

tunué

• • •

Intervista a Vanni Santoni

Da scrittore e direttore della collana Romanzi di tunué, cosa cerchi in un testo di narrativa?

A me interessa esclusivamente la qualità della scrittura, nient'altro. Per quanto riguarda la selezione di un testo non guardo ai temi né alle caratteristiche dell'autore, non mi interessa neanche che il romanzo sia compiuto, ma devo vedere grande prosa, anche a costo di correre il rischio di mettere in campo qualcuno che magari non ha ancora la testa sulla struttura. Perché non solo è quello che conta per

me ma anche perché oggi siamo nell'era della post letteratura – mutuo la definizione da Millet – in cui la trama forte unita a una lingua al grado zero è la chiave del romanzo commerciale, e quindi è inevitabile rispondere con la lingua. Il primo libro che ho pubblicato con tunué, *Dettato* di Sergio Peter, per quanto frutto della logica sopracitata – l'ho fatto perché era il libro migliore che avevo ricevuto fino a quel momento –, era anche una sorta di manifesto per la collana, proprio per il suo essere un libro

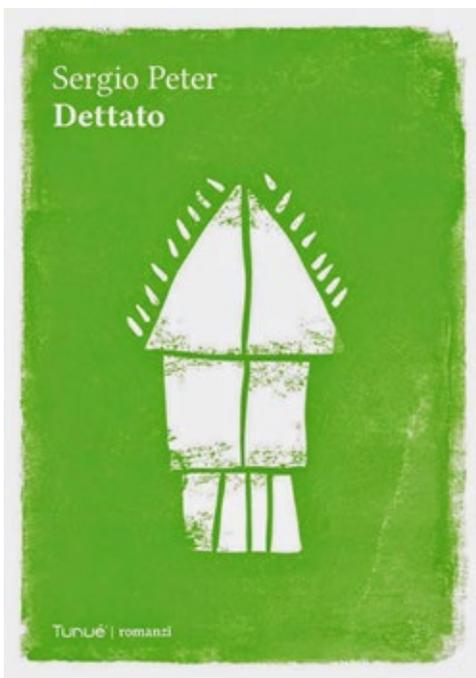


«Mi interessa l'interstualità,
le controculture.»

che qualunque altra casa editrice avrebbe ritenuto non vendibile: niente trama, solo lingua, atmosfera e struttura. L'effetto era anche più efficace avendo avuto l'opportunità di affiancarlo a un libro come *Stalin + Bianca* di Iacopo Barison, che oltre a essere scritto bene era anche molto vendibile, e quindi potevamo giocare con questo contrasto. È stato bello perché grazie a questi due libri ho potuto dare subito una certa impronta, cioè quella della prosa. Il fatto, puramente incidentale, che fossero anche due esordienti nati nella seconda metà degli anni Ottanta ha poi generato l'altra impronta forte della collana, ovvero il puntare molto sullo scouting e sugli esordi.

Ti è mai capitato di chiedere a uno scrittore di sviluppare un racconto per avere un testo più ampio e corposo?

Spessissimo in realtà. Facendo un riepilogo degli arrivi in casa editrice, solo *Dettato* di Sergio Peter era un libro quasi perfetto, che è arrivato in casa editrice come invio spontaneo – l'unico tra l'altro trovato così nonostante le migliaia di manoscritti vagliati –, sul quale ho fatto sì un lavoro di editing con l'autore ma molto leggero: andavano messi in luce dei punti scuri in modo che il chiaro arrivasse più forte, poi c'era da fare qualche taglio o spostamento, poco altro. Ma era un caso particolare perché Sergio Peter aveva lavorato anni e anni come lettore a una certa idea di letteratura, poi espressa con chiarezza ed efficacia in *Dettato*. Iacopo Barison l'ho conosciuto tramite MySpace – pensa un po', esisteva ancora –, dove teneva un blog: scriveva bene e lo invitai a comporre i testi che già scriveva in modo più strutturato; lui lo fece e pubblicò un pamphlet con un piccolissimo editore romagnolo. Da lì lo incoraggiai a scrivere un romanzo, così lui mi parlò di quest'idea che aveva: vedeva questi due personaggi, un ragazzo con i baffi e una ragazza cieca. Io gli dissi «vai, vai» e così nacque *Stalin + Bianca*.



«Tento sempre, e non è sempre facile, di mantenere un'onestà intellettuale tale da valutare la scrittura per quella che è, senza farmi condizionare dalla mia posizione.»

Lo Scuru di Orazio Labbate mi arrivò da un'agenzia, anzi da due: mi arrivò da un primo agente e lo scartai, poi mi ritornò migliorato tramite un secondo agente. Ci abbiamo lavorato molto, vedevo un potenziale enorme in questo ragazzo, infatti Orazio Labbate aveva una capacità di prosa a tratti incredibile, che però non controllava ancora appieno; c'erano ogni tanto pagine sublimi che ricordavano García Lorca e ogni tanto, invece, delle cose buttate là. Ho deciso di prenderlo con tunué, abbiamo osato, abbiamo lavorato molto sul testo e così è nato *Lo Scuru*, che è stato un altro nostro notevole successo.

Francesca Matteoni, *Tutti gli altri*, rientra esattamente nella casistica di cui mi hai chiesto, lei aveva scritto delle prose che erano uscite su «Nazione Indiana», erano molto convincenti però erano prose spurie, erano momenti, piccole descrizioni, e le ho proprio chiesto di capire se poteva metterle insieme e trasformarle in un romanzo.

Mario Capello, *L'appartamento*, è invece una cosa diversa, era un libro che doveva uscire per un'altra casa editrice che aveva licenziato alcuni collaboratori e alcuni libri legati a loro erano rimasti appesi... L'ho quindi recuperato facendo poi un ulteriore lavoro di editing con l'autore.

Dalle rovine di Luciano Funetta mi venne suggerito da due colleghi: prima Gianluca Liguori del blog Scrittori precari – un blog, che ora non esiste più, che lavorava molto sullo scouting – mi segnalò l'autore, e poco dopo mi contattò Alcide Pierantozzi per dirmi che Funetta aveva scritto un libro, e che era notevole. Contattai allora Luciano Funetta e alla fine lo convinsi a non andare con altri editori, e così siamo riusciti a prenderlo tra i nostri autori. Quello è stato un

grande successo, e sicuramente il fatto che lui avesse scritto su TerraNullius, che è un blog che io già monitoravo, ha significato molto perché era già entrato nel mio radar anche se non in modo ancora specifico. Mauro Tetti, *A pietre rovesciate*, è un caso ancora più curioso: vinse il premio Gramsci con una raccolta di racconti che si chiamava *Bestiario* – già questa è una sfida al cielo perché è il titolo di una raccolta di racconti di Cortázar – e lì avevo intuito il potenziale romanzesco perché questi racconti sono tutti ambientati nello stesso luogo: una Sardegna fantastica ma interessante perché non era la solita mitologizzazione di una Sardegna ancestrale, c'erano degli elementi di contemporaneità degradata molto interessanti. Quindi ho chiesto all'autore di provare a lavorare su quei testi per creare un vero e proprio romanzo.

Mescolo tutto di Yasmin Incretolli era già un romanzo, aveva preso una menzione speciale al premio Calvino, e da lì abbiamo lavorato, soprattutto sulla struttura e sull'ampliamento della seconda parte.

Per *Medusa* di Luca Bernardi è stata la stessa cosa: Bernardi aveva pubblicato alcune poesie su una rivista autoprodotta legata all'anarchismo fiorentino, «Collettivomensa»; poesie non solo molto convincenti ma anche molto narrative – io infatti le avevo notate proprio per il potenziale prosastico. Da lì è venuto lo stimolo a fare un romanzo. Dopo il primo tentativo che non era molto riuscito, tant'è che glielo rifiutai, lui fece un gesto davvero unico: invece di odiarmi per tutta la vita, come fa di solito il rifiutato, dopo cinque mesi si presentò non con quel romanzo rivisto ma con un altro romanzo, completamente nuovo, che era poi *Medusa*. In quel momento ho capito di avere a che fare con uno scrittore, cioè uno che non guarda in

faccia nessuno e se una cosa non funziona ha la determinazione per farne un'altra. Abbiamo poi lavorato insieme per strutturarla in modo appropriato.

Da qui si arriva a Francesco D'Isa, *La stanza di Therese*, che di nuovo aderisce completamente all'ipotesi iniziale della domanda, di fatto la trasforma in verità, sono quasi tutti così. Francesco D'Isa è mio amico, lo conosco da sempre, ha fondato la rivista in cui ho esordito io stesso, «Mostro» – una rivista letteraria autoprodotta legata ai movimenti fiorentini. Francesco scriveva quindi da prima di me, aveva già esperienze di scrittura ibrida, aveva fatto un libro, *I*, che era uscito per nottetempo, che era praticamente una graphic novel; poi ha scritto due romanzi, si è avvicinato alla prosa – lui di formazione è un artista visuale oltre che un filosofo –, *Anna. Storia di un palindromo* – che già tenevo d'occhio – e *Ultimo piano* (o

Per ultimo c'è *Tabù* di Giordano Tedoldi, che abbiamo presentato in anteprima al Salone del libro di Torino, che per noi è un'avventura: per la prima volta pubblichiamo un romanzo lungo, di un autore già molto affermato. All'inizio il libro era in lettura da altri editori che però tergiversavano; quando ho letto il libro ho forse capito perché: è un libro lento, con un innesco davvero a lunghissimo termine, che inizia a ingranare sui suoi veri obiettivi a pagina cento o duecento, anche se era scritto già molto bene. Allora ho detto a Tedoldi di venire con noi in tunué: avremmo pubblicato il libro subito. Così è andata, e ne sono molto contento.

Alla fine, quindi, quasi la metà dei nostri testi vengono da una situazione di testi più brevi, scovati o conosciuti per altre vie, su riviste, a partire dai quali ho chiesto agli scrittori di lavorare.

«Quasi la metà dei nostri testi vengono da una situazione di testi più brevi, scovati o conosciuti per altre vie, su riviste, a partire dai quali ho chiesto agli scrittori di lavorare.»

porno totale), e poi ha cominciato a pubblicare su una rivista che lui stesso cura, «L'Indiscreto», alcuni testi incentrati su questa figura di Therese, una ragazza che specula sulla questione metafisica, sull'esistenza di Dio e sull'infinito. Un tema su cui con D'Isa litigavamo da tempo, e litigavamo di brutto; questa tensione era però interessante, si creava una vera e propria lacerazione su una questione concettuale, al punto da insultarsi via email... Lì c'era qualcosa! D'Isa naturalmente è sempre stato molto bravo a scrivere. A un certo punto, siccome mi trovavo senza un'uscita forte per la primavera, che era il periodo centrale, quest'anno addirittura con due saloni del libro, ho chiamato Francesco per chiedergli se esistesse davvero un libro «di Therese» strutturato, al di là dei testi che erano usciti su «L'Indiscreto». C'era, e così è nato *La stanza di Therese*.

E invece come lettore cosa ricerchi? Qual è il tuo gusto personale?

Mi convince la lingua, si finisce sempre lì... In realtà cerco proprio di evitare il mio gusto personale, soprattutto nei libri che vengono scelti per la collana Romanzi di tunué. Come si capisce dalla mia produzione mi interessa l'intertestualità, le controculture. Se vogliamo, per quanto riguarda *La stanza di Therese* ma anche *Tabù*, la mia posizione su determinati temi è diversa, se non antitetica, rispetto a quella degli autori. Ugualmente non scriverei mai con la lingua di un Labbate o di un Tetti, non perché non mi piacciono, ma perché lontane dalla mia ricerca letteraria. Ma tento sempre, e non è sempre facile, di mantenere un'onestà intellettuale tale da valutare la scrittura per quella che è, senza farmi condizionare dalla mia posizione. Pochi libri della collana di tunué

corrispondono esattamente alla mia idea di letteratura, però presi nel complesso mi rappresentano; di certo, inoltre, gli viene riconosciuto da più parti di andare in una certa direzione, quella della qualità e dello spessore letterario, ed è ciò che conta.

Secondo te qual è – se esiste – il limite tecnico per definire un testo di narrativa come tale?

Non esiste niente del genere, perché oggi un fatto certamente interessante è il ritorno del romanzo alla propria piena potenzialità. A me molto spesso vengono poste questioni sui testi ibridi o «anfibi», come è stato considerato *Muro di casse* in particolare e un po' anche *La stanza profonda*, ma in realtà il romanzo nasce meticcio, non è ariano – come dice Gospodinov –, perché i primi romanzi moderni, a seconda di dove ci posizioniamo, possono essere considerati *Jacques le fataliste et son maître* di Diderot, che è un romanzo filosofico, ovvero una narrazione che serve a far passare determinati contenuti e concetti – qualcosa che di fatto è stato fatto già da Platone –, oppure ovviamente *Don Chisciotte* di Cervantes, che è un romanzo picaresco ma anche enciclopedico, contiene di tutto. Altre indiscutibili pilastri del romanzo moderno sono *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais o *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, gentiluomo di Sterne, e quelli sono davvero romanzi che contengono qualunque cosa. L'idea che il romanzo «puro» sia qualcosa che ha un inizio, uno sviluppo e una fine, dei personaggi definiti di cui alcuni sono i «protagonisti», e una risoluzione finale, è un'illusione creata dall'ascesa nel Settecento e poi nell'Ottocento del romanzo commerciale; quello fatto a quel modo effettivamente è il tipo di romanzo che si vende di più, su questo non c'è dubbio, però questo fatto ci ha condotti a pensare che il romanzo

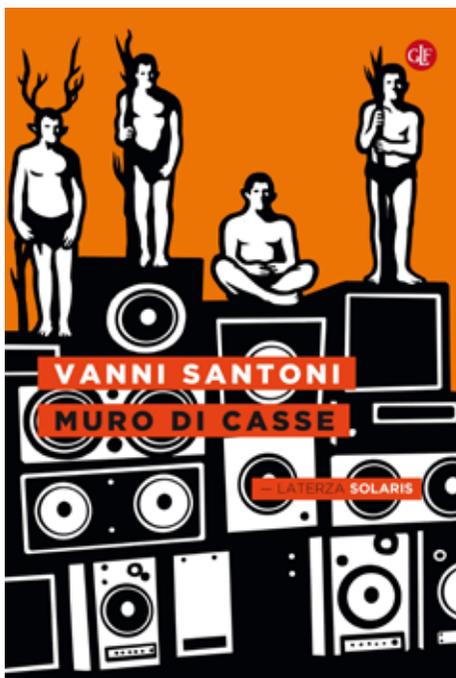
puro fosse quello, mentre il romanzo nasce ibrido e meticcio. Ora, molto semplicemente, tutti i dibattiti sull'autofiction, il realismo, lo sfondamento dei generi, l'ibrido saggio-romanzo, sono in parte oziosi, perché è il romanzo che si sta riappropriando di tutti i suoi strumenti; casomai il problema è inverso, è quello che poneva Mircea Cărtărescu per cui forse oggi la categoria di romanzo è diventata troppo ampia tant'è che può contenere ogni cosa e quindi non vuol dire più niente. Questa è una questione interessante.

Dal tuo percorso di scrittore emerge una certa predilezione per una scrittura improntata alla coralità e per le esperienze di scrittura collettiva, come il progetto Sic, Scrittura industriale collettiva: si può forse dire che il racconto sia una forma letteraria a te congeniale per la molteplicità di voci e di episodi a cui lascia spazio?

Non posso dire cose adeguate o troppo intelligenti sul racconto perché, a parte quando mi stavo formando come autore, ho scritto racconti solo quando mi è stato chiesto, per antologie ad esempio, e i miei racconti tendenzialmente finiscono per essere o lacerti di un romanzo che non esiste oppure romanzi brevissimi. Io sono sostanzialmente un romanziere, mi trovo in questa forma; naturalmente apprezzo il racconto nelle persone di Anton Čechov, Alice Munro, Raymond Carver, Donald Ray Pollock, Flannery O'Connor, Donald Barthelme e molti altri, oltre a Borges e Kafka che sono proprio due dei miei numi tutelari. Tra i miei contemporanei e coetanei italiani? Citerei almeno Luca Ricci, Gregorio Magini, Paolo Cognetti, Rossella Milone. È un'altra arte, una cosa che sta in mezzo, probabilmente tra il romanzo e la poesia, ma non è quello che faccio io. È chiaro, poi, che quando si comincia a scrivere difficilmente si hanno già gli

«Tutti i dibattiti sull'autofiction, il realismo, lo sfondamento dei generi, l'ibrido saggio-romanzo, sono in parte oziosi, perché è il romanzo che si sta riappropriando di tutti i suoi strumenti.»

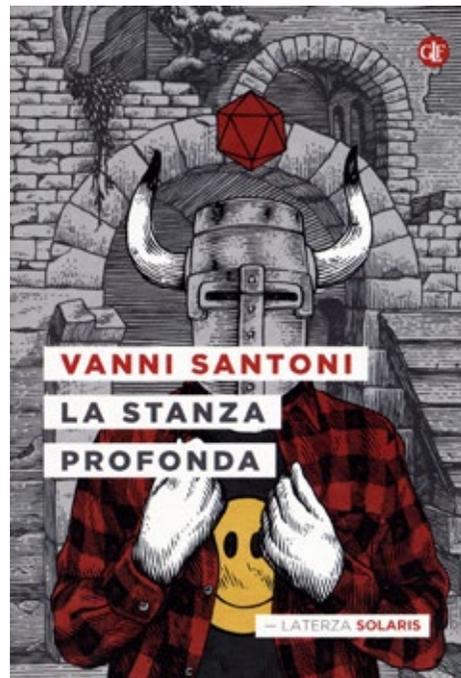
strumenti per confrontarsi con le pesanti questioni strutturali che impone un romanzo, e quindi si comincia con il racconto. Anche io ho cominciato con i racconti, sulla rivista «Mostro» di cui parlavo prima e su molte altre. Però per me, come per molti autori, è stata una forma di sperimentazione in un ambiente di sicurezza che mi serviva per arrivare al romanzo; diverso è il percorso di un raccontista che supera quella fase di sperimentazione per arrivare, o tentare di arrivare, a scrivere dei racconti perfetti o perfettibili.



La linea guida del progetto editoriale della collana che curi per tunué è riassunta nella formula «quattro quinti di realtà, uno di sconfinamento»: in che cosa consiste per te questo «sconfinamento» e lo hai ritrovato nei racconti degli autori che sono arrivati alla finale di 8x8?

La risposta facile sarebbe dire che ce n'è meno di quanto avrei voluto, però questo implica immediatamente una nota: sconfinare all'interno di un racconto breve è molto più difficile che sconfinare all'interno di un romanzo. Un esempio preso dall'esperienza

diretta: in *La stanza profonda* a un certo punto i personaggi vanno a cercare l'inventore dei giochi di ruolo, Gary Gygax, e lo incontrano, salvo poi scoprire che era morto qualche mese prima – chi è? Un fantasma, un figurante che si finge lui o una cosa che avviene solo nella loro immaginazione? Anche questo è sconfinamento, però lo faccio a romanzo avanzato e con molto tatto, solo così gli equilibri «reggono». In un racconto sfiorare subito su questo sarebbe stato più difficile, infatti tradizionalmente il racconto moderno



può essere diviso in tre filoni: il racconto realistico di Munro, Carver e altri autori, che offrono un piccolo squarcio di realtà, un acquerello ad alta intensità di un momento spaziotemporale ed emotivo specifico; il racconto fantastico tout court – ma, nota bene, fantastico-filosofico – di Borges e Cortázar; e poi c'è il racconto sperimentale, di Barthelme o della stessa Woolf dove, siccome il racconto è un oggetto circoscritto e quindi più sotto controllo, si può spingere molto di più sull'elemento sperimentale. Quindi fare

un racconto che abbia quel quinto di sconfinamento è difficile, perché se sconfini in un racconto rischi di sconfinare subito per due se non tre quinti. Questa regola si attua effettivamente nei libri pubblicati da tuoué, si applica nello specifico al romanzo.

Hai riscontrato alcune peculiarità stilistiche, linguistiche o tematiche nei racconti della finale di 8x8?

Mi è piaciuto molto nel racconto di Gaia Formenti, *La morte delle stelle*, la capacità – anche un po' troppo sfruttata, in realtà – di creare dei paralleli simbolici forti tra macrotema e microtemi, tra visione del personaggio e visione generale del racconto. Questo in parte c'è anche in altri racconti. Anche con modalità più ambiziose: per esempio il racconto *Vuoto a galleggiare* di Ugo Sandulli è proprio per questo uno dei più ambiziosi, osa lo sconfinamento ma non lo controlla appieno... magari se ne avesse fatto un romanzo lo avrebbe misurato di più.

Come vedi nel complesso un'iniziativa come 8x8?

Benissimo. È sicuramente un primo campo di sperimentazione e confronto, e questo è fondamentale. A volte oggi quello che un aspirante esordiente non capisce è di doversi fare prima le ossa con il racconto, sulle riviste, confrontarsi con altri, magari fondare una rivista; invece manda via il manoscritto, e questo, per citare lo stesso Cognetti, equivale ad andare davanti a San Siro, mettersi i pantaloncini corti e aspettare che passi Galliani. Non avrebbe senso. Bisogna lavorare più dal basso, e 8x8 insegna a fare questo.

Hai un testo o un autore di riferimento che consiglieresti come modello a un esordiente?

Di base agli esordienti e ai miei allievi quando insegno scrittura consiglio per prima cosa di leggere Proust, scandalizzandoli e facendogli credere che sto facendo il fenomeno, ma se vuoi davvero scrivere è tempo di iniziare ad aprire un po' le ali e i polmoni, quindi bisogna confrontarsi subito con il massimo dei massimi, sia a livello qualitativo sia di ampiezza. Quella è la base. E il fatto che quasi sempre non lo abbiano letto,

nonostante vogliano scrivere, è di per sé indicativo del fatto che è un buon consiglio. Per il racconto ovviamente consiglio Čechov – spesso ai miei allievi faccio fare dei remake dei racconti di Čechov, facendogli cambiare ambientazione –, perché Čechov è il signore della struttura del racconto, quindi aiuta molto. Ad esempio un racconto di Munro, che è un diamante perfetto, non insegna quanto insegna un racconto di Čechov, che anche se l'ha scritto una sera di getto, è un racconto in cui lui prima pensa una struttura dalla meccanica efficace e poi la mette in scena. Questo come primo passo per il raccontista è molto utile.

In generale cosa consiglieresti a un esordiente per diventare uno scrittore a tutti gli effetti e per essere pubblicato?

Non c'è dubbio su questo, ci sto scrivendo anche un libro: la scrittura non si insegna. Si possono però dare dei consigli generali sulla pratica della scrittura, e dei consigli specifici sui singoli testi, quello sì. La prima cosa che deve fare un esordiente è riconfigurare le proprie letture, cioè leggere esclusivamente capolavori, per molto tempo; iniziare a rinunciare ad altre forme di intrattenimento per dedicare varie ore al giorno, tutti i giorni, alla lettura. Questo è il primo passo per chi vuole cominciare: il bisogno assoluto di restaurare un rapporto viscerale con i classici. L'altra cosa è la disciplina, cioè scrivere tutti i giorni, a ogni costo... Apro un blog, partecipando a una rivista, quello che si vuole, ma bisogna costringersi a scrivere tutti i giorni perché solo in questo modo inizieranno ad apparire con regolarità sufficiente nuove idee e nuove possibilità. Non si diventa scrittori se si scrive solo la domenica, quando si ha tutto il giorno libero. «Giudico uno scrittore da quante pagine scrive nei giorni di merda» diceva se non sbaglio Flannery O'Connor: sembra una battuta, è una verità profonda. Siamo tutti bravi a scrivere qualche pagina quando tutto va bene, hai pulito la scrivania e hai dieci ore davanti; se invece in una giornata incasinata in cui hai lavorato, i figli ti disturbano, hai i conti da pagare, riesci ugualmente a metterti al tavolo a scrivere un po' di pagine, allora probabilmente sei uno scrittore.