invece appariva sullo schermo in forme molto diverse... *Un tram che si chiama desiderio, Fronte del porto, Giulio Cesare, Viva Zapata!*... Aveva un modo di essere che non somigliava a quello di nessun altro. Ma lo mantenne solo in quei primi film, poi sarebbe diventato solo una star.

Il primo libro lei lo ha scritto a 12 anni. Era l'abbozzo di un libro di memorie.

A quell'età è l'unico argomento di cui si può scrivere con cognizione di causa. Scrivere non è stata una scoperta priva di ostacoli, per me. Molto importante, in questo senso, è stato il mio incontro con Bazlen. Lui scriveva, ma non lo considerava la cosa essenziale. O non più che scoprire libri, come lui ha fatto per tutta la vita. Questo punto mi è rimasto, l'idea che non tutto debba convergere sullo scrivere. Di Bazlen alcuni hanno detto sciocamente, non conoscendolo, che pensava così perché era uno scrittore mancato. No, se c'era una persona che non aveva quel crucio era lui. Sapeva eliminare quel senso coatto, quel peso per cui la cosa importante è alla fine mettere insieme un libro. Invece non è detto, si può anche semplicemente essere. Per questo ho scritto da qualche parte che il suo tratto principale era taoista. E i sapienti taoisti amavano lasciare il minimo di tracce.

Questo mi è servito moltissimo. Ho cominciato a scrivere quasi con un senso di colpa. Quando pubblicai qualcosa per la prima volta, l'ho fatto sapendo che a Bazlen non sarebbe piaciuto.

Editore, mitografo, saggista... Ma per definirla non è forse più azzeccata la parola scrittore?

È senz'altro la più adatta. Se c'è una parola che evito con cura è invece «intellettuale». Mi ricordo sempre di quello che diceva l'adorabile Jules Renard: «Intellettuale è un aggettivo».

Ora già pensa al libro successivo?

Finora gli 8 volumi totalizzano circa 3.600 pagine. Chi vorrà esercitarsi a scoprire che cosa le tiene insieme ha abbondante materia. Del prossimo libro, il nono, ho già scritto buona parte. Di cosa tratterà? Da scaramantico, evito sempre di parlare di quello che sto facendo. Comunque penso già al decimo.

A parte Le nozze di Cadmo e Armonia, 620mila copie, il suo libro che è andato meglio è stato La Folie Baudelaire – 155mila copie. Come se lo spiega?

Credo dipenda dal grande fascino che esercita la materia. Non solo Baudelaire, anche la grande pittura francese, Manet, Degas, Ingres, Delacroix, e la Parigi di quell'epoca. È il libro che ho scritto con più scioltezza. Il più difficile è stato invece quello su Kafka. Dovevo superare l'impressione che, qualsiasi

parola si dica su Kafka, sia sbagliata. Forse appunto per questo ho finito per scrivere *K*. L'avevo in testa da sempre, però lo rimandavo ogni volta.

Sulla copertina del Cacciatore c'è l'immagine di una pittura rupestre. Sicuramente l'avrà scelta lei.

È venuta fuori all'ultimo. Si trova in Sudafrica e ha una storia stranissima. Stava su un frammento di roccia che è stato staccato perché costruivano una ferrovia che avrebbe rovinato il luogo. L'hanno portato in un museo dove oggi si può vedere. È un'immagine misteriosa. Come quelle che ho visto da poco a Berlino, al Gropius Haus, in una delle mostre più rivelatrici degli ultimi tempi: si presentavano per la prima volta disegni e acquerelli trovati negli archivi dell'istituto Frobenius, il grande etnologo. Lui faceva le sue spedizioni in Africa portandosi dietro come assistenti signorine di buona famiglia che erano incaricate di copiare le pitture rupestri che venivano scoperte. Quelle riproduzioni erano realizzate con minuzia e talento notevoli, ma dopo l'avvento della tecnica fotografica furono considerate obsolete, messe in soffitta e dimenticate. Però sono di una bellezza che solo oggi riusciamo a capire, anche perché spesso corrispondono a luoghi dove quelle immagini non si possono più vedere. Sono documenti unici... Visitando quella mostra, avevo l'impressione che fosse la cosa più nuova nella città. Ed erano immagini preistoriche.



In memoria (e in futuro) delle riviste letterarie

Chiude «Lo Straniero» di Goffredo Fofi e vale la pena riflettere sui cenacoli letterari: quelli che resistono nell'era del web

Maurizio Boldrini, «l'Unità», 17 luglio 2016

Ha salutato come nel suo stile, con una lettera amara e lucida, nella quale senza fronzoli ha spiegato i veri motivi della chiusura della rivista. Goffredo Fofi, dopo vent'anni di pubblicazione ininterrotta di «Lo Straniero», ne ha così annunciato la chiusura: «La nostra decisione nasce dalla constatazione che i nostri lettori sono più o meno sempre gli stessi, generoso e costante è il dialogo con loro che ci ha sostenuto in questi anni e ci ha spinti a continuare. Ce ne sono probabilmente tra di loro che ci usano come una sorta di cibo genuino, di consumo alternativo da “tribù dei lettori”, e siamo grati anche a loro del loro sostegno anche se abbiamo sempre preferito i più reattivi, quelli che, in qualche modo, sanno meglio tramutare le letture (le idee) in comportamenti e in azioni. Ma non sono sufficienti i nuovi lettori, forse per il motivo, bene individuato da un nostro scrittore molti anni fa, che “i giovani che scrivono si fanno una cultura leggendo i propri articoli”, ed è anche per questo che la risonanza delle nostre posizioni è minima, e incide ben poco sull'andamento della società e della cultura italiane. Ci rendiamo ovviamente conto che questa non è un problema solo nostro, ma di tutta una società, dove si consumano tante idee mentre le azioni sono poche, anche in confronto con le società che ci sono vicine [...]. I media dominanti svolgono quasi tutti una funzione servile, gridano un'indipendenza menzognera, sono parte di un meccanismo già scritto e servono un potere nelle sue varie facce, o servono a distrarre con l'abuso della chiacchiera consumistica, sempre aggiornatissima».

La lettera di Fofi va oltre la vicenda specifica di una delle ultime e importanti riviste italiane di arte, erede peraltro di un'altra rivista che ha contribuito a determinare il panorama culturale tra gli anni Ottanta e Novanta, «Linea d'ombra».

Pone la rilevante questione della trasmissione del sapere, della funzione delle élite culturali e della funzione critica dei grandi mezzi di comunicazione. Una questione che di tanto in tanto riaffiora ma che non è mai stata affrontata con la radicalità necessaria. Quando un'altra rivista che aveva fatto epoca, «Alfabeta», chiuse dopo 9 intensi anni di vita (come mensile la creatura di Nanni Balestrini ha pubblicato 114 numeri), Romano Luperini scrisse che era l'ultima rivista del Novecento italiano, nucleo culturale che tiene acceso il dibattito letterario, politico e culturale fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta», e che «dopo “Alfabeta” non ci saranno più, in Italia, riviste letterarie e politico-culturali capaci di esprimere il punto di vista degli intellettuali e la loro volontà d'intervento complessivo». Esagerazioni di un intellettuale di sinistra? Rileggendole oggi, quelle parole hanno un che di profetico perché anticipano di almeno un ventennio la fine di alcune delle figure e delle strutture che ci sono arrivate dalla grande rivoluzione borghese e dalla nascita dell'opinione pubblica critica.

L'epoca dei salotti

Un'epoca si era consunta: quella dei salotti e della nascente libertà di stampa, delle riviste e dei grandi movimenti e partiti di massa, dei profondi

cambiamenti nella produzione e nel consumo delle arti. In quel contesto si affermò il crescente ruolo pubblico dell'intellettualità. Non è inutile, specie di questi tempi, ricordare che i primi periodici e le prime riviste nascono quasi contemporaneamente in Inghilterra e in Francia, nelle terre dei borghesi e dei cittadini. L'avvento del grande sistema mediatico globale, con i media che diventano istituzione tra le istituzioni con una loro cultura e una loro logica congiuntamente ad altri rilevanti concause, avvia il processo di crisi che arriva fino a noi. A soffrirne sono i partiti e i loro strumenti tradizionali di discussione e di consenso. A soffrirne sono le riviste che di quel mondo erano state al contempo parte e coscienza critica. Il Novecento italiano esalta il ruolo delle riviste e dell'intellettuale che assumono una funzione decisiva nella formazione delle classi dirigenti e nell'orientare sia i circoli ristretti sia la più vasta opinione pubblica.

Da Gramsci a Croce

Basta qualche nome per far capire la rilevanza del fenomeno: «La Critica» di Benedetto Croce, «La Voce» di Prezzolini Papini, «l'Unità» di Salvemini, «La rivoluzione liberale» di Gobetti, «L'Ordine nuovo» di Gramsci, «Gerarchia» di Mussolini, «Omnibus» di Longanesi, «Il Selvaggio» di Maccarri, «Rinascita» di Togliatti, «Il Politecnico» di Vittorini, «Il Ponte» di Calamandrei, «Comunità» di Adriano Olivetti. L'elenco delle testate è molto più lungo e molto variegato, da quelle pedagogiche del mondo cattolico a quelle del pensiero laico e libertario. Le crisi profonde e le ricostruzioni miracolose del paese sono legate a queste esperienze e pratiche culturali, dove la militanza, in molti casi, si mostrava

La rivoluzione digitale colpisce proprio questa funzione della mediazione e il ruolo di chi seleziona, mette ordine nell'accesso al sapere.

e in altri accompagnava proprio nella scrittura e nella diffusione delle arti e della cultura.

L'avvento di internet e della tecnologia ha cambiato profondamente e, forse, in modo ultimativo, il modo di trasmettere la cultura; ha sancito la fine di quel mondo prima descritto. Perché mette in discussione le basi sulle quali si reggeva quel rapporto; l'autorevolezza, la mediazione, la selezione e la conseguente certificazione della qualità. Dentro quel modo di trasmettere il sapere, l'intellettuale rivestiva un ruolo quasi sacrale. Il sociologo Giovanni Boccia Artieri, che nei propri studi ha osservato con attenzione gli effetti di questa modificazione, ritiene che «il senso più pieno è che si è riconfigurato il sistema di produzione-distribuzione-consumo di culture attraverso i processi di digitalizzazione che producono sia abbondanza (di testi e di canali) che nuove logiche di selezione di questa. Non è detto che le forme tradizionali, il format editoriale della rivista, sia adatto alla logica di selezione del/nel flusso. E la forma tradizionale dell'intellettuale si trova a competere con nuovi intermediari culturali che emergono nella possibilità diffuse di poter pubblicare».

Partendo dal libro appena pubblicato di Giorgio Zanchini, (*Leggere, cosa e come. Il giornalismo e l'informazione culturale nell'era della rete*, Donzelli), Alfonso Berardinelli, in aperture del «Foglio» di mercoledì scorso, esamina proprio «il paradosso della tecnologia che elimina i mediatori culturali con i nuovi media». La rivoluzione digitale colpisce proprio questa funzione della mediazione e il ruolo di chi seleziona, mette ordine nell'accesso al sapere: tutto quel complesso di attività che critici, editori, giornalisti hanno esercitato per generazioni.

In realtà qualche interrogativo in più non guasterebbe. Come fa Alfonso Berardinelli: «Ma infine chi non ha dubbi sul presente e sul futuro della trasmissione dell'informazione e del sapere? Il dubbio è ovviamente questo: meglio (è più aperto, più libero, più egualitario, perfino più creativo) il trionfale disordine dei social media con "l'accesso diretto e immediato" a tutto l'immenso accumulo di dati, idee, valutazioni e liberissime chiacchiere, o è meglio valutare e selezionare, cioè intellettualmente mediare

e filtrare una tale indiscriminata materia?». I media, seppure nuovissimi, continuano a chiamarsi media e, per dirla con il critico, ci sarà una ragione. Intanto in questo tempo di transizione vecchio e nuovo continueranno, chissà per quanto, a coesistere. L'esempio più rilevante lo offre proprio «Alfabeta», tornata a pubblicare dal 2010 una rivista, «alfabeta2», nella quale alcuni dei «vecchi» protagonisti (un ruolo per la rinascita lo hanno avuto Umberto Eco e Omar Calabrese) e nuovi redattori (Gino di Maggio, Nanni Balestrini, Maria Teresa Carbone, Andrea Inglese, Andrea Cortellessa, Maurizio Ferraris, Carlo Formenti e Pier Angelo Rovatti) sono tornati a ragionare sulla funzione della cultura nella società di massa. Alla rivista si affiancano un supplemento letterario, «alfalibri», e un supplemento dedicato all'arte, «alfabiennale». È stampata e distribuita in edicola e libreria ma è stata realizzata anche un'edizione in formato ebook. Più recentemente è poi stato creato «alfapiù», un quotidiano che se ne sta tranquillamente in rete.

Quelli che non mollano

Anche «Testimonianze», la rivista di Padre Balducci, viene pubblicata per la caparbieta dell'ultimo direttore, Severino Saccardi, e ha dedicato l'ultimo numero (triplo) a una monografia sulla commemorazione del cinquantenario del 1966 a Firenze e in Toscana.

Continua le sue pubblicazioni tradizionali pure «Micromega» che però si è dotata di un sito web che contiene, oltre ai materiali di supporto, anche blog di alcune delle firme più autorevoli. E alcune case editrici non demordono e insistono nel coltivare la passione delle riviste, come il Mulino, che affianca alle sue storiche testate, ancora stampate, anche e sempre più edizioni per la rete: «Rivisteweb» è un'autorevole collezione italiana di riviste di scienze umane e sociali, pensata per università, centri di ricerca, istituzioni pubbliche e private.

Sono molte anche le esperienze che nascono sull'onda della rivoluzione tecnologica. Esperienze che partono proprio da pensare la rete – come sostiene Giovanni Boccia Artieri – con «parametri

culturali diversi da quelli che hanno caratterizzato il Novecento e che siano in grado di tenere conto del fatto che la relazione fra forme di comunicazione interpersonale e forme di comunicazione di massa si è riarticolata e ha assunto nuove possibilità di raccordo dopo che per lungo tempo ci siamo abituati a pensarle e a osservarle come ambiti distinti e inaccoppiabili». Tra queste esperienze una tra le più coerenti è quella di «Lavoro culturale», un progetto nato nel 2011 da un'idea di un gruppo di dottorandi e studiosi: Alberto Cossu, Massimiliano Coviello, Antonio Iannello, Orlando Paris, Francesco Tommasi e Francesco Zucconi. La rivista online ha l'obiettivo di sottoporre a continua manutenzione gli strumenti delle scienze umane per la comprensione del contemporaneo. Allo stesso tempo, sviluppa ricerche su temi quali: il lavoro precario e le sue forme, beni comuni e nuove vie del politico, immigrazione e forme della cittadinanza, emergenze e cultura del rischio, open web e free software, cultura visiva e forme mediatiche del consenso. Questo progetto mira a costruire un luogo d'incontro in cui le scienze umane possano confrontarsi tra di loro. Ancora di più, si propone di mostrare come i saperi umanistici siano, di fatto, messi in azione, nelle pratiche di chi a vario titolo lavora quotidianamente per la salvaguardia della vita culturale e politica della società. È realizzabile una diagnosi del mondo presente dal bagaglio dei saperi umanistici? È possibile costruire e favorire una convergenza tra la cultura critica e l'agire politico? È forse questa la strada che porta alla costruzione della partecipazione democratica alla vita della comunità?

In queste domande ci sono alcune parziali risposte al malessere espresso da Goffredo Fofi che muove non solo da un dato soggettivo, la chiusura della sua creatura, ma da un dato più generale che, inutile negarlo, chiama in causa, ormai da molto tempo, il ruolo degli intellettuali in questa difficile e lunga fase di transizione. L'importante è capirsi: i giornali, le riviste e i libri continuano e continueranno a esistere e di questo siamo felici. Copio liberamente Berardinelli: se c'è qualcuno che con i libri e i giornali in mano soffre tanto, peggio per lui.

Melodie e dissonanze restituite alla voce del Doctor Faustus

Classici tedeschi. Sacrificata l'omogeneità della vecchia traduzione di Ervino Pocar a vantaggio di una maggiore armonia tra i registri di questo romanzo mostruoso e sfuggente. Nell'incontro con il diavolo, venature trecentesche che fanno rivivere, in consonanza con Mann, lo stile delle antiche leggende sul Faust

Roberta Ascarelli, «Alias del manifesto», 17 luglio 2016

«Se negli anni del dopoguerra si è scritto un libro che esprime l'atmosfera tragica di quello che poteva essere il crollo del mondo, questo libro è il *Doctor Faustus*» affermava Lavinia Mazzucchetti nel 1949, presentando al pubblico italiano il capolavoro di Thomas Mann nella traduzione di Ervino Pocar. Oggi, che l'angoscia di quegli anni è ormai appannata e gli interrogativi straziano meno la coscienza infelice del dopoguerra, la nuova versione del *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico; La genesi del Doctor Faustus. Romanzo di un romanzo* nei Meridiani per la cura esemplare e appassionante di Luca Crescenzi (Mondadori, pp 1241, euro 80) ci permette di avvicinarci al testo in modo nuovo, con il sollievo del tempo trascorso e la gioia di una «riscoperta».

Lasciando in ombra l'invasione di analisi e commenti che – spesso a firma dello stesso Mann – hanno gravato come un macigno sul romanzo, Crescenzi riesce mettere in luce la vocazione modernista del *Doctor Faustus* nella cornice di una poetica orgogliosamente sospesa tra tradizione e contemporaneità. Thomas Mann rifiutava, del resto, di essere rubricato come l'ultimo grande esponente della narrativa Ottocentesca; è un autore del Novecento che guarda con interesse ai protagonisti del romanzo europeo, sfidandoli nella confusione dei punti di vista, nello smottamento dei piani narrativi, dell'incertezza tra verità e invenzione: «Come autore di romanzi [...]» scrive «mi trovo sicuramente a uno stadio successivo rispetto a Tolstoj e sicuramente, più che a lui, sono vicino a quegli scrittori che hanno sperimentato

con la forma romanzo e con la sua dissoluzione, a Proust, a Joyce, persino a Kafka».

La storia che narra è estremamente lineare. È il 1943. Mentre il mondo tedesco sta crollando, un vecchio filologo, Serenus Zeitblom, scrive la biografia di un geniale musicista, l'amico Adrian Leverkühn, che, ultimo di una fitta schiera di eroi tentati e peccaminosi della letteratura tedesca, deve estro e successo a uno scellerato patto con il demonio. L'inizio è romanticamente avvolto nel fascino della vecchia Germania, a Buchel dove il protagonista nasce, a Halle dove inizia a frequentare la facoltà di Teologia e nella Baviera dei primi viaggi con le sue foreste e i suoi miti. Zeitblom lascia quindi la teologia per la musica: studia, e sogna e realizza una articolazione estrema che si fonda sulla dissonanza: «Non sembra superfluo informare il lettore» scrive Mann in una nota al testo «del fatto che la tecnica compositiva descritta nel xxii capitolo, chiamata dodecafonia, è invero proprietà spirituale di un compositore e teorico contemporaneo, Arnold Schönberg».

Il Tentatore compare più volte nella vita di Adrian: prima nei panni di una prostituta, Esmeralda, che lo contagia, quindi a Palestrina, dove si palesa per «parlare d'affari» e, infine, per invadere l'anima del musicista condannandolo alla demenza. Grazie al «patto», Adrian avrà 24 anni di creatività ininterrotta: «slanci, illuminazioni, stati di elevazione e sfrenatezza, libertà, sicurezza, leggerezza, sensazioni di potenza e trionfo». Compose allora *Apocalypsis cum Figuris* e, infine, la *Lamentatio Doctoris Fausti*, un oratorio che vuole essere una sorta

di *Nona sinfonia* beethoveniana in cui è l'oscurità a trionfare sulla «gioia» tra «echi di risate infernali». La biografia prosegue ordinata e minuziosa come ci si aspetta da un filologo che metta bene in ordine tra ricordi ed eventi per dimostrare una tesi di fondo: l' analogia tra la vita dell'artista malato e invasato e la storia tedesca, come se il patto stretto da Leverkühn con il diavolo fosse solo un rispecchiamento di quello stretto dal suo paese con Hitler.

Se la storia è semplice, ciclopica è la struttura e si compone di «voci», «melodie» e «dissonanze» che questa traduzione mette sontuosamente a confronto. Per restituire articolazione e contraddittorietà al testo, mostruoso e sfuggente, Crescenzi usa la lingua come un grimaldello, confessando di avere – rispetto alla traduzione di Pocar – «sacrificato l'omogeneità [...] nel tentativo di restituire quella difficile armonia di voci molteplici che è il tratto saliente (e straordinario) del montaggio linguistico di Mann». Per farlo ha normalizzato la lingua di Zeitblom, meno cantilenante e ondivaga che nella precedente edizione. Dona quindi alle pagine dell'incontro con il diavolo un italiano con venature trecentesche, che fa rivivere, in consonanza con Mann, lo stile delle antiche leggende popolari sul Faust. Infine, docile, asseconda le variazioni dell'umore e della lingua del protagonista, cogliendone tutte le oscillazioni. Basta guardare all'incipit dubitativo di Pocar : «Se a queste notizie sulle vicende del defunto Adrian Leverkühn, [...] premetto alcune parole su me stesso e sulle mie condizioni, dichiaro in modo assoluto che non lo faccio per mettere avanti la mia persona», e paragonarlo alla pacata assertività di Crescenzi: «Voglio assicurare nel modo più risoluto che se premetto alcune parole su me stesso e sulla mia condizione [...] a queste note sulle vicende del defunto Adrian Leverkühn, non lo faccio per mettere in risalto la mia persona».

Così se Pocar propone sempre un linguaggio ragionevolmente contemporaneo – «Certo tacerò, sia pure soltanto per vergogna o per misericordia degli uomini, bé per rispetto sociale. Voglio fermissimamente che il controllo decoroso del raziocinio non abbia a rallentarsi fino all'ultimo», Crescenzi sceglie per l'infernale trattativa quel «buon vecchio tedesco»: «Se sai

qualcosa taci. E vo' tacere, ma solo per vergogna e per rispetto dell'uomini e, sì, per riguardo sociale. Saldo e ben fermo m'è il proposito di non allentare fin nell'ultimo il conveniente vigilare della ragione».

Ma, al di là delle divergenze traduttive, è evidente nella nuova versione il segno della distanza: «Quando sorgerà dall'estrema disperazione, pari a un miracolo superiore ad ogni fede, il nuovo crepuscolo di una speranza? Un uomo solitario giunge le mani e invoca: Dio sia clemente alle vostre povere anime, o amico, o patria», scriveva Pocar a ridosso di quella guerra perduta; più attenta al testo e meno commossa, la nuova versione può evocare direttamente il «miracolo», preferire «sciagura» a «disperazione» e concludere con un raddoppiamento del «mio» che – riferito alla terra tedesca – deve essere sembrato a Pocar azzardato, se non scandaloso: «E quando un miracolo che va oltre la fede farà sì che la luce della speranza possa essere tratta dalla più estrema delle sciagure? Un uomo solitario giunge le mani e prega: Dio abbia misericordia delle vostre povere anime, amico mio, patria mia!». Crescenzi è coerente nell'impegno a «tornare» al testo per farlo parlare e interrogarlo, smascherarne le «bugie» e individuarne i percorsi, anche quelli più dissimulati, fino a mettere in discussione la tesi di fondo di Zeitblom: che cioè non il mite filologo, ma Adrian sia colui che denuncia il patto col diavolo che la Germania sta stringendo con le più cupe forze del xx secolo. «È Adrian, non Zeitblom» scrive Crescenzi «che vede e denuncia il destino faustiano della Germania [...] non si tira indietro e non compie il gesto meschino di denunciare un amico per sottrarsi al sospetto: dice, nella sua allocuzione finale, parlando in prima persona, che anche lui è parte di quel mondo e corresponsabile di quel destino».

Poi, non riesce a resistere al richiamo delle genealogie e ricostruisce – con fascinazioni raffinatissime, spesso inedite e sempre combattive – la fitta trama di riferimenti noti e ignoti su cui si fonda il romanzo, riconoscendo, tra le altre fonti, l'influenza della critica teologica di Tillich, nonché del pensiero dello storico conservatore Gerhard Ritter e riconsiderando l'influenza Adorno, il «suggeritore» per i complicati inserti musicologici.

Anna Karenina, più bella che vera

Il capolavoro di Tolstoj in una nuova versione,
a firma di Claudia Zonghetti per Einaudi

Mario Caramitti, «il manifesto», 17 luglio 2016

Anna, moglie inappagata dell'alto funzionario Karenin, va da Pietroburgo a Mosca per pacificare cognata e fratello infedele. Kitty, la sorellina della cognata, è infatuata del rubacuori Vronskij e rifiuta l'introverso cercatore di verità, Levin. Quando Vronskij sarà amante di Anna, tra fuoco e tormento, Kitty cederà alla pace e alla felicità che le offre Levin. Destini allo specchio e destini incrociati, sentimenti devastanti e sentimenti edificanti, controllati e incontrollabili. Simmetrie e intrecci, chiasmi come in una partita a scacchi delle vicende umane più esemplarmente eterne che si possano immaginare. La vita alla sua quintessenza, così pesante e così leggera che ha fatto innamorare già dieci generazioni di lettori. Ma su tutto c'è un'altra architettura, che tutto, da quando l'uomo è uomo, racchiude: alla stazione di Mosca, dopo aver appena conosciuto Vronskij, Anna vede un ferroviere schiacciato da un treno; alla stazione di Pietroburgo, quando la passione si sarà spenta e Vronskij sul punto di abbandonarla, Anna ritrova le ruote del treno come le fauci della vita, che tutto ha dato e insieme stritolato, e ci si butta sotto.

Gli ingredienti di quello che è forse il classico dei classici della forma romanzo sono anche quelli di un bestseller, e su questo punta la nuova *Anna Karenina* di Claudia Zonghetti (Einaudi, Le grandi traduzioni, pp 968, euro 28). È una scommessa ardita, anzi sfrontata: a mio avviso, una scommessa forse persa, ma con tutto l'onore delle armi rese a una traduttrice di evidente professionalità e di indubbio

talento. In più, fa un bell'effetto il volume compatto, grande ma non sterminato, caratteri in corpo di agile leggibilità, così da promettere a tutti un'appassionante lettura d'un fiato, sappiano o non sappiano di Anna e di Vronskij, Levin e Kitty, Mosca e Pietroburgo, di agricoltura utopica e stazioni ferroviarie. A esplicitare ulteriormente le promesse c'è in copertina una della più celebri bellezze russe dell'Ottocento, Leonilla Barjatinskaja, divenuta principessa di Sayn-Wittgenstein e immortalata da Winterhalter, il ritrattista delle regine. Una bellezza russa che sembra fatta apposta per venire esportata: d'altronde, sta qui il segreto del successo mondiale di *Anna Karenina*.

Come ardiscono a fare solo i grandi traduttori, Claudia Zonghetti reinventa il tessuto linguistico dell'originale da capo a piedi: parafrasa se il traduttore più ovvio è un inceppo, dà all'aggettivo quel che era del sostantivo, rimodula tagliando e compensando e aggiungendo. Frammenta i leggendari periodi infiniti tolstoiani in tre o in quattro. Sospende con il punto e virgola, inventa microincisi. Scardina la sintassi con anticipazioni e inversioni di sistematica risolutezza, mettendo in primo piano ciò che era sullo sfondo. Rifugge il generico e cerca sempre sapidità e torniture. E così dà vita a un testo fluido e coinvolgente, snello, incisivo e brioso, che si legge davvero bene; ma che nulla più ha a vedere con lo stile di Tolstoj, che – al contrario – è volutamente lento, ponderato, armonioso, equilibrato. Le tinte attenuate da sembrare scialbe, l'ordito fonico inavvertibilmente incisivo. I

lunghe periodi si dipanano in tensione percettiva e il senso si forma solo all'ultimo tassello, che è anche saldatura ritmica.

La magia del romanzo è in gran parte in questa sintassi, dove pesantezze sommate a fragilità sono l'anima e lo specchio della società nobiliare russa del secondo Ottocento, matura e satura, ingolfata nel narcisismo e nelle convenzioni, terreno ideale per il cupo gioco a scavarsi dentro, scoprirsi e perdersi che accomuna tutti i personaggi. Questo è il coacervo di atmosfera, psicologia e lingua che dovrebbe provarsi a rendere una traduzione «bella e infedele»: così fa Caproni con Céline, Frassinetti con Rabelais e non Zonghetti con Tolstoj, perché la traduttrice cede alla tentazione più pericolosa, quella di provarsi a migliorare, correggere, abbellire, che nel caso di Tolstoj testimonia un completo fraintendimento dello spirito profondo del testo. Nella sua stroncatura di qualche giorno fa, poco meritata e per nulla argomentata, Paolo Nori si è fermato alla tredicesima riga, avendo buon gioco a dire che, se dopo cinque anni di continue revisioni, nel celeberrimo incipit di «casa Oblonskij sottosopra» Tolstoj decide di ripetere in posizione focale «marito» e «moglie» ce ne sarà bene una ragione: non posso che concordare e rincarare la dose, perché in quel contesto di famiglia «allargata» eliminare le ripetizioni facendo dire: «La signora non usciva dai suoi appartamenti e il signore non si vedeva da tre giorni» significa spostarsi sul punto di vista della servitù, che è quanto di più estraneo ci sia all'impianto narrativo del romanzo.

Tuttavia, la guerra senza frontiere di Zonghetti alle ripetizioni non può essere liquidata semplicemente. Da un lato si fonda su una differenza

tipologica tra le lingue – in russo la prassi stilistica è in merito meno restrittiva che in italiano – dall'altro si innesta su una campagna di più ampia scala contro tutte le idiosincrasie del traduttore in salsa russa (pronomi soggetto, personaggi molteplici indicati con diminutivi o nome e patronimico), estesa anche alla predilezione per l'infinito – che di nuovo è del russo quanto di Tolstoj – e al lessico non connotato. Gli esiti sono nel complesso apprezzabili, e vanno a iscriversi a tutto tondo nel disegno di modernizzazione, snellimento e agevolazione della lettura. Con un vistoso, però, rovescio della medaglia. Per restare all'eliminazione delle ripetizioni, la trappola più frequente è l'introduzione di una semantica niente affatto pertinente. A puro titolo di esempio: «un certo» compiacimento di Oblonskij diventa «grande» e viene riferito a una «prodezza» di cui non c'è traccia in russo, del tutto incongrua con l'atmosfera agrodolce del brano.

Analogamente, all'eliminazione dell'infinito fa seguito la necessità di connotare ciò che non lo era, con profusione d'arbitrio che arriva, in una delle scene cruciali, a gonfiare quel semplice «qualcosa» che Vronskij avverte nel fino allora tanto disprezzato Karenin, in «nobiltà d'animo». Meno comprensibile ancora è l'avversione all'infinito sul piano sintattico, dove i costrutti *kak by*, *kak budto* («come se») vengono derubricati trasferendo il discorso sul piano della realtà, con una sufficienza imbarazzante nei confronti del lettore, al quale viene detto: «La contessa Mar'ja Borisovna è stata eletta ministro della Guerra e la principessa Vatkovskaja è il nuovo capo dello Stato maggiore» senza avvertirlo, come si fa con il lettore russo, che si tratta di uno scherzo. La distorsione meno accettabile di tutte è però

[...] la traduttrice cede alla tentazione più pericolosa, quella di provarsi a migliorare, correggere, abbellire, che nel caso di Tolstoj testimonia un completo fraintendimento dello spirito profondo del testo.

quella del tessuto stilistico: il Tolstoj di *Anna Karenina* è celebre per la straordinaria capacità di plasmare e armonizzare il russo comune neutro della sua epoca rendendolo un organismo di prodigiosa duttilità, interamente al suo servizio. In italiano invece i salti di registro sono continui, soprattutto verso il basso, a partire da «trecsa», che è il termine con cui viene definita la relazione extraconiugale di Oblonskij nell'incipit, ma anche verso l'alto, dove il bianco è sempre candido e il freddo algido. La strategia che guida la traduzione, nel suo complesso, è chiara: dire sempre un po' di più, far suonare sempre un po' meglio, insomma «abbellire». E Zonghetti rincara la dose, con tante piccole notazioni aggiuntive, spesso avverbiali, per le quali non c'è alcuna rispondenza in russo. In un periodo può saltar fuori dal nulla «d'un tratto» e «in un balzo», in un altro «in fronzoli» e «in ghingheri».

I molti pregi della versione, insufficienti per farsi proposta coerente e convincente di un grande Tolstoj italiano, vanno calcolati a parte, ogni qualvolta la conquistata scorrevolezza e le talentuose equivalenze non entrano in collisione con la sobrietà disillusa e dolente dell'originale. Molto meglio va non appena ci si allontana dalla sintassi tolstoiana di tre o cinque piani: davvero esemplare è la resa dei dialoghi, che riesce a connotare caratterialmente con efficacia e teatralità ciascuno dei personaggi, accompagnando sapientemente Anna in tutte le metamorfosi dell'espressività: dalla curata eleganza alla sfrontatezza e al sarcasmo generati dalla passione alla cupa incertezza quasi afasica quando monta la disperazione. E pronta è la risposta della traduttrice anche davanti alle sfide più ardue: il rompicapo dei giochi di parole o l'almanaccare filosofeggiante di Levin e attorno a Levin, che necessita di alleggerimento più di ogni altro luogo testuale.

Stupisce, invece, la scelta conservatrice nella resa dei realia: non mancano, pur confinati, a fuggire le note, in un dissimulatorio elenco finale, i vari *pud* e *aršin*, *batjuška*, *tarantas* e *lapti* (assieme a una *sagena* curiosamente italianizzata), che tanto deliziano i cultori della russità straniante e imbarazzano invece il

pubblico in cerca di leggerezza cui sembra rivolgersi la traduttrice. In termini di attualizzazione e omologazione alla fruizione dell'oggi era stata, in realtà, molto più coerente e risoluta l'ultima in ordine di tempo – e a mio avviso la più efficace – tra le traduzioni di *Anna Karenina*, quella di Laura Salmon per i Classici dell'Ottocento di Repubblica (2004), oggi ovviamente introvabile.

Ora, se da una serie dedicata alle Grandi traduzioni è legittimo presupporre un considerevole impegno redazionale, anche in quest'ottica il risultato appare insoddisfacente: parecchi i refusi e le omissioni ingiustificate, diversi – alcune decine – gli errori di interpretazione, dietro ai quali, in alcuni casi, sembra di cogliere non tanto la sufficienza verso i confini della semantica imputabile alla traduttrice quanto, nella stessa direzione, la ben più pesante «mano a cascara» degli editor, senza sufficienti competenze linguistiche. Difficile pensare che una valida russista come Claudia Zonghetti possa immaginare Vronskij prendere «non sul serio» l'annuncio della gravidanza di Anna; infatti, in russo c'è il più che esplicito *prinjat' legko*, che vuol dire «alla leggera». Tra gli obiettivi realizzati in una così accattivante e fruibile rivisitazione di un classico c'è quello dell'incidentivo alla lettura, sempre più pressante, perché un classico resti tale, nell'era della sovrapposizione e della disintegrazione dei codici e dei linguaggi: a questo fine la *Karenina* di Zonghetti è efficace quanto e anche più che non altre traduzioni in commercio. Resta, naturalmente, il segreto del fascino senza eguali di un libro sull'adulterio che da centocinquanta anni, a dispetto dei mutamenti sociali, dice di più e tanto più profondamente di qualsiasi altro libro sull'adulterio. Forse perché il vero tema del libro è la morte, forse perché Tolstoj riesce a creare da una prospettiva monologica un insuperabile intrico di quadri psicologici contrapposti, che sulla direttrice passione-peccato-castigo vivono la stessa presa di coscienza della terrea inconciliabilità di istinto e convenzioni sociali vissuta dall'autore, e che avrebbe portato Tolstoj nel decennio successivo al rigetto totale dei principi estetici su cui era fondato il suo capolavoro.

Salotto letterario social

Scrittori che si stroncano. Divagazioni tra critica e fumo di sigaro.
Outsider che si accreditano per una battuta. Perché Balzac oggi
ambienterebbe le *Illusioni perdute* su Facebook

Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 17 luglio 2016

Ciao Bloomsbury! Archiviati insieme al Ventesimo secolo, circoli e salotti letterari non hanno dato a lungo notizie di sé. Scossi dall'invenzione del telefono, travolti dai cellulari e seppelliti dall'email, sono stati evocati e rimpianti da frotte di memorialisti e sacerdoti della nostalgia. Da noi, casa Bellonci è stato forse l'ultimo e ormai remoto avamposto della società letteraria: non è un caso che la versione estiva di quel salotto – il Ninfeo di Villa Giulia a Roma, dove per settant'anni è stato assegnato il premio Strega – sia stata quest'anno sostituita dal più austero Auditorium progettato da Renzo Piano. E non sorprende che, a voce alta, in parecchi abbiano manifestato il proprio scontento. D'altra parte, era là che continuava a esistere – una sera all'anno e con tinte sbiadite, quando non grottesche – la stagione eroica e mitizzata degli scrittori al tavolo da caffè. Il pettegolezzo, la chiacchiera feroce che si traduce – come assicuravano, ai loro bei tempi, i fratelli de Goncourt – in gesto letterario, in complicità artistica. Nella Parigi di Napoleone III, Flaubert poteva dare a Sainte-Beuve del porco e un mese dopo cercare di convincerlo dell'eccellenza della propria opera.

E così, a furia di parlare, Zola diventava un «imbecille coscienzioso» e Balzac poco più che un grassone ignorante e seccatore. In grado però di definire l'invidia «quell'orribile tesoro delle nostre speranze deluse, delle nostre ambizioni ferite».

Tutto era possibile aspettarsi dai social, fuorché la rinascita di antiche liturgie. Non si tratta delle comunità di lettori, i già invecchiati Anobii e simili, le pagine Facebook in cui si scatenano fan e haters

dei libri in classifica. È uno spazio meno visibile, o meglio: visibile solo da chi tesse – per curiosità, per caso, per utile personale – una rete di amicizie social, quindi in larga parte virtuali, con i protagonisti dei nuovi salotti letterari. Inconsistenti, senza pareti, senza libri e ninnoli sugli scaffali; più che liquidi, aerei. Se guadagni 10 o 15 «conferme» di peso, sei della partita. Come il protagonista delle *Illusioni perdute* di Balzac (e senza bisogno di arrivare a Parigi), il Lucien de Rubempré dei nostri anni, costruendo il proprio domino, può farsi notare. E affacciarsi, con una disinvoltura che gli schermi alimentano, nel cortile di potentati editoriali, incontrare critici e scrittori, fare i complimenti a un oscuro editor per guadagnarne l'attenzione e spostarla sul proprio manoscritto. Niente di male, è sempre andata così. Forse non ricordate quanto si eccita il solito Lucien conoscendo il signor d'Arthez, editor antelitteram, quanto si accende al consiglio di non fare il verso a Walter Scott e di crearsi una maniera propria, e quanto resta poi stupito vedendo il proprio mentore impegnare un orologio al monte di pietà per poter comprare qualche fascio di legna. La via tradizionale – romanzo inedito in busta chiusa o peggio, allegato alla mail – non dà più frutto: tanto vale cambiare itinerario alla propria odissea, salire con altro spirito i «diversi gradini che portano alla gloria» (Balzac).

Un romanzo d'esordio molto interessante, asciutto, cupo (e assai recensito) come *Finché dura la colpa* di Crocifisso Dentello, dopo parecchi rifiuti ha trovato il suo editore quando l'autore era già diventato una star di nicchia. Senza piaggerie, il trentenne

Dentello è entrato a gamba tesa nei salotti social, firmando post acidi, provocatori, iperletterari. «Tutti coloro che non avvertono un lampo di emozione alla lettura dei versi di Pascoli meriterebbero di essere radiati dall'albo dell'umanità». Un Lytton Strachey brianzolo: «Taluni risvolti editoriali meriterebbero di essere sanzionati penalmente». E giù titolo e editore. Gli strali di Dentello, le sue idiosincrasie hanno preso piede e, benché non sia titolare di rubriche sui giornali, può capitare che un ufficio stampa o un libraio se ne escano dicendo: «Hai letto cosa ha scritto Dentello?». E intanto lui, senza averli mai incrociati di persona, dialoga con critici come Massimo Onofri e Raffaele Manica, scherza con editor e addetti alla comunicazione dei grandi marchi, parla di Yves Bonnefoy e di Bud Spencer con lo stesso spirito da giudizio universale. Il critico Onofri risponde, elogia, rilancia. Oppure – come fa ogni sera – esterna le sue meditazioni esistenziali partendo dal proprio sigaro.

L'editor di lungo corso Paolo Repetti si ritrae in vesti di zio, il suo collega di sempre Severino Cesari, seguitissimo, racconta le tappe della sua malattia con una delicatezza che sorprende. Il veneto Giulio Mozzi sfida, non a torto, le ghenghe romane e Giuseppe Genna i suoi coetanei. Christian Raimo accende discussioni, Andrea Carraro centellina le sue battute goliardiche e anticonformiste: «E vi auguro la tratta Roma-Torino nello stesso scompartimento di Vecchioni che vi legge per intero il suo ultimo libro». Lo scrittore e critico Matteo Marchesini parte all'attacco, polemizza a spada tratta con tutti, provoca, come la collega Gilda Policastro: «Ah, poi avevo dimenticato di dirvi che Meacci incedendo nella lettura migliora davvero e forse vale la pena proseguire oltre le cento

pagine (ma oltre le duecento, non saprei). E però non, come pensano tutti, per la scrittura». Proprio i «mi piace» lievitano, ambigui e ovviamente senza coerenza, come negli antichi salotti. Gli ingredienti giusti? Due versi di una tua poesia e una cattiveria, una citazione a effetto e una informazione promozionale, un dotto pezzo su Savinio, un selfie più o meno cool, una battutaccia su Moresco che innesca il profluvio di commenti. Nessuno è innocente, nemmeno l'autore di questo pezzo. C'è il salotto reazionario e il salotto hipster, che ammanta della sua aura à la page il capolavoro giovanile del momento. C'è il salotto alternativo e quello mainstream, il cui titolare si mostra immortalato fra i vip. C'è il covo dei frustrati, la sagra del risentimento e la fiera dell'ironia a tutti i costi (date un'occhiata alla pagina degli Adelphi ignoranti, dove le copertine più ricche di charme dell'editoria italiana si trasformano in spiazzanti parodie, con Jerry Calà al posto di Roberto Calasso). Si ricorda Zeichen dopo la morte e si discute di Albinati dopo lo Strega, gara a chi sminuisce meglio; si dissacra l'autore di culto e si crea il culto dell'autore alternativo, il club Jane Austen è scalzato dal club Elena Ferrante; si condividono memorie («Eravamo io, Edoardo Sanguineti e...»), si traveste da gioco la propria frustrazione. Nulla è cambiato. L'effetto sulle copie vendute? Scarso, ora come allora. Forse perché spesso tutto gira intorno alle copie omaggio. Lo scrittore Tommaso Pincio ha già tradotto in romanzo il colpo d'occhio su questo paesaggio, e l'ha intitolato *Panorama*, come un ipotetico social popolato da scrittori. Un universo di minuzie e sciocchezze, dove «il bisogno di svelare lati oscuri, di rimestare nel torbido, di sputtanare il prossimo» si mostra per quello che è: irrinunciabile, fisiologico. «Più la vista è scialba, più ti incanti».

Gli ingredienti giusti? Due versi di una tua poesia e una cattiveria, una citazione a effetto e una informazione promozionale, un dotto pezzo su Savinio, un selfie più o meno cool, una battutaccia su Moresco che innesca il profluvio di commenti. Nessuno è innocente, nemmeno l'autore di questo pezzo.

Chi decide il premio Strega

Dopo la recente vittoria di Edoardo Albinati, quattro giurati raccontano dietro le quinte e meccanismi del principale premio letterario italiano

Cristiano de Majo, rivistastudio.com, 18 luglio 2016

Si parla sempre ogni anno di come il più importante premio letterario italiano sia pilotato, predeterminato dai grandi gruppi editoriali, che abbia nessuna o poca affidabilità nel valutare il vero valore letterario di un romanzo e che sia guidato da altre logiche, perlopiù politiche. Tutto questo si dice e si pensa senza mai interpellare quelli che alla fine il premio decidono a chi darlo, cioè i famosi Amici della domenica, un lungo elenco di nomi, che si può **trovare anche su internet**, che copre un importante pezzo di storia letteraria del paese fino a oggi; basta scorrelo per trovarci i personaggi che stanno dentro la grande fotografia di gruppo dell'editoria storica d'Italia. Gli Amici della domenica – chiamati così perché dal 1944 incominciarono a riunirsi ogni domenica nel salotto di Maria Bellonci – sono scelti per cooptazione e fanno parte a vario titolo del mondo culturale. All'indomani dell'assegnazione dello Strega a Edoardo Albinati – apparentemente senza grosse polemiche, anche se qualche fibrillazione c'è stata anche quest'anno in seguito all'esclusione dalla cinquina di Antonio Moresco – sembrava sensato fare ad alcuni di loro un po' di domande su com'è il premio visto dall'interno. Ne ho scelti 4, tendenzialmente giovani rispetto alla media d'età e anche rispetto alle partecipazioni, diversi anche per professione: Annalena Benini, giornalista del «Foglio», Martina Testa, editor di Sur, Filippo La Porta, critico letterario, e Luca Ricci, scrittore. Qui di seguito le domande a cui hanno risposto.

Che sensazione hai provato quando sei stato chiamato a fare parte degli Amici della domenica? Ti sei sentito parte di qualcosa?

All'epoca – sono entrato nel 2006 su invito di Anna Maria Rimoaldi (che non conoscevo) – non ci ho fatto molto caso, mi sembrava tutto sommato normale considerando la mia inesausta attività di critico militante e recensore dell'attualità. Quasi un atto dovuto. Poi ho saputo che molte richieste vengono respinte, che si tratta di appartenenza ambita, etc. Insomma, ero stato cooptato in un club esclusivo! Quanto all'essere entrato in una «storia», beh, tante persone che stimo non ne fanno parte né si sentono perciò sminuite: da Berardinelli, Ferroni, Cordelli ai più giovani Di Consoli e Tricomi e a tantissimi non romani, come Barenghi e tutto il giro milanese degli spinazzoliani. Il giudizio vero sulla qualità letteraria non lo dà mai la giuria di un premio ma una critica seria, responsabile, autorevole. (*La Porta*)

Mi sono emozionata perché ho pensato che mia madre sarebbe stata fiera di me (e anche mio padre, se fosse ancora vivo). I miei non hanno mai avuto chiarissimo in cosa consista il mio lavoro in casa editrice ma il fatto che fossi una dei votanti del più famoso premio letterario italiano era facile da spiegare e li avrebbe resi orgogliosi. Perché sì, di fatto si entra a far parte di una storia prestigiosa: sul sito del premio Strega c'è quel file pdf con un lunghissimo elenco dei votanti, e dentro ci sono un sacco di nomi importanti della cultura italiana. Poi vabbè, a prescindere dall'orgoglio dei miei, io ho trovato e trovo abbastanza surreale che il mio nome sia in quell'elenco.

Mi occupo da sempre di narrativa angloamericana, non italiana, quindi penso che altri editor meriterebbero più di me l'inclusione nel gruppo. Però ho messo da parte la sindrome dell'impostore e mi sono sforzata di assolvere il compito al meglio delle mie capacità. *(Testa)*

Sono stata felice, perché conosco la storia di questo premio e trovo esaltante la possibilità di contribuire a scegliere il romanzo italiano più importante dell'anno. Moravia, Morante, Bassani, Primo Levi, La Capria, Mario Soldati, Natalia Ginzburg e gli altri hanno costruito la letteratura italiana del Novecento, ed è bello continuare così, con una gara fatta di parole e di storie, con la lavagna per segnare i voti, con il caldo d'estate a Roma. *(Benini)*

Mi ha fatto molto piacere e mi sono sentito gratificato. Gli ingressi funzionano per cooptazione, cioè la candidatura dei nuovi Amici viene sottoposta al Comitato direttivo, perciò è un riconoscimento che viene da un gruppo di persone di valore che, nella maggior parte dei casi, gioca il tuo stesso sport. I premi letterari sono quel che sono, con ogni probabilità un pretesto abbastanza arbitrario per accendere molto temporaneamente – e spesso per i motivi sbagliati – i riflettori sulla cultura. Fatta questa premessa, non c'è dubbio che lo Strega sia il maggior premio letterario italiano. *(Ricci)*

Cosa pensi dei meccanismi, spesso criticati, che regolano il premio Strega? Sono perfettibili oppure qualunque meccanismo si trovi ci sarà sempre occasione di fare polemica? Qualunque meccanismo si rivelerebbe non completamente affidabile, ma se dipendesse da me introdurrei un primo voto collettivo degli Amici per scegliere la rosa ampia dei candidati. Chi sceglie davvero queste iniziali candidature, chi opera questa importantissima scrematura che riduce le centinaia di testi papabili a una ventina o poco più? Sappiamo che a scegliere sono sempre le case editrici. Gli editori già incidono pesantemente (e giustamente) nella nostra vita culturale. Decidono quali testi pubblicare e quali no, orientano i nostri gusti e ci spingono ad acquistare un titolo piuttosto che un altro. Siamo sicuri di voler lasciare loro anche lo

Strega? Nel 1968, in un'edizione bollente, Pasolini minacciò di abbandonare la gara e accusò lo Strega di essere diventato ostaggio dell'industria editoriale. Ecco, oggi più di ieri, vedo in quell'accusa una verità non confutabile. Ma non è solo una questione di noia, di prevedibilità del premio. È questione di corretto bilanciamento dei poteri culturali del paese. Solo con l'introduzione di un voto iniziale forse la Repubblica delle Lettere ne avrebbe riguadagnato uno fondamentale: il Salotto. *(Ricci)*

Non li conosco neanche troppo bene i meccanismi che regolano il premio. Intanto non mi è chiarissimo da dove escono ogni anno i 25 titoli o giù di lì della primissima selezione: so che ognuno è presentato da due Amici della domenica, ma gli Amici della domenica sono 400, quindi perché i titoli della primissima selezione sono 25 e mai, che ne so, 50? Prima o poi me lo farò spiegare. E poi in anni passati sentivo parlare del fatto che le grandi case editrici e anche la fondazione Bellonci «controllavano pacchetti di voti»: non so bene cosa volesse dire (un tot di schede venivano mandate ai votanti presso la casa editrice per cui scrivevano/lavoravano invece che al loro indirizzo privato, per cui erano direttamente gli editori a votare?), e non so se sia ancora così. Comunque sia, anche se non ci fosse questo meccanismo iniziale di cooptazione dall'interno ma autori e/o editori fossero liberi di autocandidarsi, e anche se le grandi case editrici non avessero in mano questi fantomatici «pacchetti di voti», temo che la fase di caccia al voto in cui i vari editori contattano i votanti sollecitandoli a scegliere il proprio candidato ci sarebbe comunque, perché lo Strega è l'unico premio in Italia che può far svoltare decisamente le sorti commerciali del libro che lo vince. Finché sarà così, penso che le pressioni sui votanti (e il relativo squilibrio fra gli editori che hanno una sfera di influenza più vasta e quelli che ne hanno una ben minore) esisteranno sempre, e le polemiche conseguenti pure. *(Testa)*

Lo Strega è come il festival di Sanremo: irriformabile, e però, come quello, entrato nell'immaginario degli italiani (relativamente parlando: chi vede la diretta televisiva è comunque un'infima minoranza). Una volta qualcuno propose di sorteggiare il

vincitore. Ricordo che sulla democrazia del sorteggio esiste una corposa bibliografia... E comunque, meccanismi a parte, c'è una dimensione «di potere» che fatalmente incombe sulle cose letterarie almeno dai tempi delle *Illusioni perdute* di Balzac. (*La Porta*) Mi sembra che sia impossibile evitare le polemiche. Il premio Strega esiste da settant'anni, e da settant'anni si fa polemica, che è anche un modo per divertirsi e per riempire i giornali e le cene. All'inizio i voti venivano inviati per posta, e spesso si perdevano (La Capria con *Ferito a morte* vinse per un voto, ma poi venne fuori che era arrivato in ritardo un voto per Fausta Cialente che avrebbe creato un ex aequo, ad esempio, però *Ferito a morte* è un romanzo meraviglioso, modernissimo, che meritava di vincere). Già negli anni Sessanta Calvino, che arrivava sempre secondo, diceva che il romanzo era morto e il premio in mano alle conventicole. Forse il meccanismo non è perfetto, ma io credo che la perfezione non debba esistere: la letteratura si basa sul piacere e sullo sconvolgimento che provoca, e questo sconvolgimento è sempre soggettivo. Dovrebbe essere l'unico criterio, è il mio criterio, mi sembra giusto anche se non perfetto. (*Benini*)

Riconosci una tendenza tra i libri che hai letto come giurato da quando hai iniziato? E cosa pensi dell'edizione di quest'anno?

Voto al premio Strega da due anni soltanto, ma la tendenza mi sembra quella del romanzo di Edoardo Albinati, e anche di quelli di Elena Stancanelli, Vittorio Sermoni, Rossana Campo: assumersi la responsabilità di usare sé stessi. Un sé letterario, naturalmente, ma è qualcosa che richiama a una grande intimità con il lettore. (*Benini*)

Ogni anno, banalmente, ritrovo allo Strega libri belli e libri brutti. Quest'anno la qualità media era dignitosa. Forse l'unica novità è stata l'apertura al graphic novel gli anni scorsi, e poi il fatto che a vincere sono stati anche libri che non erano di fiction pura, come quelli di Nesi e quest'anno di Albinati. (*La Porta*)

Sono un Amico dal 2012 perciò è davvero difficile fare un'analisi di ciò che è ancora puro magma: i

tempi della letteratura, per quanto riguarda la ricezione delle opere, dovrebbero essere lunghi. Posso dire però che in almeno due casi il libro migliore della cinquina è riuscito a vincere: il primo è Siti, il secondo Albinati. La domanda vera è: quanto la cinquina dello Strega riesce a essere rappresentativa della produzione letteraria italiana dell'anno? E si torna implacabilmente al meccanismo di voto. Il punto non è la trasparenza, che è un argomento demagogico (in questo senso, non serve a niente che un Amico dichiari pubblicamente la sua intenzione di voto), bensì la possibilità del corpo elettorale di compiere una scelta preliminare libera e anonima. Oggi alla maggior parte degli Amici – quelli cioè non facenti parte del Comitato direttivo – non resta che fare delle scelte condizionate, all'interno di una lista di 12 titoli (solo 12!). Fosse per me, reintrodurrei gli incontri domenicali a casa Bellonci – almeno 3 sessioni annuali – per dare agli Amici la possibilità di confrontarsi davvero su titoli e scelte. (*Ricci*)

Questo è il primo anno che voto. Una cosa che mi ha colpito è che vari libri in gara erano più memoir che fiction, e molti comunque presentavano situazioni molto vicine alla realtà. Ci ho trovato poca verve immaginativa, per essere romanzi. E poi, purtroppo, devo dire che solo in pochi casi li ho trovati affascinanti dal punto di vista dello stile e della lingua; io leggo quasi solo manoscritti e libri in inglese, e quando leggo libri italiani vorrei che mi facessero un po' reinnamorare della mia lingua, che fossero pieni di frasi dal bel ritmo, lessicalmente ricchi, con dei dialoghi convincenti, metafore insolite ecc.; fra i libri di quest'anno, non ce n'erano tanti così. (*Testa*)

Come si svolge praticamente il lavoro di un giurato? Non è faticoso leggere in uno spazio di tempo così breve così tanti libri visto che siete persone che spesso leggono per mestiere e quindi hanno sicuramente molte altre letture da fare?

Il lavoro consiste nel valutare la dozzina di libri selezionati dal Comitato direttivo nell'arco di alcuni mesi. «Valutare» non significa «leggere» o almeno non necessariamente leggere integralmente. Si dice che l'incidenza di lettura dei testi tra gli Amici sia

bassa, e probabilmente è vero, ma rivendico il diritto di poter capire un libro senza il bisogno di leggermelo tutto. Proprio in ragione anche del fatto che di libri mi occupo tutto l'anno, dovendo scriverne per lavoro. Non arriverò al paradosso di Manganelli («non l'ho letto e non mi piace!»), però a volte è anche inutile trascinarsi dietro la lettura di libri di cui si è già capito funzionamento, stile (quando c'è), intenzioni dell'autore. Per valutare un testo letterario in 9 casi su 10 non serve sapere che il maggiordomo è l'assassino, basta con questa stupida tirannia del plot. (Ricci)

Io sono avvantaggiato, per evidenti motivi. Recensisco 6/7 libri al mese. Si tratta di libri che avevo – quasi tutti – già recensito (e perfino già letto!). (La Porta)

Bisogna leggere un po' di libri, ma non mi sembra una grande fatica. Per me è un piacere, soprattutto quando i libri sono belli. (Benini)

Sì, è faticoso e anche materialmente impossibile farne una lettura completa, nel momento in cui diversi di questi libri sono sopra le 300 pagine e uno supera le mille. Quello che ho fatto è cominciarli tutti, andare avanti per qualche decina di pagine, e continuare solo con quelli che mi sembravano più interessanti. Che è del resto la stessa tecnica con cui seleziono professionalmente i manoscritti. (Testa)

Quante telefonate hai ricevuto quest'anno? Quante pressioni? C'è stato qualcuno che è riuscito a convincerti a esprimere il tuo voto in una determinata direzione?

Un paio di uffici stampa mi hanno raccomandato di leggere il libro su cui lavoravano, nella speranza che mi piacesse e lo votassi; ma il tono di questi inviti alla lettura era totalmente amichevole e non c'era nessun sottinteso «do ut des», quindi non le chiamerei «pressioni». Uno di questi uffici stampa, con l'avvicinarsi del voto finale, mi ha poi scritto per chiedermi espressamente se alla fine avrei scelto il suo candidato. Ho risposto che non mi sembrava corretto preannunciare il mio voto a uno degli editori ancora in gara. Sento di aver votato in modo completamente libero. Conosco di persona svariati autori in gara e con qualcuno ho proprio un legame

di amicizia ma – non senza fatica – credo di essere riuscita a prescindere da questo e a votare i libri (e poi *il libro*) che mi avevano effettivamente convinto di più. (Testa)

Ecco, vorrei sfatare questa leggenda metropolitana degli editori disposti a tutto pur di accaparrarsi il tuo voto. Ci sono alcune telefonate (non sempre e non da parte di tutti) in cui un addetto stampa molto educato ti chiede di esprimere la preferenza per il suo libro. Queste non mi paiono pressioni indebite, ma strumenti legittimi. Trovo indebito invece che non siano gli Amici a scegliere i libri da sottoporre al giudizio del corpo elettorale in totale autonomia, bensì siano gli editori a cercare un paio di Amici per candidare libri scelti da loro (che poi vincano o perdano non importa, il meccanismo oggi è questo). (Ricci)

Ho ricevuto qualche telefonata di editori che tenevano al proprio romanzo. Ma assolutamente nessun tipo di pressione. Mi sembra che se si dichiara una cosa semplice, voterò il romanzo per me più bello, non ci sono pressioni possibili. (Benini)

Come a tutti gli Amici della domenica anche a me capita di essere subissato di telefonate che chiedono un voto, da parte degli uffici stampa, dei direttori di collana, degli editori stessi (non degli autori, in verità). Ma nessuno influenza il mio voto, che è sempre imprevedibile, capriccioso, umorale. A volte ho cambiato idea all'ultimo momento. Non sono un giurato affidabile. (La Porta)

Qual è il libro che ritieni più ingiustamente sottovalutato tra quelli che ricordi, e perché?

Credo che *La femmina nuda* di Elena Stancanelli avrebbe meritato più voti: è un bel romanzo, avvincente, duro, sincero, la storia di un'ossessione raccontata in modo preciso e nudo. Spero che lo leggeranno in tanti. (Benini)

Dalle rovine di Luciano Funetta. Era l'unico che fin dalle prime pagine è riuscito a catapultarmi dentro un mondo di finzione di cui non sapevo niente e non potevo immaginare niente, di cui l'autore inventava i dettagli e le regole. Questa sensazione, da lettrice, mi piace molto. Il fatto che abbia ottenuto così pochi voti mi lascia un po' l'amaro in bocca, ma

che sia arrivato alla dozzina già mi sembra un gran risultato per un esordiente pubblicato da un piccolo editore in una collana nata da poco. Di fatto è un libro che di visibilità, nel suo piccolo diciamo, se ne è conquistata parecchia: quindi bene così. *(Testa)*

Da quando sono diventato Amico il dispiacere più grande me l'hanno dato le esclusioni dalla cinquina di Busi e Moresco. Due autori a cui l'esclusione in un certo senso ha fatto gioco, perché anche se ormai sono entrambi completamente organici al sistema culturale del paese hanno potuto gridare: «Ecco, siamo dei mostri, nessuno può digerire tipi come noi, restiamo incompresi, continuiamo a scrivere lettere a nessuno!». In realtà penso che siano esclusioni che danneggiano il premio, anche se lo Strega ha portato avanti negli anni un discorso innegabile legato alla qualità. Gli autori imprevedibili sono pochissimi – mi riferisco a due categorie: i paraletterari e i paraculi – che riescono a passare le maglie strette del doppio turno (anche se ci sono, e qualcuno ha perfino vinto). *(Ricci)*

Quest'anno i libri di Morelli, Sebaste, Morandini, Di Fronzo, Pignatelli. Ma ripeto qui la mia «modesta proposta», formulata già due mesi fa. I vari Affinati, Albinati, Rossana Campo, Funetta, Lo Iacono, Malaguti, Meacci, Moresco, Paolin, Romagnoli, Sermonetti, Stancanelli che formavano la dozzina sono già un gruppo di autori meritevoli ciascuno di almeno una porzione del nostro premio più prestigioso. Da solo però nessuno, verosimilmente, ce la poteva fare, nonostante le ambizioni. C'è chi promette un romanzo che poi non si trova, chi si sbilancia troppo sulla autobiografia, che vira unilateralmente verso il saggio, chi si smarrisce nella Storia, chi inclina a un lirismo autoappagato... Bene, insieme danno se non il Grande romanzo dell'Italia contemporanea, almeno un variopinto Arcimboldo della prosa italiana. Dunque diamo a tutti e 12 il premio Strega ex aequo! *(La Porta)*

Come valuti l'alone di mondanità un po' decadente e molto romana che circonda il premio? È un male necessario? Ti diverte?

Essendo nata e cresciuta a Roma e lavorando da 15 anni nell'editoria non riesco a trovare nessun glamour

mondano né nella romanità né nell'ambiente editoriale: è l'acqua in cui nuoto da sempre, è il mio habitat, non ne sono né affascinata né intimorita, di base lo prendo sul serio nella stessa misura in cui posso prendere sul serio una pizza con gli amici. Le tre volte che sono andata alle serate dello Strega ci sono andata con lo stesso spirito: ho bevuto mangiato fumato chiacchierato, trovato ridicole un sacco di cose e riso veramente tanto. Ah: non so se può rientrare nella categoria «decadenza», «male necessario» o «divertimento», ma nel mio nuovo ruolo di Amica della domenica ho prontamente chiesto al direttore della fondazione Bellonci di aggiungere, dal prossimo anno, un dj set di chiusura alla serata finale e farci ballare tutti; non mi è sembrato che là per là l'idea venisse presa troppo sul serio, ma è una battaglia in cui credo molto e continuerò a portarla avanti. *(Testa)*

Alla serata finale ci si va anche per trovare lavoro, la gente semplicemente ti vede, si ricorda di te e allora ti propone qualcosa... «Ah, Fili', senti, me la fai te la introduzione a Conrad?» o «C'è un programma televisivo che parte tra un mese, ti va di fare l'ospite fisso?» o «Ci vieni quest'anno alla rassegna nel Salento?». Tutto molto romano, molto levantino, (quasi) offensivamente casuale, piacevolmente sbracato. *(La Porta)*

Mi sono sempre divertita al premio Strega, anche quando non ero giurata: il buffet, i saluti, i tacchi, i pettegozzi. È una festa, mi piacciono le feste. *(Benini)*

Non solo mi diverte ma ritengo che la romanità, per così dire, sia un valore del premio. Ecco perché l'edizione di quest'anno all'Auditorium è stata una mezza catastrofe: non si può togliere lo Strega al suo stadio naturale, cioè il Ninfeo di Valle Giulia, dove la gente può beatamente infischiarne dello spoglio dei voti per prendere d'assalto il buffet. Per la prima volta lo Strega si è piegato ai tempi televisivi mentre prima – con quelle bellissime «differite in diretta» del passato – accadeva l'esatto contrario. Lo Strega è anche, forse soprattutto, la sua decadente serata conclusiva un po' cafona e senz'altro mondana, in cui la cultura fa capolino qua e là, e talvolta si prende anche tutta la scena, in modo scandaloso e bellissimo. *(Ricci)*

La prima recensione della storia

Il 9 marzo 1665 Madame de Sablé scrisse un articolo sulle «Massime» di La Rochefoucauld. Le origini di un genere letterario raccontate da Roberto Calasso, ospite della serata finale della Milaneseiana

Roberto Calasso, «Corriere della Sera», 19 luglio 2016

Le origini dei generi letterari sono perlopiù avvolte nella nebbia. Abbiamo i 1028 inni del Rgveda, ma nessuno oserebbe dire che cosa li abbia preceduti. Abbiamo l'Iliade e frammenti di poemi del «ciclo epico», ma anche il più temerario degli omeristi non si spingerebbe fino a individuare quale sia stato il primo epos greco. Eppure c'è un genere letterario minore – e oggi spesso considerato con sufficienza e con impazienza – per il quale possiamo stabilire con certezza addirittura la data di nascita: è la recensione. Quella data fu il 9 marzo 1665, quando il «Journal des Savants» pubblicò una breve recensione – modello di ogni altra successiva – scritta da Madame de Sablé su un libro che, da quel giorno a oggi, ha avuto una immensa fortuna: le *Maximes* di La Rochefoucauld. Le quali si mostrarono così al mondo, secondo le parole di Sainte-Beuve: «I giornali se ne occuparono; e, quando dico giornali, bisogna intendere il “Journal des Savants”, il solo allora fondato, per altro da pochi mesi». Per l'esattezza, da 3 mesi. L'articolo di Madame de Sablé, nella sua stesura originaria, non è più lungo di una pagina e mezzo a stampa e sarebbe difficile trovare un esempio di recensione più perfetto, più puntuale e più illuminato. Ma sul «Journal des Savants» non apparve in quella versione, bensì in una versione corretta – e corretta dall'autore stesso di cui si trattava. La Rochefoucauld e Madame de Sablé erano legati da una stretta amicizia e complicità. Così accadde che Madame de Sablé non solo provvide a far copiare le *Maximes*, facendole circolare in manoscritto, fra mille accorgimenti e finte cautele, in una cerchia

di giusti lettori e lettrici, ma ebbe anche l'amabilità di sottoporre all'autore in questione la sua recensione appena scritta. Madame de Sablé conosceva così bene il suo amico da non avere dubbi sul fatto che avrebbe avuto qualcosa da ridire, pur essendo la recensione un ricamo di elogi. Quando ne inviò il testo a La Rochefoucauld, lo accompagnò con un biglietto in cui raggiunse la sommità ineguagliata delle maniere (e dell'eleganza, nonché dell'affettuosa ironia) che un critico può mostrare verso un autore di cui scrive: «Vi invio quel che ho potuto tirar fuori dalla mia testa per il “Journal des Savants”. Ci ho messo quel passo a cui siete così sensibile... e non ho avuto timore di mettercelo perché sono sicura che non lo farete stampare, anche se il resto vi piacesse. Vi assicuro che vi sarò più obbligata se lo userete come cosa vostra, correggendolo o buttandolo nel fuoco, che non se gli faceste un onore che non merita. Noi altri grandi autori siamo troppo ricchi per temere di perdere qualcosa delle nostre produzioni...». Non si sa che cosa ammirare di più, in questo biglietto di alta sapienza, ma forse il primato spetta all'uso inopinato della parola «produzioni». Madame de Sablé aveva impeccabilmente divinato quello che sarebbe stato il comportamento del suo caro amico recensito. Sainte-Beuve lo raccontò come un perfido, asciutto cronista: «M. de la Rochefoucauld, che tanto male ha detto dell'uomo, rivede egli stesso il suo elogio per un giornale; ne toglie solo ciò che gli dispiace. Di fatto, l'articolo venne inserito nel “Journal des Savants” del 9 marzo; e, se lo si paragona con il progetto, il passo che Madame

de Sablé definiva sensibile vi scompare. Nulla rimane di questo secondo paragrafo: “Gli uni credono che sia un oltraggiare gli uomini darne una raffigurazione così terribile, e che l’autore non ha potuto prenderne l’originale se non in se stesso; dicono che è pericoloso portare alla luce pensieri di tal genere e, una volta mostrato così bene che non si fanno buone azioni se non sulla base di cattivi principi, non ci si preoccuperà più di cercare la virtù, perché è impossibile possederla, altrimenti che nell’idea”. Ciò che La Rochefoucauld aveva cancellato erano le righe più significative – e definitive – della recensione. Ma, anche negli interventi minori, che l’autore non si risparmiò, si trattava sempre di correzioni peggiorative. Là dove Madame de Sablé parlava di una «così grande penetrazione nel conoscere il vero stato dell’uomo», La Rochefoucauld sostituiva una

versione banalizzante: «una così grande penetrazione nel districare la varietà dei sentimenti del cuore dell’uomo». E, come già allestendo un quote da citare poi sulla copertina del libro in una edizione a venire, l’autore torceva un’altra frase di Madame de Sablé trasformandola in questa: «Le persone giudiziose troveranno qui una quantità di cose molto utili». Nello sforzo di migliorare ciò che già era eccellente, La Rochefoucauld finì per espungere la frase più memorabile della recensione, che la apre come un colpo di piatti: «È un trattato dei moti del cuore dell’uomo, che si può dire gli siano stati come ignoti fino a questo momento». Nulla di più radicale e azzardato si sarebbe potuto scrivere delle *Maximes* di La Rochefoucauld. Ma l’autore dell’opera non esitò a cancellare proprio quelle parole. Forse per evitare che facessero paura, anche a lui stesso.



Sono sempre pronto a lasciarmi sedurre

Intervista a Antonio Franchini. Il direttore della narrativa Giunti (con lunghi trascorsi in Mondadori): «Mi basta un incipit. E soprattutto la capacità che ha un autore di tirarti dentro a una storia, di comunicarti una sorta di urgenza»

Mario Baudino, «La Stampa», 20 luglio 2016

La sua prima scoperta fu Lara Cardella, autrice siciliana che fece il botto con *Volevo i pantaloni* scatenando furiose polemiche tra i suoi concittadini di Licata, accusati di atteggiamenti voyeuristici e maschilisti. Era l'89, il mondo dei libri si stava complicando e Antonio Franchini, giovane editor per gli Oscar Mondadori, ammette che si accorse della scrittrice ma non del personaggio. «Aveva vinto un nostro concorso. Il libro mi piaceva, fui contento di pubblicarlo. Poi andò al *Maurizio Costanzo Show*, fu il putiferio e il successo. Il bello è che se allora avessi fatto in tempo a darle un consiglio, le avrei detto, sbagliando, di non fare quelle affermazioni». Il talent scout è un mestiere complicato. Franchini, che ha da poco assunto la direzione editoriale per la narrativa di Giunti, lo ha esercitato in tanti anni a Segrate con risultati a volte eccellenti a volte leggendari: Paolo Giordano con *La solitudine dei numeri primi* (titolo suo, imposto all'autore e fortunatissimo), Saviano con *Gomorra* («insieme ad altri, però», cita Helena Janeczek e Edoardo Gnatelli), Alessandro D'Avenia (*Bianca come il latte rossa come il sangue*), Pennacchi, Piperno, Pietrangelo Buttafuoco. E Antonio Scurati, cui pubblicò il primo romanzo.

Difficile trovare un comune denominatore...

E questo per me è un complimento. Vuol dire che sono un lettore il più possibile aperto.

Anche uno scrittore. Giorgio Ficara, nel recente Lettere non italiane (Bompiani) vede nel suo Signore delle

lacrime (Marsilio) un testo tra i più significativi nella recente letteratura italiana.

Uno scrittore pensa tutto il giorno ai suoi libri. Io no.

Lei pensa ai romanzi degli altri. Che cosa cerca, che cosa fa scattare la sua decisione?

Sono prontissimo, sempre, a farmi impressionare e sedurre. Mi basta magari un incipit. E soprattutto la capacità che ha un autore di «tirarti dentro», di comunicarti una sorta di urgenza, di conquistare la tua attenzione.

Una scelta soggettiva.

Sì, e quando un libro ti ha parlato, tu sei quasi costretto a volerlo trasmettere a più persone possibili. È lo scatto dell'editore. Ci sono molte vie alla seduzione, ma l'incontro dell'editore con il romanzo di cui riuscirà a fare un successo è un vero incontro sentimentale. Fai la fortuna sua, e anche la tua.

Una specie di innamoramento.

Qualcosa del genere, visto che poi la gestione dello scrittore, del personaggio, è un altro paio di maniche. Ma a me all'inizio non interessa affatto il personaggio, anche perché mi occupo di narrativa e non di quel settore che viene definito «varia». Mi interessa il libro.

I suoi maggiori successi sono tutti maschi.

Ho una certa fama di lettore fortemente «maschile», ma non è vero. Ho pubblicato per Mondadori la Mazzantini, che è una scoperta non mia, ma di

Cesare De Michelis – la lanciò con Marsilio –; e sempre sul versante femminile vorrei ricordare Silvia Ballestra: la pubblicammo insieme, noi e Casalini, l'editore di Transeuropa. La vera scommessa furono però i nostri «Oscar original».

Occasioni perdute?

Tante, ovviamente. Per esempio, nel '91 rifiutai Federico Moccia, *Tre metri sopra il cielo*, che nel 2000 fu un trionfo internazionale. Mi era arrivata una scheda di lettura che parlava di un ottimo libro per ragazzi, mentre io pubblicavo narrativa per adulti. Va notato che quando uscì raccontava ormai una gioventù del decennio precedente. Era stato in anticipo sui tempi, in qualche modo oggi entrerebbe nel grande filone dei libri cosiddetti «young adults», un fenomeno enorme, nuovo, ancora da studiare, un vero evento culturale. È la letteratura del college, fra adolescenza e sesso, che leggono i ragazzi di quell'età ma anche e in modo sempre crescente gli adulti.

È lì che deve guardare oggi un talent scout?

Anche lì. La situazione è cambiata moltissimo rispetto a quando io, nato nel '58, ero un giovane aspirante editore. Allora si pubblicavano meno libri, gli editor storici avevano un controllo molto maggiore sui loro mondi di riferimento.

Il lavoro era più facile?

In fondo sì. Quando sono entrato nell'editoria, già le cose stavano cambiando. Ora più passa il tempo e più sono incerto sui miei parametri di riferimento. Bisogna prescindere, se non dai gusti personali, almeno da certi pregiudizi. La valutazione letteraria si basa molto sui pregiudizi, è inevitabile.

Quella editoriale deve essere spregiudicata. Oggi manca una visione egemone dell'arte in generale, le case editrici hanno conservato la loro immagine, ma annacquata...

Insomma, tutti fanno tutto? Ovvero non c'è più distinzione tra letteratura e intrattenimento?

Questa differenza comincia ad assottigliarsi. Si creano zone grigie. Prenda Stephen King: è un autore di genere, ma di tutti i generi, e non lo si può certo liquidare come tale. La sua provincia americana è un capolavoro.

Risultato?

In una continua rottura di confini dove i mondi si mescolano, lo scopritore di talenti deve avere molte più competenze. Deve conoscere letteratura e generi, le loro interferenze, i fenomeni nuovi come lo «young adults» o il fantasy.

E poi riscrivere?

Questa è una vecchia storia. Gli editor di un tempo facevano riscrivere o magari riscrivevano di persona. Ma un altro Gordon Lish, che trasformò Raymond Carver imponendogli uno stile, oggi non potrebbe più esistere. Molti vedono l'editing come un agone, uno scontro, una lotta...

E lei è un lottatore.

Sì, frequento le palestre, amo la lotta e il combattimento ma anche la canoa.

E non combatte con gli autori?

No, proprio perché ho fatto tanta lotta. Il lavoro strenuo sul testo è una possibilità rara di alcuni

«Bisogna prescindere, se non dai gusti personali, almeno da certi pregiudizi. La valutazione letteraria si basa molto sui pregiudizi, è inevitabile. Quella editoriale deve essere spregiudicata.»

editori specializzati. Si può fare pochissime volte, e non con tutti. L'editing come strazio o lacerazione può avvenire, forse, una volta sola nella vita.

A lei è avvenuto?
(Silenzio)

Riformulo la domanda in modo esplicito. Si è a lungo discusso di Gomorra, e di quanto lei ci abbia messo le mani.

Con gli autori si discute sì, ma di struttura e temi. Per quanto riguarda Saviano, si scatenò una ridda di ipotesi e indiscrezioni, appena il libro uscì. Ma non aveva senso. Roberto era uno scrittore di vent'anni, con le sue increspature, l'ambizione di dire tutto,

quella stessa smisuratezza che può essere un valore. Mica potevamo metterci lì a limarlo.

Insomma, quanto è intervenuto sui suoi autori?
Pochissimo.

Con qualche eccezione?

Un buon editor è tenuto alla riservatezza, almeno fino a quando decide di scrivere le memorie, nel mio caso tra molto tempo. Del resto accade spesso che i recensori, per un libro su cui magari abbiamo lavorato parecchio, denuncino l'assenza di editing. Al contrario, se ce ne asteniamo, ecco che molti giurano di riconoscerne vistosissime tracce. E, va da sé, ce lo rinfacciano.



JT LeRoy unmasked: the extraordinary story of a modern literary hoax

In the late 90s, JT LeRoy's autobiographical tales of abuse as a young man became cult hits, beloved of celebrities from Lou Reed to Winona Ryder. Then the baffling story of the author's true identity emerged. A new film reveals the makings of the myth

Steve Rose, theguardian.com, 20 luglio 2016

It was one of the strangest **post-screening Q&As I've ever attended**. It was the 2005 London Lesbian and Gay film festival. Among those on stage were Asia Argento, director and star of a movie called *The Heart is Deceitful Above All Things*, and JT LeRoy, author of the cult novel from which it was adapted. Plus someone called Emily Frasier. No one was quite sure who she was. The movie itself was a sleazy slice of southern gothic, ostensibly based on JT LeRoy's own shockingly traumatic boyhood. Dragged away from his foster parents by his truck-stop prostitute mother (played by Argento), he is put through a gruelling gamut of rape, assault, exploitation, religious indoctrination and general abuse, at one point seducing his mother's boyfriend (played by Marilyn Manson) while dressed as her. Nothing in the film was as memorable as JT LeRoy himself: a slight, effeminate figure in a red fedora, big sunglasses and a blond wig. He looked like a skinny, white Michael Jackson impersonator. Everybody on stage seemed to be in awe of LeRoy. He was chronically shy, it was explained, hence the disguise. When a question was addressed to him, he answered in a nervous mumble, barely audible or decipherable. He would then whisper into the ear of Argento or Emily Frasier, and they would speak for him: «JT says...».

Variations on this bizarre ritual had been going on for several years, since LeRoy first appeared on the literary scene. LeRoy seemed to hit a cultural nerve with his lyrical, autobiographical prose, which revealed a West Virginian ecosystem of drugs, tricks,

crime, abuse, damaged characters and fluid sexualities. The literary establishment embraced him, and he was hailed as an authentic voice in American literature, a new **William Burroughs** or **Flannery O'Connor** – albeit with a backstory that wouldn't have looked out of place on Oprah.

LeRoy was shrouded in mystery. Was he HIV positive? Or transgender? Nobody knew his real name (the JT stood for «Jeremiah Terminator»), or even what he looked like, since he initially refused to appear in person. In his absence, fans began staging events reading out from LeRoy's books themselves. Famous people began to gushingly declare their admiration. Soon he had amassed an impressive following: Debbie Harry, Lou Reed, Nancy Sinatra, Matthew Modine, Gus Van Sant, Rufus Wainwright, Shirley Manson, Jeremy Renner, Rosario Dawson, John Waters, Michael Stipe, Carrie Fisher, Winona Ryder, Courtney Love, Billy Corgan, Tom Waits. LeRoy achieved what many artists dream of: cult status combined with mainstream celebrity.

Asia Argento, daughter of **Italian horror maestro Dario**, was what you might call a LeRoy superfan. **When I interviewed her** just after that bizarre Q&A in 2005, Argento told me she saw her movie as a form of therapy for JT. «We had to get as much as we could right,» she explained «and a lot of it was to do with the fact that I love JT truly as a friend. He's somebody who will be in my life for ever. It wouldn't have been the same film if we didn't trust each other».

The trust turned out to be misplaced. Before Argento's movie was released, it emerged that JT LeRoy did not actually exist. Exposed by **New York magazine** and the «New York Times» asserted that the figure in the Michael Jackson get-up **was actually a woman named Savannah Knoop**. The *real* author of JT LeRoy's novels was Knoop's brother's partner: a 32-year-old Jewish New Yorker named Laura Albert, sometimes known as «Speedie», though she also called herself «Emily Frasier». Yes, that was her on stage with Argento and JT. As Speedie/Emily Frasier, Albert had accompanied her fictional avatar everywhere *he* went. She had been hiding in plain sight.

Literature is full of impostors and *noms de plume*, from George Eliot to «**Robert Galbraith**» (aka **JK Rowling**), but JT LeRoy is something else. George Eliot never did high-end fashion shoots, or received backstage passes to U2 gigs, or was sent Kabbalah books by Madonna. Some see Albert/LeRoy as a fraud on the make, a player exploiting the kindness and credulity of celebrities, care workers and fans; others regard her as a complex, postmodern artist, whose literary talent justified the masquerade. Was this one of the greatest literary hoaxes of the modern age? Or a strategic confidence trick?

«It was a fiction that went way off the page» says Jeff Feuerzeig, director of new documentary *Author: The JT LeRoy Story*. «It raises the question of where does fiction come from? What *is* fiction? I found that to be interesting». Having turned down previous approaches, Albert agreed to tell her story to Feuerzeig, partly on the strength of his 2005 music documentary *The Devil and Daniel Johnston*, but also, she told him, «because you're a Jew and you came out of punk rock».

«It raises the question of where does fiction come from? What is fiction? I found that to be interesting.»

Feuerzeig spent 8 days interviewing Albert for his film, and two years going through her archives. She kept everything, it turns out: diaries, doodles, notebooks, phone bills, photo albums, answering-machine messages from celebrities (most of whom, understandably, declined to participate in the film). These ephemera not only enhance the movie visually, they also help corroborate an insanely far-fetched story.

Albert had childhood issues of her own, it turns out. She suffered sexual and physical abuse as a child. She was put in a care home by her mother. She had weight, food and body issues – which led to gastric-band surgery and dramatic change in appearance. Past photographs depict Albert as plump and round-faced, almost homely; in the film, talking in the present day, she looks like an ex-rock star, with defined cheekbones, and bohemian dress code.

Rather than the pen, it seems the telephone was Albert's primary tool. She was a natural mimic. She developed an «addiction» to phoning child-protection hotlines pretending to be a boy, and would spend long hours improvising stories to elicit sympathy and attention, adopting a number of accents and personas. «I didn't know who was going to bubble up» Albert claims in the film. That's how JT LeRoy emerged, almost by accident. A therapist (who had never met her face to face) encouraged JT to write down his experiences. By that time – the late 1990s – Albert was in San Francisco, following her dream of becoming a musician, but making most of her income working on phone-sex lines, which is where she got much of the material she later put into JT's fiction.

Channelling JT's persona made Albert a better writer, she says. It also made her a hotter literary property than a 30-year-old mother, as she then was, would have made. JT spent many additional hours on the phone cultivating relationships with writers who worked in a similar idiom, such as **Dennis Cooper** and **Bruce Benderson**. When Albert faxed them this teenage amateur's writings, they were duly amazed, as were the publishers they put JT in touch with. «Laura felt like a zero her whole life» says Feuerzeig. «She was uncomfortable in her skin, and

she only felt alive inside another fictional persona. She was obviously always a writer. And when her art became validated, she surfed this wave. Nothing was preplanned».

Events began to spiral out of control when Albert took the step of recruiting Savannah Knoop, her boyfriend's half-sister, to be JT in real life. They strapped down her breasts and put on the Michael Jackson disguise. In turn, Albert became «Speedie», adopting a parody cockney accent. In retrospect, it sounds ridiculous, but nobody seemed to bat an eyelid.

They met Gus Van Sant, who wanted to adapt LeRoy's first novel, *Sarah*. Van Sant's actor buddy Michael Pitt took a shine to JT (ie Knoop) and they ended up necking in the car park. Van Sant also commissioned LeRoy to write a screenplay (later jettisoned) for his acclaimed movie *Elephant* – he's still credited as an associate producer. Asia Argento was launching her own charm offensive to secure the rights to *The Heart is Deceitful...* and developed an intimate bond with Knoop. When the truth about Albert/LeRoy/Frasier emerged, I simply assumed that Argento had been in on the whole charade when we had met in 2005, but she wasn't. «It's the most shocking thing that's happened to me in my life, and believe me I'm the queen of shock» she says when I contact her again. «Not even my father could come up with such an intricate plot».

Argento has not spoken about the experience since: «A way I thought I could get rid of the resentment was to just not talk about it. It is something I cannot forgive. Believe me it's hard to carry this burden. I would be very grateful if one day this stops in me. I couldn't do movies as a director for 10 years. Because I've been fooled. I'm a fool! How could I not see it? It made me feel worthless to be honest. I didn't have a lot of self esteem after that. It took me a long time to rebuild it. I was lost. So forgiveness... it's a beautiful thing, of saints and martyrs, but I can't let it go. I was fucking manipulated, it's time for me to say that».

Events keep replaying in Argento's mind: the long, intimate telephone conversations with JT, which

were actually with Albert (she would often switch between JT and Speedie mid-conversation). JT explaining that he had a multiple personality disorder, and asking Argento to call him «Savannah» when they were together. «Imagine you are married and you come home one day and your husband is putting a mask on and underneath he's a reptile, he's a fuckin' snake. It's like a cheap TV movie from the 80s».

Argento's disorientation was compounded by her experience of making *The Heart is Deceitful Above All Things*. She strove to bring authenticity to her portrayal of a supposedly real person (JT's mother), who turned out to be a fictional character invented by another fictional character. Relations cooled when JT (Knoop) discovered that Argento was having a relationship with Pitt.

By the time they were promoting the movie, Argento had started to tire of JT and Speedie's company, she says: «They were like the Mariah Carey of independent movies. They were requiring, like, bananas from Peru and organic almonds and fashion gifts. I had to hook them up to get a Fendi bag, I kid you not. Speedie was just a pain in the ass. I was, like, "Who is this fucking boring, petulant bitch?" While JT [Knoop] was always more joyful and fun – which I should have seen at the time: How are you so joyful when your life was so miserable?».

Could the new documentary be seen as Albert's attempt to regain control of her own narrative? It is framed as a cards-on-the-table confessional, but if nothing else, Albert has proved herself a notoriously unreliable narrator. «This is her version of events» says Feuerzeig, although he alone decided what went into the film, he adds. «And yes, as you hear in the film, there's a mosaic of responses. Some people are outraged, some think it's the greatest thing since sliced cheese, and all of their responses are valid. The film doesn't seek to moralise or judge».

Feuerzeig's film is not the only version of events, however. Knoop published her own book in 2008, *Girl Boy Girl – How I Became JT LeRoy*, in which she characterises her masquerade as a wild adventure, and Albert as a jealous manipulator, but expresses remorse over her relationship with

Argento (which she nonetheless describes in intimate detail). **James Franco bought the rights to Knoop's book** and reportedly plans to make a LeRoy biopic, starring Kristen Stewart as Savannah and Helena Bonham Carter as Albert.

There's also an earlier documentary, *The Cult of JT LeRoy*, made in 2014, which paints a less rosy picture of the whole saga. Like Argento, many of its interviewees feel betrayed and manipulated. A succession of authors, agents and former associates JT befriended tell of how Albert – as JT – solicited emotional support, favours and gifts on false pretences. On being told by JT that he'd never had a birthday present, one of them sent her a present for every year of his life, another bought her a new computer, another cancelled his own Christmas on hearing that JT was going out turning tricks. «This person made me feel like if I didn't talk to them, they were going to kill themselves» one of them says. *The Cult of JT LeRoy* also goes deeper into **Albert's 2007 trial and conviction for fraud**, having signed a contract in JT LeRoy's name rather than her own, then set up a company in the name of her alias.

«I think the tension of this story has to do with the ethics around what Laura Albert and company did to get ahead» writes **Marjorie Sturm**, maker of *The Cult of JT LeRoy*. «First off, the JT LeRoy enterprise was not just Laura Albert. It involved her mother, her sister, her sister-in-spirit [Savannah Knoop], and **her partner/mate of many years [Geoff Knoop]**. Were they all mentally ill? Or were they profiting and living off it? Was JT LeRoy just “bubbling out of her consciousness” when she formed a corporation to hide JT's money? When she actively promoted JT and drew in celebrities? Even if we give

Laura Albert the benefit of the doubt and say JT was a coping mechanism, does that give her the right to abuse, lie, and exploit others?».

Sturm began making her own film in 2002, having first met JT and Speedie through a photographer friend. But when she began making her own inquiries, and talking to those drawn into the story, Albert's lawyers threatened her with legal action, she alleges, which affected her film's funding and distribution. «Laura's expression took three personas to contain, but she isn't too keen on allowing others to express themselves».

Laura Albert does not see what she did as a lie or a hoax or a masquerade. She refers to her unmasking as «the reveal». She has made various justifications for her actions in interviews over the years. One is that JT LeRoy was a valid artistic device – «art *should* confuse». Another, which she explains to me via email, is that the LeRoy persona was her own, unique form of therapy.

«JT was asbestos gloves to handle material I otherwise could not have touched» she writes. «Almost everybody does things that are self-therapeutic, and for me, nothing gets in there like writing does. [JT] began to write because his therapist urged him to do it – so that writing actually was a very literal form of therapy. As I say in the film, I had a college teacher who would not allow me to write in a male voice. I was writing about sexual and physical abuse. I had just left being in placement, being a ward of New York City, so it was all so raw for me. I ended up having a breakdown, dropping out of school and going into a hospital. I never went back to that school». Albert deals with accusations of manipulating people tangentially: «It's been a process. It's healing to

«Almost everybody does things that are self-therapeutic, and for me, nothing gets in there like writing does.»

connect to people who had a first-hand involvement with JT and were upset by the reveal, to talk and find connection. The media told people it was a joke – that’s what a hoax is. And that caused a lot of pain in those who loved him. The loss of JT, the pain is valid, but to understand my motives allows a more complex reaction to be possible. And time has allowed people to come back to the work and let it be of itself».

That’s Albert’s ultimate defence: the work itself. «I was writing Jeremy’s [JT’s] story and publishing it as fiction, and everyone who was interested got a real live book in their hands» she writes. «Since the

reveal, I’ve heard from more people who understand the need to hide that I had then, how it freed my voice to have someone who wasn’t me. They recognise the felt authenticity of my fiction, the emotional truths».

The question is whether or not those books have changed now that their author’s own convoluted story has all but eclipsed them. Is there a difference between «honest» fiction and «dishonest» fiction? LeRoy’s books are being reissued to coincide with the release of Feuerzeig’s documentary, so perhaps we’ll see. In the mean time, Laura Albert is currently writing her memoirs. As herself.



Il segno irriverente di un comunicatore

Gianni Sassi. Uno di noi, per Fondazione Mudima. Dissacrante innovatore, la scena culturale tra gli anni Settanta e Ottanta lo ha celebrato come protagonista indiscusso

Mauro Trotta, «il manifesto», 22 luglio 2016

La prima cosa che colpisce prendendo in mano il libro *Gianni Sassi. Uno di noi* (Fondazione Mudima) è la fotografia in copertina. Si tratta di un primo piano in bianco e nero di Sassi, ma l'immagine appare sfocata, solo gli occhi risplendono in maniera nitida. Ci sono delle luci riflesse e, probabilmente, la foto è stata ripresa da dietro un vetro oppure inquadrando uno specchio.

Vengono in mente alcune inquadrature dei film di Reiner Werner Fassbinder in cui, appunto, i personaggi apparivano sullo schermo da dietro un vetro o riflessi da uno specchio, quasi a sottolineare, in maniera inattesa, il sottile e complicato gioco di rimandi che lega l'immagine artistica ai fruitori e al suo produttore. Un linguaggio nuovo, mai visto prima, quello del regista tedesco che come tanti altri cineasti, e non solo, si impose, sconvolgendolo, sul panorama culturale a partire dagli anni Sessanta e Settanta. Un fiorire di nuove esperienze artistiche e comunicative, e per ciò stesso, e quasi sempre consapevolmente, politiche. Sarebbe possibile stilare una lunga lista di «cattivi maestri», attivi in quegli anni. Dagli autori del nuovo cinema tedesco e da un regista come Marco Ferreri a poeti come Nanni Balestrini, da pittori come Mario Schifano a uomini di teatro come Carmelo Bene o Dario Fo, a innovatori del fumetto come Moebius e Les Humanoides Associés o Andrea Pazienza e quelli di «Frigidaire» e del «Male», a musicisti come gli Area. E questo senza voler nemmeno accennare agli innovatori nel campo della politica, della psicologia, della psicanalisi, della filosofia. E fra tutti questi maestri, il nome

di Gianni Sassi rientra a pieno diritto. Ognuno di loro potrebbe davvero definirlo «uno di noi», come recita il sottotitolo del libro.

Oggi Sassi per la sua attività, che ha avuto luogo dagli inizi degli anni Sessanta con l'agenzia pubblicitaria Al.Sa e si è protratta per un trentennio, sarebbe definito un art director o, più genericamente, un grande comunicatore. Definizioni riduttive – e basta sfogliare le bellissime immagini che compongono il libro per rendersene conto – nei confronti di uno che, certo, ha fatto pubblicità, ma ha anche creato riviste ed etichette musicali, organizzato festival di poesia e concerti. Il tutto con un tocco d'artista, o meglio con un approccio artistico. Arte d'avanguardia sempre, in qualche modo dadaista, situazionista, legata a esperienze come Fluxus. Comunque la si voglia definire, arte shockante, provocatoria, sicuramente non pacificatoria, meno che mai tranquillamente rilassante. Basti vedere, a titolo d'esempio, il manifesto per il gruppo industriale Busnelli in cui appare Franco Battiato seduto sul prodotto da pubblicizzare, truccatissimo, con la faccia ricoperta di cerone, con pantaloni con la bandiera americana e stivaloni, e la scritta: «Che c'è da guardare? Non avete mai visto un divano?».

Del resto da «una risata vi seppellirà» del '68 fino all'«avanguardia di massa» del movimento del '77, secondo la definizione che ne diede Maurizio Calvesi, l'arte, la comunicazione e la politica andavano a braccetto nelle strade e nelle piazze. E persone come Gianni Sassi sicuramente ebbero un ruolo non indifferente in tutto questo. Come suscitatori,

precursori, creatori di nuove forme e di nuovi linguaggi? Oppure come catalizzatori, raccoglitori di istanze che provenivano dalla società?

Forse la risposta può essere trovata nell'inconsueta alchimia che a volte regola i rapporti tra singoli e collettività, quando avviene che le singolarità non si annullano nel gruppo, nella collettività, ma riescono ad esprimersi compiutamente valorizzando il collettivo e quando, nello stesso tempo la stessa comunità, il gruppo si valorizza e cresce grazie all'apporto delle soggettività singolari.

Ed è strano, forse, notare come questa sorta di rapporto emerga con chiarezza leggendo i testi – di amici, collaboratori, artisti e persone che l'hanno conosciuto – che compongono *Gianni Sassi. Uno di noi*. Ogni contributo, infatti, se da un lato fa risaltare con chiarezza aspetti, sfaccettature, esperienze di Sassi, della sua vita, della sua attività, dall'altro fa emergere la relazione che si era instaurata nel gruppo, per cui appare allo stesso tempo difficile, quasi impossibile e nello stesso tempo, paradossalmente, di una chiarezza abbagliante fino a che punto arrivasse il contributo dell'uno o dell'altro nel determinare le vicende, i fatti, le esperienze. Illuminante, in questo senso, lo splendido *Frankenstein* e la ballerina, duetto del 1979, di Nanni Balestrini dedicato a Sassi e a Valeria Magli.

Opera inconsueta e affascinante, ricca di immagini, *Gianni Sassi. Uno di noi* (una mostra con lo stesso titolo a cura di Gino Di Maggio, Sergio Albergoni e Fabio Simion si è tenuta di recente alla Fondazione

Mudima e ne ha parlato Maurizio Giufrè su «Alias» del 29 maggio), pur non contenendo alcuna biografia o cronologia nemmeno schematica, riesce davvero a offrire una panoramica completa dell'attività di quello che è stato definito – e chissà se ne sarebbe stato contento – «l'uomo che inventò il marketing culturale». Si possono gustare così le riviste, da «bt» a «Frankenstein» fino ad «Alfabetà» e «La Gola», primo giornale dedicato al bere e al mangiare; le mitiche copertine e confezioni dei dischi di Battiato e degli Aerea pubblicate dalla Cramps; le geniali e inconsuete campagne pubblicitarie; i manifesti e le fotografie di eventi come Milano-poesia o Milano-suono e tante altre immagini ancora che davvero riescono a dare il sapore, come del resto i testi raccolti, del lavoro e della personalità di Gianni Sassi. Una persona la cui mancanza, come afferma Jean-Jaques Lebel, ha reso Milano «nient'altro che una città spettrale, una città di merda, come tante altre». E che lo porta a concludere il suo contributo con una vera e propria invettiva, dichiarando: «Non me ne frega un cazzo della Triennale, delle stupide vetrine di lusso di via Montenapoleone, delle sfilate ripugnanti di Milano Moda, della Fondazione Prada e della sua merce, della festa di Sant Ambroeus o dell'Expo, come pure della Galleria dove nacque il futurismo, poi colonizzata da Mc Donald's e infine dalla moda. Finché le nuove leve di indiani metropolitani non faranno tornare lo spirito, la grinta e l'ambiziosa visione di Gianni Sassi, non ho più intenzione di mettere piede a Milano. T'è capi?».

Arte d'avanguardia sempre, in qualche modo dadaista, situazionista, legata a esperienze come Fluxus. Comunque la si voglia definire, arte shockante, provocatoria, sicuramente non pacificatoria, meno che mai tranquillamente rilassante.

Romanzi americani

Un successo clamoroso: *Le ragazze* di Emma Cline, negli States, è secondo in classifica: «Ma io riesco a concentrarmi ormai solo quando sento parlare di terre inesplorate, o di bellezze irregolari»

Alessandro Baricco, «Vanity Fair», 22 luglio 2016

Naturalmente, dalle Indie mi arrivano spesso dicerie su fantastici Eldorado: quello spettacolo imperdibile, una spiaggia che nessuno conosce, un vino che devo assolutamente provare... Mi piace: io sto ad ascoltare tutto, e archivio. Ogni tanto, in effetti, vado e scopro miniere d'oro.

Altre volte no.

Un mesetto fa mi ha scritto un editore che è un editore bravo: ti mando in anteprima un libro, mi diceva, che faremo uscire a settembre: ti va di leggerlo? Poi, tanto per farmi respirare profumo di Eldorado, aggiungeva che il libro era di un'americana di 27 anni, il suo esordio: il suo editore americano se l'era assicurato con un assegno da 5 milioni di dollari. Titolo: *Le ragazze*. Lei si chiama Emma Cline. Qualche giorno fa, l'editore che è un bravo editore mi ha chiamato per farmi notare che attualmente, negli States, il libro è secondo in classifica, dopo Stephen King. Ma più che altro voleva sapere se l'avevo letto e cosa ne pensavo. Sì, l'ho letto, ho risposto. E quel che penso te lo scrivo, ho aggiunto. Infatti eccomi qua a farlo. È una tipica incombenza da Archivist, rispondere.

Caro Repetti, ho ricevuto, ho letto, ho pensato. Ho fatto tutto abbastanza in fretta perché in effetti il libro ti prende, e poi ti rimane in testa per qualche giorno. D'altronde parla di una setta inquietante e di una strage efferata, si sa come va con quelle cose. Ho notato che almeno metà dei libri che ho letto ultimamente girava intorno a qualche violenza per cui è impossibile contenere una fastidiosa, morbosa, curiosità.

Che sta succedendo? Non siamo più capaci a metabolizzare l'orrore, possiamo solo pronunciarlo, anche benissimo? Pensiamo, più semplicemente, che senza curiosità morbosa non si vende più una fava? Siamo spaventati e ci stiamo pisciando addosso libri dove cola l'orrore? Non so. Ma comunque, non era questo che volevo dire.

Ho letto, e riassumo così. È un libro che sembra scritto da una decina di persone, tanto è perfetto. Non sbaglia nulla, e sembra il frutto di una ventina di editing. Tu dirai che non è vero, che l'ha scritto lei, e io ti credo: be', allora è peggio ancora. Incarna con una precisione assoluta una certa idea di romanzo: quella che l'industria editoriale americana immagina, oggi, come prodotto perfetto nel segmento «Letteratura». Neanche l'iPod è così privo di esitazioni, o errori. Lo so che lo conosci già, ma ti prego, riprendi in mano questo pezzo, guardalo bene, passaci le dita bene sopra, per un po':

Mio padre, che baciava con una formalità che ci imbarazzava tutti, che lasciava bottiglie di birra sui gradini dell'ingresso per prendere in trappola le vespe, e che al mattino si batteva il petto nudo per mantenere forti i polmoni. Si aggrappava alla brutta realtà del suo corpo, sopra le scarpe si vedevano i calzini pesanti a coste, screziati dai sacchetti di cedro profumato che teneva nei cassetti. Il modo in cui si specchiava scherzosamente sul cofano della macchina. Io cercavo di accumulare cose da dirgli, setacciando le mie giornate alla ricerca di qualcosa che potesse destargli un briciolo di interesse. Senza rendermi conto, se non anni dopo, da adulta, che era

strano sapere così tanto di lui quando sembrava che lui sapesse così poco di me. Sapere che amava Leonardo da Vinci perché aveva inventato l'energia solare ed era nato povero. Che era in grado di identificare qualunque modello di macchina dal suono del motore e pensava che tutti dovessero conoscere i nomi degli alberi. Gli piaceva sentirmi concordare sul fatto che la facoltà di Economia e Commercio era una truffa, o vedermi annuire quando diceva che il ragazzino che si era dipinto i simboli della pace sulla macchina, in città, era un traditore. Una volta aveva detto che avrei dovuto studiare chitarra classica, anche se non l'avevo mai sentito ascoltare altra musica se non le bande folkloristiche di cowboy, che battevano gli stivali verde smeraldo e cantavano di rose gialle. Era convinto che la statura fosse l'unica cosa che gli aveva impedito di avere successo.

«Anche Robert Mitchum è basso», mi aveva detto una volta. «Lo fanno salire su delle cassette della frutta».

Non c'è un errore, caro Repetti, e questo, volendo, è l'errore. Prodotto smerigliato, dettagli infallibili, design ergonomico, sound mixato alla perfezione, lessico controllato al millimetro. È il prodotto di un'industria, non l'opera di un artigiano. Non c'è quella che Benjamin chiamava l'impronta della mano del vasaio.

Emma Cline esiste sicuro, ed è bravissima, ma potrebbe anche non esistere, questo lo percepisci, no? Prendi tutte le scuole di scrittura americane, distilla il meglio di quello che producono, metti il tutto in mano a un software e quello ti sputa fuori quel paragrafo. Credimi.

È una certa idea di prodotto che hanno loro: la cosa significativa è che hanno deciso che è la loro

arma per mantenere in vita la letteratura, in un pianeta in cui le altre narrazioni, o la fiction scritta che non è letteratura, sono diventate così aggressive e vincenti.

È un'idea che rispetto, ma a dire il vero io ne coltivo un'altra. Io penso che la letteratura si salva quando suona voci irripetibili, quando inaugura deformità impensabili, quando allestisce mondi che non sono mai stati mondi prima che qualcuno li scrivesse.

La Cline ha appena iniziato a scrivere, ma io la leggo da anni, in tanti scrittori americani – meno bravi di lei, in genere – tutti dediti, in fondo, a declinare un unico modello estetico, con piccole distinzioni certo, con percepibili distinguo personali: ma lo sai benissimo anche tu, è sempre Cheddar, hai un bel farlo a stagionature e fragranze diverse, ma sempre quello è.

Sai, noi si è gente che già nel paese vicino fanno una toma che non c'entra niente.

Per cui ne venderai a bauli, e hai fatto benissimo a pubblicarlo, perché è un saggio di bravura e, se vogliamo, l'emblema di una certa idea americana di scrittura. È probabilmente anche un bello spaccato di una certa realtà americana (anche se in questo momento non mi viene in mente una sola ragione per cui dovrebbe interessarmi un bello spaccato di una certa realtà americana).

Insomma, sei come sempre un bravo editore, hai scelto un ottimo libro, e grazie di aver pensato a me. Però, se posso, mi dedicherei ad altro, perché ho una specie di fretta, o insofferenza, non so, e riesco a concentrarmi ormai solo quando sento parlare di terre inesplorate, o di bellezze irregolari.

Sempre tuo, AB

«La Cline ha appena iniziato a scrivere, ma io la leggo da anni, in tanti scrittori americani – meno bravi di lei, in genere – tutti dediti, in fondo, a declinare un unico modello estetico, con piccole distinzioni certo, con percepibili distinguo personali.»

Caro (orribile) Mr Norris

C'è uno «sguardo scrivente», precisissimo ma privo di giudizio morale nel terzo, ma primo vero romanzo di Christopher Isherwood

Nicola Gardini, «Il Sole 24 Ore», 24 luglio 2016

L'inglese Christopher Isherwood ha sempre mancato l'apoteosi. Pur degno di volare tra le stelle, il suo mito tende a ricollocarsi per naturale modestia all'altezza delle nuvole e talvolta pure a lasciarsene nascondere. Sviluppatosi nel cuore del Ventesimo secolo, diviso tra Europa e America, ha significato e ancora riesce a significare anticonformismo, libertà sessuale, camp, viaggio, critica dei fascismi, pacifismo, espatrio e perfino esilio. Questo mito però non accampa alcuna pretesa. Le sue scoperte le compie senza gridare eureka; critica senza fustigare. Le verità le considera dati di fatto, sono i luoghi stessi in cui si svolgono i destini delle nazioni: Berlino, la Cina, il Messico, la California. Né ha nulla di programmatico, di maledetto o di proibito. Scarta sia il modello di Wilde sia quello di Forster; sia il flash sia l'ombra. Alla tragedia preferisce la commedia, la modalità che nella tradizione moderna più ha faticato ad assicurarsi la gloria. Un consanguineo ideale di Isherwood, con tutte le differenze storiche e linguistiche, è Stendhal: il romanziere che predicava le idee attraverso i fatti e si commuoveva dopo una risata.

Anche editorialmente a Isherwood, non solo nei paesi stranieri, è mancata la fortuna di altri classici del Novecento. E dire che i primi a pubblicarlo furono Leonard e Virginia Woolf. In Italia è passato da un marchio all'altro, quasi lo si dovesse continuamente riscoprire, senza che la sua fisionomia riuscisse a definirsi con il giusto nitore e a trovare una posizione certa nel coro delle voci maggiori. Un Meridiano di Isherwood sarebbe stato opportuno già tempo fa.

Da qualche anno, per fortuna, Adelphi è impegnata in un lodevole rilancio, attraverso una serie di nuove traduzioni. Dopo l'uscita di *Un uomo solo*, *La violetta del Prater*, *Viaggio in una guerra* (firmato con Auden), *Addio a Berlino*, ora vede la luce *Il signor Norris se ne va* (tradotto da Pietro Leoni). Intanto in Inghilterra e in America sono usciti i *Diari*. Sarebbe bello che a questo elenco Adelphi aggiungesse presto almeno due capolavori come *Down There on a Visit* e *The World in the Evening*.

Il romanzo del signor Morris (*Mr Norris Changes Trains* e, nell'edizione americana, *The Last of Mr Norris*) è il terzo che Isherwood abbia composto, ma può ben dirsi il suo vero inizio. Oltre a inaugurare la stupenda trilogia berlinese, mette in scena per la prima volta un autore compiuto, uscito dal bozzolo adolescenziale delle prove di partenza e risolto per intero in un osservatore dall'intonazione autobiografica. Ci regala anche un personaggio memorabile, l'eroe eponimo, faccendiere di mezza tacca e dandy masochista, e un'infilata di scene intense e briose, che scivolano a valle come un torrentello, sul palcoscenico di una Berlino orgiastica e già tetramente nazista.

Osservare è per Isherwood una tecnica e una poetica. Il suo mito sta soprattutto in questo: nel dotare il narratore di due occhi molto attenti e nel lasciarli usare il più possibile. L'introspezione, il giudizio morale, il ricordo, via. Qui c'è un io che non sembra un io; un io che vuole guardare e registrare il mondo. Uno «sguardo scrivente», che solo di rado si distrae dalla sua missione. Quando si lascia andare

all'espressione di uno stato emotivo, è solo per effetto delle circostanze. Il narratore di Isherwood non ha un passato. Tutto il tempo che ha è tempo presente, e lo impiega con gli altri, quasi la sua vita non esistesse se non come racconto di altre vite. La sua memoria nasce tutta lì per lì, con loro, mentre noi leggiamo.

Si riconosce nello stile di questo scrittore un'impronta dell'etnico understatement, di quell'esserci senza partecipare, per cui è impedita qualunque spontanea manifestazione di stupore, risentimento o anche ammirazione. Isherwood è davvero un perfetto inglese, almeno in questa fase, che precede l'emigrazione negli Stati Uniti (i libri americani avranno un altro tono, in specie gli ultimi). Detestava gli strascichi del vittorianesimo, repressivo e puritano; si prese gioco di Cambridge e per protesta si fece bocciare agli esami finali. Eppure la retorica della sua narrativa ha tratto sostanza dal decoro, dalla sobrietà, perfino dalla secchezza di una certa istruzione nazionale. Di fronte a Mr Norris il narratore non si scompone mai, non lo giudica. Mr Norris è un cialtrone, un intrigante, un doppiogiochista, perfino un traditore; insomma, un disonesto, che alla fine, con la sua irresponsabilità e il suo egoismo,

porta solo acqua al mulino del male storico e dunque meriterebbe altro che comprensione e indulgenza. Ciononostante il narratore è sempre pronto a perdonarlo, o anche solo ad accettarlo così com'è, un collezionatore di disastri. Lo osserva divertito, interessato, talvolta perfino affettuoso. Ma non sente né disgusto né riprovazione morale. Perché? Il decoro inglese è, dunque, nella sostanza, disimpegno, cinismo, relativismo? È accondiscendenza? Indifferenza? O nel sorriso del narratore isherwoodiano c'è una lezione più alta, una pietà laica che permette il coraggio di stare con chiunque e di accettare qualsivoglia natura?

Io credo che questo sia, pietà. I cattivi, in effetti, si distingueranno sempre da tutti gli altri, non la faranno franca, e sono i nazisti, sono i violenti, anche quelli meno classificabili sul piano politico. I poveri diavoli, loro, vanno presi come sono. Tanto, non cambieranno. E si porteranno con sé la loro croce. Ognuno è la propria condanna. Il signor Norris potrà andarsene anche in capo al mondo per sfuggire ai tanti pasticci, cambiare tutti i treni che vuole, ma il suo destino l'avrà sempre appiccicato alle calcagna. La pietà alla Isherwood, forse, è solo fede nell'inevitabilità della giustizia.



Quel viaggio alla scoperta del grande romanzo americano

Cosa si muove nella narrativa statunitense e cosa si pubblica,
tra scrittori-guru e giovani rivelazioni...

Stefania Vitulli, «il Giornale», 24 luglio 2016

C'è un'espressione che ricorre in ogni intervista che si rispetti con autori americani. Ricorre perché, al di là di ogni sogno letterario e di ogni gigantesco business che sia o no a esso collegato, gli Stati Uniti hanno voglia di produrre una storia che si possa considerare in competizione con le grandi storie dell'Ottocento e del Novecento europeo.

Ne hanno voglia da due secoli almeno. L'espressione è «grande romanzo americano». A tratti sembra abbandonata ma ritorna, puntualmente, non appena Jonathan Franzen pubblica il suo nuovo romanzo – se ne è parlato infatti per le oltre 600 pagine di *Purity* (Einaudi) – o non appena un nuovo talento si affaccia in libreria con una presenza consistente – è appena stato il caso di Garth Risk Hallberg e della sua *Città in fiamme* (Mondadori): «Il Grande romanzo americano è come il Messia per gli ebrei, tutti lo aspettano ma pochi si aspettano che arrivi veramente. Ogni generazione ha i suoi candidati, negli anni Settanta e Ottanta uomini di una certa età, bianchi agiati e con grande fantasia, Don DeLillo, Philip Roth, Paul Auster. Poi più giovani, con alle spalle una storia di immigrazione, emarginazione o adattamento, una forte visione critica della società: David Foster Wallace, Nathan Englander, Jeffrey Eugenides, Junot Díaz. A questo punto mi sarei aspettato che il Grande romanzo venisse da una delle minoranze, ma non è successo, così come non è successo che lo scrivesse Franzen, bontà sua. Oggi come oggi, giurerei che se dovesse succedere, il Gra lo scriverebbe una donna».

Così commenta lo scenario letterario attuale in Usa il giornalista Giulio D'Antona, che in *Non è un mestiere per scrittori* (minimum fax) si concentra sul «Vivere e fare libri in America» dalla prospettiva nostrana. È il momento giusto per tirare le somme sullo stato dell'arte della cultura americana perché gli Stati Uniti stanno attraversando uno di quei nodi di cambiamento che, visti dalla prospettiva italiana, possono aiutarci a capire di che pasta sono fatti i guru Usa di culto in Europa, come Franzen o Foster Wallace, o i bestseller da milioni di copie, come il «caso» *The Girls*, di Emma Cline, romanzo sull'adolescenza ispirato alla «Charles Manson family», in arrivo anche da noi a fine settembre per Einaudi con il titolo *Le ragazze*: «Uno dei romanzi più sorprendenti che mi sia capitato di leggere negli ultimi anni, anni in cui la letteratura americana ha invece soltanto aderito agli insegnamenti delle scuole di scrittura e omologando la lingua in maniera inquietante» riassume D'Antona. «Emma Cline ha scritto un gran bel libro, per temi e per stile. Non so perché Baricco abbia detto che è senz'anima, ma forse si è un po' distratto riguardo la letteratura americana degli ultimi 15 anni, che ha vissuto picchi di piattezza mortale. Ti dico di più: per quanto mi riguarda è questo il libro dell'estate. Che poi gli americani leggano altro o non leggano, importa poco».

Ecco, appiattiti, sì. Ma anche pronti al dibattito e magari chissà, da quando Trump si è affacciato sulle scene, al vecchio *engagement*. Poco più di un mese fa, ad esempio, ha cominciato a circolare una

petizione, intitolata «Una lettera aperta al popolo americano», in cui più di 600 scrittori – tra gli altri Junot Díaz, Michael Chabon, Jennifer Egan, Tobias Wolff, Stephen King, Dave Eggers – elencano le ragioni che li portano a schierarsi contro Trump. E qualche giorno dopo, lo scrittore Aleksandar Hemon rendeva noto che di non aver firmato la petizione dei suoi colleghi perché Trump segue le regole del processo democratico, e quindi ha il diritto di partecipare alle elezioni come gli altri. Applattiti, sì, ma anche pronti a stravolgere il punto di vista, se necessario, ad aprirsi a nuove culture, ad assorbire, tra i nomi di spicco autoctoni, quelli di altre letterature, a usare storie di altri paesi per dare nuova linfa al proprio: «Dal dominicano Junot Díaz ai nigeriani Chimamanda Ngozi Adichie e Teju Cole, fino al giamaicano Marlon James, vincitore dell'ultimo Man Booker Prize con *Breve storia di sette omicidi*, la letteratura dell'immigrazione sta assumendo un ruolo sempre più rilevante. La tendenza all'apertura si è manifestata anche con un lievissimo aumento dei libri tradotti, da tempo fermi al 3 per cento di tutti quelli pubblicati nel paese, sicuramente sull'onda dell'enorme successo di autori stranieri come Elena Ferrante e del norvegese Karl Ove Knausgård» ci spiega la traduttrice Silvia Pareschi, che nel suo *I jeans di Bruce Springsteen e non solo* (Giunti) ha appena realizzato un memoir culturale coast to coast che cerca di svelare incongruenze e miti di una terra in cerca di nuove promesse. Il libro di D'Antona è invece uno sguardo esclusivo sul più importante mercato editoriale del pianeta. Dipinge agenti letterari coperti di dollari, editor delusi e geniali redattori di riviste che credevamo scomparse, ritratti illuminanti di autori Jennifer Egan e Jonathan Lethem. E ci aiuta a dare un senso ai nuovi percorsi carsici dell'ispirazione, ma anche ad ansie e tendenze narrative: «La letteratura si sta avvicinando molto alla non fiction» aggiunge D'Antona. «La ricerca – personale, al limite del memoir, o storica – è parte centrale del lavoro delle nuove generazioni di scrittori che guardano sempre più alla realtà per costruire le proprie storie, anche in contaminazione con il giornalismo.

Per tornare a *The Girls*: gran parte del successo lo fa l'ambientazione, la revocazione, la capacità di immergersi in un'epoca diversa e in una diversa realtà. Penso a Alexander Chee, che ha scritto un librone mastodontico chiamato *Queen of the Night*, in cui racconta di una cantante d'opera del secolo scorso, a Will Boast, che con il suo *Epilogue* ha esplorato la storia della sua famiglia come in un documentario di Sarah Polley, ma anche a Merritt Tierce, Maaza Mengiste, Matthew Thomas».

Tutti si dividono tra due o tre professionalità (sempre legate alla scrittura, ma sempre con un piede nella narrativa e l'altra nel giornalismo o nella scrittura di servizio). Vivono a New York, ma vogliono starci sempre meno. E per tutti il presidente è una questione delicata: molti avrebbero voluto Bernie Sanders, ma ormai è andata e si rassegnano. Intanto la generazione già affermata pare cercare sempre più uno «splendido isolamento», rappresentata a perfezione dalle ossessioni del leader, Jonathan Franzen: «Dopo l'uscita delle *Correzioni*, nel 2001, raccontò di aver lavorato al buio e con cuffie che cancellano ogni rumore esterno» ricorda Pareschi, che scambia epistolari con molti degli autori che traduce, tra cui appunto Franzen, Don DeLillo, Cormac McCarthy, Zadie Smith. «Una volta gli ho rivelato che condividevo il suo odio per i rumori e lui mi ha mandato un file mp3 contenente un'ora e venti minuti di "rumore rosa": un tipo di rumore statico usato per bloccare i suoni di sottofondo». Speriamo che si connetta almeno durante le elezioni: a volte, si sa, l'ispirazione può indossare un volto popolare.

«La letteratura si sta avvicinando molto alla non fiction. La ricerca – personale, al limite del memoir, o storica – è parte centrale del lavoro delle nuove generazioni di scrittori...»

Pubblicare non è un diritto

Carolina Cutolo, mangialibri.com, 25 luglio 2016

In quasi 7 anni di consulenze legali per il blog **Scrittori in causa**, lo scoglio più difficile con cui mi sono scontrata non sono gli editori cialtroni o mascalzoni. Con loro è abbastanza facile destreggiarsi: i primi non sanno neanche stilare contratti a norma di legge e mi regalano spesso chicche di rara idiozia grazie alle quali metterli con le spalle al muro; i secondi invece sono guidati da una presunzione e da una spocchia tali da renderli del tutto impreparati di fronte a un autore che ha alle spalle qualcuno che conosce bene la legge sul diritto d'autore e il codice civile in materia di contratti.

No. La principale difficoltà che incontro nell'assistere gli autori sono gli autori stessi. Ecco solo alcuni dei motivi:

1. Desiderano far parte del mondo dell'editoria ma non lo conoscono né hanno interesse a conoscerlo: non passa loro neanche per la testa l'idea di studiarne le linee editoriali delle case editrici, di seguire i blog letterari, di leggere altri autori per imparare a scrivere meglio. No, restano lì a compiangersi nel loro microcosmo e finiscono col firmare contratti ignobili e/o pubblicare a pagamento solo per vedere il proprio nome sulla copertina di un libro.

2. Vogliono tutto e subito, pretendono di fare «il colpo gobbo», come lo chiama Ermanno Cavazzoni in *Il limbo delle fantasticazioni* (consigliatissimo agli aspiranti scrittori), e cioè la loro unica ambizione è ottenere senza la minima fatica soldi e gloria grazie alla scrittura e elevarsi così su tutti gli altri poveracci che annaspano nella mediocrità. Finiscono quasi sempre

col firmare contratti ignobili e/o pubblicare a pagamento salvo poi scoprire che non solo non è servito a niente, ma che così sono caduti ancora più in basso.

3. Sono convinti che l'unico motivo per cui non riescono a pubblicare con un editore decente è perché «tanto quelli pubblicano solo i raccomandati»; coltivano (invece della propria scrittura) questo vittimismo astioso contro tutto e tutti e finiscono per firmare contratti ignobili e/o pubblicare a pagamento convinti che i loro aguzzini siano dei benefattori illuminati, pure se non si è mai visto un mecenate che si fa pagare.

4. Non mettono mai e poi mai in dubbio la qualità della loro scrittura e quindi vedono la pubblicazione, la fama, il denaro come diritti negati. Non leggono ma denigrano tutti gli altri scrittori perché «oggi viene pubblicata solo immondizia», senza rendersi conto dell'evidente paradosso: pretendere la pubblicazione come diritto inalienabile e al tempo stesso criticare la pubblicazione indiscriminata e di bassa qualità. Finiscono quasi sempre per firmare contratti ignobili e/o pubblicare a pagamento, difendendo i loro pseudo-editori perché secondo loro sono gli unici ad aver capito il loro valore.

Potrei continuare, ma mi fermo qui. Ricordando che pubblicare un libro non è un diritto, che i diritti degli autori sono ben altri, e che se gli autori spendessero il loro tempo a cercare di capire quali sono invece di sprecarlo dando corda alla vanagloria, gli editori cialtroni e mascalzoni si estinguerebbero come dinosauri nell'era glaciale.

*La principale difficoltà che incontro
nell'assistere gli autori sono gli autori stessi.*

Ricordando Luther Blissett, 1994-1999

Intervista al più famigerato multiple name della controcultura italiana.
O almeno, a una delle sue «ex personalità»

Valerio Mattioli, prismomag.com, 26 luglio 2016

Sono passati quasi vent'anni ed è probabile che oggi, nel 2016, il nome Luther Blissett dica poco al pubblico generalista; anzi, ho come il sospetto che i più lo associno ormai al collettivo a cui si deve il romanzo *Q* uscito per Einaudi Stile Libero nel lontano 1999: insomma, allo stesso gruppo di scrittori che poi sarebbe diventato noto come Wu Ming. E in effetti i Wu Ming furono Luther Blissett, così come Luther Blissett furono decine (centinaia? migliaia? chi lo sa...) di attivisti sparsi per l'Italia e oltre, tutti celati dietro l'enigmatico volto del più inafferrabile *multiple name* della controcultura anni Novanta.

Chiunque poteva diventare Luther Blissett: Wikipedia (perdonatemi se ricorro a mezzucci tanto facili) lo descrive come «uno pseudonimo collettivo utilizzato da un numero imprecisato di performer, artisti, riviste underground operatori del virtuale e collettivi di squatter negli anni Novanta». Non era insomma un individuo ma un *condividuo* abitato da diverse personalità, che sotto tale sigla firmarono – oltre che romanzi – beffe mediatiche, attacchi psichici, derive psicogeografiche, nonché diversi opuscoli e pamphlet assai discussi non solo negli ambienti del pensiero radicale, ma anche da giornali e media «ufficiali» (che al fenomeno riservarono trattazioni tipicamente goffe quando non apertamente tragicomiche). Il Luther Blissett Project (LBP) anticipava anche di diversi anni alcuni temi – segretezza, identità, anonimato, cultura del controllo – all'ordine del giorno nell'odierno dibattito sia politico che tecnologico, ammesso che tra i due esista più alcuna differenza. Ogni tanto c'è persino chi ancora oggi resuscita

la sigla per azioni solo vagamente memori dei bei tempi andati (si pensi alla bufala sui **voli Ryanair gratuiti per i richiedenti asilo**), ma di fatto la sua esperienza si concluse nel 1999 del già citato *Q*, tappa finale di un «piano quinquennale» **conclusosi con un simbolico seppuku**.

Di recente, a far di nuovo parlare di Luther Blissett ci hanno pensato due libri: il bel *Improper Names* di Marco Deseriis, uscito lo scorso anno per Minnesota University Press (e ancora inedito in italiano), ne lega la parabola sia a precedenti storici già in passato analizzati (Ned Ludd) sia all'attuale fenomeno Anonymous, di cui in qualche modo il LBP fu – con tutte le differenze del caso – un predecessore. A inizio 2016 è invece uscita un'interessante raccolta intitolata *Il Luther Blissett Project a Roma, 1995-1999*, il cui titolo dovrebbe bastare da solo a svelarne il contenuto. Roma in effetti fu la città che, assieme a Bologna, più familiarizzò con lo sfuggente *multiple name*, le cui azioni imperversarono per qualche anno in quel ramificatissimo network che metteva assieme centri sociali (o almeno *alcuni* di questi: vedi oltre), università (in particolar modo la facoltà di sociologia della Sapienza), rave parties, musica techno ed emittenti radiofoniche «di movimento» (ai tempi, la storica Radio Città Futura poteva ancora dirsi tale. Più o meno, diciamo).

Ho quindi colto l'occasione per scambiare quattro chiacchiere con... be', con Luther Blissett, che domandò. O almeno con una delle sue ex personalità romane, tra le curatrici del libro di cui sopra. Ecco il risultato.

In quale contesto prende forma il Luther Blissett Project? Nel senso, immagino si debba partire dalle solite cose: Bologna, gli anni Novanta, i centri sociali, il revival situazionista (c'era davvero?)...

Innanzitutto occorre de-bolognesizzare il Luther Blissett Project, e questo l'ho affermato mille e mille volte già negli anni Novanta. Certo, nel 1999 è uscito il romanzo *Q*, scritto da **4 mie ex personalità bolognesi** e forse non sono mai stato così celebre come ai tempi di quel libro; tuttavia è ora di farla finita con la storia «Bologna, gli anni Novanta», etc. Se si volesse tentare una storicizzazione riduttiva, il LBP è un'iniziativa che si è generata da una sinergia tra ambienti **Mail Art**, personaggi provenienti dal **Great Complotto** di Pordenone come Piermario Ciani, i «Liberi Cittadini Transmaniaci» di Bologna e l'area della Neoist Alliance di **Stewart Home** a Londra. Ma le cose sono comunque più complesse, altrimenti non si spiegherebbe la diffusione tracimante del mio nome. Occorre quindi fare alcuni passi indietro, tornare al 1990 e al **movimento della Pantera**, quando si formò la rete dei seminari autogestiti di molte università italiane: il *Réseau*, un'esperienza costituente di cui ancora nessuno ha scritto. Il *Réseau* produsse saperi autoprodotti a cui non si accedeva attraverso gli studi accademici dell'epoca: era una sorta di «invisible college» che riscopriva tutta una serie di correnti carsiche dimenticate. La rete dei seminari autogestiti fu il primo bacino di cooperazione sociale che raccolse l'idea del *multiple name*, lanciata «ufficialmente» dai bolognesi. Qui però parlerò esclusivamente della mia esperienza romana.

Vai.

A Roma ci furono due centri sociali che ebbero un ruolo di primo piano per il LBP: il **Forte Prenestino** a Centocelle, e l'Auro e Marco a Spinaceto. Funzionavano come luoghi d'incontro, discussione, formazione e organizzazione: al Forte perché c'era **AvANa BBS** (uno dei punti di riferimento della comunità hacker italiana, ndr) alla cui realizzazione avevano partecipato alcune mie ex personalità; all'Auro e Marco perché c'era un sodalizio militante basato sulla ricerca (per esempio sull'operaismo) e

dell'attivismo più ragionato (per esempio sul reddito di cittadinanza universale). Il «revival situazionista» c'era eccome, specie nelle università e nell'industria culturale italiana. Tuttavia nel momento in cui istituzioni e simili recuperavano l'ideologia situazionista – perché di un'ideologia come un'altra si trattava – **io esordii rifiutandola**. Lo feci raccontando la storia rimossa dell'Internazionale Situazionista, raccontando l'autoritarismo di «Guy The Bore» (cioè *Guy Debord*, ndr) e le rotture con attivisti validissimi che avevano la sola colpa di non essersi sufficientemente allineati alle sue idee di grandezza, spiegando come la concezione dello spettacolo e del recupero fosse ormai obsoleta. C'è anche da dire che con questa discontinuità forse ho esagerato: le mie ex personalità si sono tutte formate con i situazionisti e anzi, alcune di queste non abbandonarono mai quelle categorie. In effetti realtà come il Comitato Psico-geografico di Londra di Ralph Rumney (tra i fondatori dell'Internazionale Situazionista), la Seconda Internazionale Situazionista di Jørgen Nash, Asger Jorn e la sua teoria trialettica, la sezione londinese KING MOB, alcuni agitatori culturali inglesi che negli anni Ottanta hanno raccolto l'eredità di KING MOB come Tom Vague, erano forti riferimenti per quello che facevo.

Per la controcultura italiana, quelli erano anche gli anni della grande ondata cyberpunk (la rivista «Decoder» era stata fondata a Milano già nel 1986) e dei rave parties illegali, che proprio a Roma individuarono la loro scena di riferimento. In che modo queste esperienze permearono anche il Luther Blissett Project?

Quanto al cyberpunk, c'è un contatto diretto: a Roma una mia ex personalità proveniva da «Codici Immaginari», una delle prime riviste italiane sull'argomento. Inoltre sì, ero contiguo ai rave parties illegali: finita la mia trasmissione radiofonica (che andava in onda il sabato notte) puntualmente alle 4 del mattino andavo a ballare in qualche rave; ai ravers d'altronde mi univa la ricerca psicogeografica e la musica che ascoltavo, senza contare che le mie ex personalità più giovani diventeranno a loro volta organizzatori di rave illegali.

Ma senti, rave a parte: cosa differenziava il LBP romano da quello bolognese?

Innanzitutto il LBP arriva a Roma dapprima attraverso alcuni materiali preliminari: gli articoli della rivista «Klinamen» di Milano, i quaderni del Seminario Società di Palermo, gli opuscoli, i workshop e i volantini del collettivo Prato Rosso a Roma, i libri del Rizoma Autogestione Metropoli, i volantini dei Liberi Cittadini Transmaniaci di Bologna... Poi arrivò il mio primo libro, *Guy Debord è morto davvero* (Crash Edizioni, 1994), in cui invitavo chiunque a diventare me. Un altro mio articolo, *Strategia del multiple name*, venne pubblicato nel 1995 sulla rivista «DeriveApprodi» ed ebbe una larga diffusione. La grande differenza tra il LBP bolognese e quello romano è che quest'ultimo si muoveva su una scala metropolitana e quindi era in grado di coinvolgere centinaia di persone nelle proprie azioni, mentre quello bolognese era più concentrato sul panico mediatico. Quindi a Roma, almeno in un primo momento, erano le azioni sul territorio l'attività principale. Alcune mie ex personalità del LBP romano diedero poi vita al collettivo di **ufologia radicale** Men in Red (MIR): un movimento fake, con una rivista fake, con azioni sul territorio fake... Fu una beffa durata diversi anni e anche parecchio complessa, che si conquistò le pagine di tutti i giornali e pure la prima pagina di «Repubblica». Forse è stata una delle più grandi beffe mai realizzate in Italia tra gli anni Ottanta e oggi (*ho qualche dubbio che gli ex MIR intendano liquidare la loro esperienza come "fake", ma di loro torneremo a parlare presto su queste pagine – forse, ndr*).

Quali furono le azioni principali del LBP a Roma? O diciamo, quelle che più ti piace ricordare...

Senz'altro gli attacchi psichici. Dapprima c'era un sacco di gente che utilizzava il mio nome il sabato notte, e che si spostava in automobile in collegamento con la nostra trasmissione – Radio Blissett – con il ghetto blaster in spalla in modo da far interagire i passanti con le mie personalità in studio, e poi portando le persone alle feste, facendo pronto soccorso affettivo, portando i cornetti caldi alle

persone sole... Chiamavo queste automobili «Luther-mobil» e durante la notte aumentavano spontaneamente fino a diventare più di una ventina. Le Luther-mobil portavano il caos in città, fottevano il pizzardone astratto ovvero la programmazione spettacolare della mobilità urbana (sì mi contraddico, «spettacolare»), il moto-controllo dei flussi metropolitani. Poi, alla fine della puntata della trasmissione, tutte queste mie personalità si univano per sferrare un attacco psichico a un obiettivo – per esempio la Siae o l'Anagrafe di Stato – mentre accorreva altra gente con il mio nome da tutte le parti della città. Il più epico fu l'attacco psichico all'Atac, l'azienda dei trasporti romana, che divenne una festa su un autobus a fermate: ascoltando la radio si poteva sapere quando sarebbe passato l'autobus e accedervi. Poi mi piace ricordare il disco del *seppuku finale* romano, in cui tutta la scena elettronica locale (e non solo) si mobilitò per me, con contributi che venivano da gente come Merzbow, 01.org, Klasse Kriminale, Jacques Camatte, Deadburger, il vandalo Piero Cannata, il neoista tENTATEVELY a cONVENIENICE, i Koanceled Konceit...

Prima parlavi di centri sociali come Forte Prenestino e Auro e Marco; ma le reazioni del resto dell'ala «antagonista», quali furono? Dal libro si percepisce un certo sospetto, diciamo una qualche forma di sufficienza...

Nel peggiore dei casi mi consideravano un provocatore; nel migliore, come un compagno cazzone con cui comunque si poteva lavorare assieme per innovare linguaggi, teorie e prassi politiche. Tuttavia usavo un linguaggio molto violento o pretendevo cose che allora apparivano assurde, come l'essere pagati per portare vestiti di marca eccetera. C'era anche chi si rifiutava di giocare, chi scriveva sui muri NO BLISSETT, LUTHER BLISSETT IN MINIERA... Devo dire però che almeno a me queste schermaglie risultavano divertenti. È stato solo il tempo a darmi ragione: oggi tutto il movimento utilizza le mie strategie di lotta e di comunicazione, fondate fondamentalmente sulla presa per il culo del nemico. Poi certo, se lo fanno bene o male è un altro discorso.

*Che rapporto ci fu con l'editore Castelvecchi, che all'epoca cercò di proporsi come canale «semi-istituzionale» di queste esperienze (e che pubblicò diversi libri riconducibili al Luther Blissett Project sia romano che bolognese)? Castelvecchi cercava di partecipare a suo modo, inventando a sua volta *multiple name* del cazzo, ma non lo lascio mai avvicinare del tutto: tutte le mie ex personalità si coalizzavano contro di lui o diventavano direttamente lui, parlando al suo posto in BBS o chat. Lui recuperava tutto quello che si muoveva nell'underground, ma fu tenuto a distanza. Appena si avvicinava lo deludevo, come dimostra la lettera pubblicata sul libro in cui lo minaccio di attacchi di magia nera.*

E invece i rapporti con l'ala underground «tossica» di riviste come Torazine?

Loro erano nichilisti e io comunista, puoi immaginare... Loro avevano scelto un'esistenza estrema e degradata di cui andavano fieri, e con questo stile di vita si volevano mettere alla testa di una generazione. Gli ho fatto la guerra perché io volevo la rivoluzione e loro le **TAZ**, anche se c'erano delle contiguità. Con il passare del tempo però, devo dire che si sono dimostrate delle persone davvero squisite, e alcuni di loro hanno provato che non si trattava solo di nichilismo e basta, ma di una nuova forma di vita che ancora non aveva trovato la propria soggettività. Erano dei precursori, come me.

E fuori dall'Italia? Che contatti c'erano, e tramite chi? C'erano contatti con Richard Stallman e tutta l'area del software libero. Poi con l'area di Stewart Home, quella di Jacques Camatte, con quella dell'operai-smo... Volendo avremmo potuto raggiungere anche gli ex situazionisti francesi ancora vivi, ma non ce ne fotteva un cazzo e non lo facemmo.

*Nel recente libro *Improper Names*, Marco Deseriis pone il LBP all'interno di un continuum che risale indietro nel tempo fino a Ned Ludd, e che arriva fino ad Anonymous. Se sul primo si è già scritto ai tempi, del secondo che ne pensate? Cioè, che affinità ci sono tra il LBP e gli hacktivists venuti fuori da Achan?*

Senza dubbio l'anonimato. Devi anche ricordare che agli inizi degli anni Novanta *tutti*, dai sociologi agli antropologi, dagli psicologi agli economisti, facevano l'elogio delle nuove tecnologie di comunicazione, per un motivo o per l'altro. In particolare i sociologi e gli antropologi facevano l'elogio dell'anonimato in rete e andavano raccontando che poter diventare chiunque in una chat fosse un processo di liberazione dalle identità. Gli psicologi sociali affermavano che l'anonimato in rete permetteva di esplorare parti di noi stessi che nemmeno avremmo potuto sospettare, che quindi in una chat si poteva diventare *davvero* noi stessi e questo avrebbe potuto alleviare alcune patologie. Gli economisti scrivevano di tele-città come fossero dietro la porta. Eccetera eccetera. In questo contesto, non potevo che diventare una figura di riferimento: incarnavo tutte le banalità in voga sulle tecnologie di comunicazione, e con questo c'ho giocato non poco. Tuttavia non c'è voluto molto perché si rivelasse il lato oscuro di questo mondo, e già negli ultimi due anni del LBP parlavo di «società del controllo» – e non solo riferendomi alla teoria di Deleuze, ma proprio per esperienza diretta. Come sostiene Marco Deseriis (che mi ha seguito fin dall'inizio, e con cui sono d'accordo) i tratti che accomunano il LBP e Anonymous sono l'anonimato attraverso uno «pseudonimo collettivo», la «condividualità» (di cui dirò dopo) e l'«effimerità» di una cooperazione sociale che ha tuttavia conseguenze pratiche. Poi c'erano mie personalità che erano *hacktivists* (o lo sono diventate) ben prima di Anonymous, anche se non con la stessa virulenza.

Quanto credi che il LBP abbia influenzato i linguaggi della «generazione della rete»? E quanto alcune sue intuizioni sopravvivono, sono degenerate, o sono state tradite?

Penso molto. Oggi alcune categorie del mio linguaggio sono normalmente utilizzate da attivisti, artisti, hacktivists, ma anche festival come Transmediale etc. Quasi tutte le mie intuizioni sono sopravvissute e continuano a essere sviluppate: prendi il concetto di «condividualità», che Deseriis

utilizza anche per spiegare Anonymous. È un concetto-chiave che inventai nel 1995 e che permette di superare concetti obsoleti come identità, comunità, individualità, collettività, reciprocità... Io ero un «condividuo» e chi diventava me sperimentava questo stato di coscienza che era la «condividualità»: dapprima si rinunciava alla propria individualità per diventare quello che Nietzsche chiamava «dividuum», e poi una volta diventato un «dividuum» era possibile agganciarsi a me, per diventare un personaggio multi-dividuale. Era anche – ed è – uno stato euforico. Non c'è comunità, individualità, collettività, non devi aderire a regole, non devi fare un patto: devi solo giocare a cambiare nome, sperimentare di essere un altro per ritrovarti con altri che fanno lo stesso e con lo stesso nome. È un gioco molto più leggero e lieve di quello che sembra spiegandolo. Oggi il concetto di condividualità è sviluppato soprattutto dal filosofo e critico d'arte Gerald Raunig, nel suo libro *Dividuum. Machinic Capitalism and Molecular Revolution*. Quanto alla degenerazione e al tradimento di categorie che ho inventato, non è che me ne importi un granché. Lo stesso Raunig ad esempio non mi cita, il linguaggio si evolve, peggiora o migliora, pur laddove dovesse provenire da me non è di proprietà di nessuno. Come ho scritto nel libro sul LBP romano: non mi riguarda più, l'unica cosa che consiglio è che se recuperi un linguaggio da un repertorio come quello degli anni Novanta, almeno che sia accompagnato da una forma-di-vita e non sia solo per velleità artistiche, per il business o per portare avanti una politica già vista e perdente. Come ho detto, sono stato sgamato e i linguaggi se vogliono essere incisivi vanno ulteriormente innovati.

Una domanda che non posso non porti: la «svolta» di Q da cui nacque Wu Ming, come fu vissuta dal resto del LBP? E in che modo la valuti ora?

Molti me sapevano che 4 mie personalità bolognesi stavano scrivendo il romanzo: ne hanno seguito la stesura, i cambiamenti, come doveva essere e quale fu il risultato finale. Non c'era alcun problema, anzi. Il problema nacque quando fu pubblicata la foto su «Repubblica» delle 4 mie personalità con nomi e cognomi: fine del gioco dell'anonimato. Ma si sa come sono i giornalisti, fiutano un indizio e ti fottono. E quindi la cosa non bastò a infastidirmi. Quando invece gli autori di *Q* si presentarono al premio Strega, già c'era qualcosa che non andava. Quando poi Gianluca Nicoletti disse in tv che queste mie personalità dovevano essere considerate i *veri* me, e quando cose di questo genere furono passate sotto silenzio nel LBP, è normale che si crearon dei malumori tra alcune altre mie personalità, tanto da generare dei me dissidenti che finirono per criticare il *seppuku*, invitando a tornare allo «spirito delle origini». Il LBP romano comunque terminò il piano quinquennale e partecipò al *seppuku*, sostenendo che il LBP tutto era fallito per questa scissione bolognese. A mio avviso i Wu Ming non possono più accampare alcun diritto su di me: sono un'altra cosa. E poi sono diventati troppo liberalcomunisti. Ad ogni modo dopo essere passati per me non ci sono regole da seguire: non c'è coerenza che tenga, non c'era prima quindi figurarsi dopo. Ognuno può fare quel che cazzo gli pare.

Per chiudere: pensi che in qualche modo il LBP sia stato un tentativo di «modernizzare» quello che una volta avremmo chiamato il pensiero radicale? E pensi ci sia riuscito?

«A mio avviso i Wu Ming non possono più accampare alcun diritto su di me: sono un'altra cosa. E poi sono diventati troppo liberalcomunisti.»

Più che «modernizzare», diciamo che ho piuttosto «traghettato» negli anni Novanta tutta una nuova generazione oltre l'operaismo – autori come Jacques Camatte, Fredy Perlman, Giorgio Cesarano – ricostruendo la cartografia degli scazzi anni Settanta, decidendo che non me ne fottava un cazzo e che avrei preso solo quello che mi piaceva. Gli anni Ottanta avevano fatto tabula rasa, e questi saperi erano sopravvissuti solo in ambienti di nicchia «occulturali». I miei non erano altro che aggiornamenti di Marx e di queste teorie alle nuove condizioni «hi tech» degli anni Novanta (almeno allora ci sembravano tali: invece come sappiamo era ancora tecnologia di merda, con l'unico vantaggio che il controllo era molto più difficile, perché le capacità informatiche dei controllati erano spessissimo superiori a quelle dei controllori). L'approccio era molto scanzonato, combinavo i *Grundrisse* con la cultura pop e per giustificare questa combinazione potrei anche offrire delle spiegazioni

molto serie, magari utilizzando la teoria del valore marxiana; ma la verità è che lo facevamo solo per divertimento e per cazzeggiare. Certo, il LBP era solo *un* gruppo all'interno di una moltitudine più vasta (che poteva utilizzare anche per un solo giorno il mio nome), e all'interno di quel gruppo c'erano delle divergenze e delle contraddizioni: per esempio sul ruolo delle donne all'interno di un progetto che veniva rappresentato da una figura maschile; e poi ci fu chi non gradì come finì il nostro piano quinquennale, col *seppuku* e tutto il resto. Ad ogni modo ero convinto vi fosse una guerra psichica in corso e io questa guerra volevo vincerla – solo che volevo vincerla giocando. All'inizio ho spiazzato tutti e qualche battaglia l'ho vinta davvero; poi dopo il *seppuku* è diventata sempre più dura, il gioco è stato sgamato e coloro che hanno provato a raccogliere le mie strategie di lotta sono stati sbaragliati. Il pizzardone astratto si è rivelato una vera e propria carogna.

