

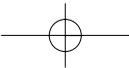
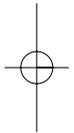
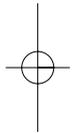
# Oblique

## La rassegna stampa di Oblique

dal 15 giugno al 7 luglio 2007

«Sono libri di facile riconoscimento che servono alla televisione e le case editrici volentieri favoriscono la domanda televisiva o cinematografica, ne accettano lo stimolo e la sollecitazione. Così ci si muove entro spazi prefissati e poco originali ma interessanti sul piano commerciale, perché soddisfano il grande pubblico televisivo»

- |  |    |
|--|----|
| – Marco Bascetta, “Libri, il prezzo della libertà”<br><i>il manifesto</i> , 15 giugno 2007                                 | 3  |
| – Dario Oliveri, “I vestiti dei libri”<br><i>la Repubblica</i> , 17 giugno 2007  | 5  |
| – Sergio Garufi, “Scrivere? Pura simmetria”<br><i>Il Domenicale</i> , 23 giugno 2007                                       | 9  |
| – Maria Pace Ottieri, “Librerie”<br><a href="http://www.ilprimoamore.com">www.ilprimoamore.com</a> , 26 giugno 2007        | 13 |
| – Francesco Erbani, “Lo scrittore parla chiaro”<br><i>la Repubblica</i> , 26 giugno 2007                                   | 15 |
| – Abraham B. Yehoshua, “Kafka e il suo doppio”<br><i>Corriere della Sera</i> , 6 luglio 2007                               | 19 |
| – Francesco Erbani, “Il favorito dello Strega”<br><i>la Repubblica</i> , 6 luglio 2007                                     | 21 |
| – Brunella Schisa, “Il «barbaro» Baricco inventa lo scrittore fai-da-te”<br><i>Venerdì – la Repubblica</i> , 6 luglio 2007 | 23 |
| – Mirella Appiotti, “Feltrinelli, la forza dell’utopia”<br><i>Tuttolibri – La Stampa</i> , 7 luglio 2007                   | 25 |
| – Paolo Di Stefano, “Plagiati dalla tv”<br><i>Corriere della Sera</i> , 7 luglio 2007                                      | 27 |



## Libri, il prezzo della libertà

Marco Bascetta, *il manifesto*, 15 giugno 2007

*I lettori potranno comprare a basso prezzo nei grandi circuiti distributivi riforniti da grandi concentrazioni editoriali quei prodotti «ad alta rotazione» (usa e getta) che rispondono alla logica commerciale di entrambi*

Delle liberalizzazioni si potrebbe anche utilmente discutere se non si trattasse di una ideologia che non ammette obiezioni, una specie di bandiera identitaria, di fede integralista sprezzante di ogni empiria e argomentazione razionale, indifferente alla diversità e complessità dei casi. L'onorevole Benedetto Della Vedova (Fi), spalleggiato dai deputati della Rosa nel pugno che, rimasti ai tempi di Benjamin Constant non hanno ancora registrato il divorzio tra mercato e libertà, ha riaffermato la sua purezza liberista facendo passare un emendamento del pacchetto Bersani che estende la completa liberalizzazione al prezzo dei libri. Che diamine, se la liberalizzazione è un sacro principio deve valere per tutto! L'ideologia è salva, ma vediamo di cosa si tratta nella realtà. In Italia, contrariamente alla maggior parte dei paesi europei dove vige una legge sul prezzo fisso dei libri, il mercato librario è discretamente liberalizzato. È vero che esiste un limite del 15 per cento di sconto praticabile sul prezzo di copertina, ma è anche vero che infinite deroghe, con le motivazioni più varie, consentono sconti del 30 e perfino 40 per cento, tanto che operatori e associazioni di settore, librai, editori, promotori reclamano una legge analoga a quelle vigenti in Europa (Regno Unito escluso). L'argomento dei liberalizzatori è agevole e demagogico: la libera concorrenza abbassa i prezzi, i prezzi bassi aumenteranno lo scarso numero dei lettori italiani. Ma l'ideologia nel suo incrollabile credo non ci dice che le liberalizzazioni possono conseguire risultati diametralmente opposti. Possono rompere posizioni di monopolio e possono, al contrario, crearle. Questo è appunto uno dei casi in cui le creano. Solo i grandi circuiti

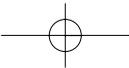
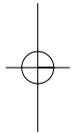
distributivi: supermercati, catene, grandi magazzini possono infatti praticare, grazie alle loro economie di scala, forti sconti.

Le librerie tradizionali, grandi e piccole, non potrebbero sostenere la concorrenza. Chi se ne frega, dicono Della Vedova e i libertari ottenebrati che lo seguono, tanto stanno scomparendo lo stesso, bastoniamo il can che affoga! Che importa se un intero settore che, senza godere di alcun aiuto o privilegio, faceva lavoro di ricerca, di proposta, di sperimentazione, che insomma capiva qualcosa di libri, è condannato all'estinzione.

Ma il problema non riguarda solo i librai. Anche la media e piccola editoria, con i suoi strettissimi margini di sopravvivenza non potrà reggere agli sconti sempre più mostruosi pretesi dalle catene, ormai padrone assolute del campo. Dovrà scegliere tra l'essere fagocitata dai grandi, cambiare la natura del proprio lavoro o chiudere. A meno di alzare vertiginosamente i prezzi di copertina per poter assorbire gli sconti (come nei tariffari della pubblicità).

Risultato finale: i lettori potranno comprare a basso prezzo nei grandi circuiti distributivi riforniti da grandi concentrazioni editoriali quei prodotti «ad alta rotazione» (usa e getta) che rispondono alla logica commerciale di entrambi.

Se ci sarà, ma c'è da dubitarne fortemente, un aumento dei lettori, (in questo campo l'influenza del prezzo non è così automatica) saranno lettori di «altre cose». Il fatto è che i liberisti se ne sbattono della concorrenza e anche dei lettori, e lavorano alacremente a favorire monopolisti e concentrazioni. Poi i compagni della Rosa nel pugno, potranno deliziarsi con l'opera omnia di Bruno Vespa, a prezzi scontatissimi naturalmente.



# I vestiti dei libri

Dario Oliveri, *la Repubblica*, 17 giugno 2006

*Illustrazioni, foto evocative, intrecci grafici, immagini in rilievo: le copertine sono il più prezioso biglietto da visita delle migliaia di volumi esposti in libreria. Ma dopo anni di "abiti" stravaganti, creati per sedurre il lettore e invitarlo all'acquisto, i creativi ci ripensano: semplice è meglio. E trionfa il monocolor*

Quella tutta nera dell'ultimo, nero, libro di Philip Roth, *Everyman*. Quella tutta bianca della nuova edizione del Giovane Holden, su espressa richiesta del suo autore J.D. Salinger. Quella tutta verde di *Rigodon*, che Louis-Ferdinand Céline terminò il giorno in cui morì. Quella bianca con codice a barre del *Manuale di Judo* di Yves Klein, l'inventore del blu perfetto. Quella azzurra dell'ultima malinconica riflessione di Gorge Steiner. Le copertine dei libri che spiccano negli scaffali delle librerie seguono la regola aurea dettata da Enzo Mari, maestro di design e inventore di copertine storiche (Bollati Boringhieri gli dedica una mostra in questi giorni a Milano): «Nella copertina le informazioni essenziali sono: autore, titolo, editore». Gli fa eco dall'altra parte del mondo Yasuyo Iguchi, art director alla *Mit Press* di Boston: «Una bella copertina è semplice e non trendy. Non deve avere orpelli estranei».

Bianco, monocolor, due colori, un oggetto su campo bianco, due oggetti su campo bianco, un oggetto su campo bicromatico. Semplici, come le celebri copertine che Bruno Munari inventò per Einaudi nella prima metà degli anni Sessanta. O come quelle che Adelphi o Sellerio scelsero all'inizio della loro avventura e non abbandonarono più. È difficile dire chi ha lanciato la nuova parola d'ordine: togliere quello che per anni si è aggiunto. «Vuole sapere quando è cominciato tutto?», chiede Alberto Lecaldano, direttore di Progetto grafico e art director per la casa editrice Voland. «1965: quell'anno Bruno Binosi e Mario Tempesti misero sull'Oscar Mondadori di *Addio alle armi* un'illustrazione. Non fu la prima ma fu un cambio di strategia».

«Ci sono cascato anch'io qualche volta – confessa ancora Mari – Una bella copertina con una bella illustrazione e un libro bruttissimo. E questo accade perché oggi un libro vive quindici giorni, poi scompare per lasciare il posto alle

nuove uscite. In questo sistema del supermercato la copertina diventa un'esca per accalappiare il pubblico». Se c'è «cascato» anche Mari, è segno che il lavoro fatto sui vestiti dei libri funziona. «Anche se ora ci sono questi segnali di ritorno alla semplicità, è sempre una scelta dettata da esigenze di marketing, con il vantaggio però che inquina meno e riduce i costi», dice Giovanni Lussu, che disegnò quei semplici libri allegati all'*Unità* (un'esperienza descritta in *Libri quotidiani* edito da Stampa Alternativa, per la quale Lussu dirige una collana). «La copertina deve essere uno specchio di quanto si trova all'interno. Con l'introduzione del packaging si è perso questo rapporto. Il marketing è convinto che la copertina sia determinante. Per me quel che fa il successo di un libro continua a essere il passaparola».

Ma tutti i creativi, per quanto di idee diverse, sono d'accordo su un punto, ben sottolineato da Lecaldano e che è una seconda regola aurea: «Fanno eccezione i casi nei quali gli editori si affidano a grafici che riescono a dare riconoscibilità, visibilità e coerenza all'immagine della casa editrice». A questo identikit corrispondono due figure di primo piano: Gianluigi Toccafondo e Guido Scarabottolo. Il primo presta la sua arte alle copertine di Fandango, l'arte del secondo da quattro anni è inscindibile dai libri Guanda. Ma l'opera di un artista non rischia di sovrapporsi alla storia contenuta nel libro? «Più la copertina è descrittiva e meno aiuta il libro – dice Toccafondo – Quando l'immagine è autonoma dà più forza al libro. Bisogna puntare sull'immagine e non sulla gabbia». Ma allora non si rischia di comprare un libro per la copertina? «Quando si pubblica Cheever, è sempre Cheever: la copertina non c'entra». Anche per Scarabottolo «il contributo dell'illustratore è autonomo rispetto allo scrittore e può aprire una diversa ipotesi di lettura. Si lavora sulle impressioni,

attraverso una sorta di empatia con l'autore del libro». E sul marketing: «Quando illustro una copertina non penso al mercato, penso ai contenuti. Bisogna cercare con il lettore un'affinità culturale e intellettuale». E conclude laicamente «Mi rendo conto che l'illustrazione è un po' abusiva in letteratura. Faccio una cosa di cui non sono convinto al mille per mille...».

### Il gioco delle relazioni multiple

Con piacere – e qualche sorpresa – ho scoperto che in una cronaca da Barcellona di Marco Di Capua sull'*Unità* si parlava di «quella formidabile controstoria dell'arte» che verrebbe condotta da anni attraverso le copertine Adelphi. L'articolo commentava una mostra di Hammershøi che aveva luogo in quel momento a Barcellona (mostra strepitosa, posso dirlo perché anche a me è capitato di vederla). Rendendosi conto che, in una cronaca da Barcellona, parlare di un pittore danese dell'Ottocento, il cui nome cercheremmo invano nelle storie dell'arte correnti, poteva suonare sconcertante, Di Capua si rivolgeva confidenzialmente al suo lettore scrivendo: «Tu, caro lettore, forse conosci una o due delle sue opere dalle copertine Adelphi».

Sì, è vero, Hammershøi come Spilliaert come Vallotton come Tooker come Colville come Willink come Oelze e altri ancora è una presenza benvenuta – ed evocata ogni volta che sia opportuno – sulle copertine Adelphi. Se si guarda ai nomi appena citati, si noterà che nessuno rientra in quella visione – a lungo dominante e fondamentalmente risibile – secondo cui l'arte moderna, una volta «risollevata dall'accademismo con l'avvento di Delacroix» (così scrisse una volta, sogghignando, Mario Praz), avrebbe seguito una via maestra che passava dai primi impressionisti per raggiungere poi Cézanne, quindi i cubisti, dispiegandosi infine nei cento fiori delle avanguardie. Appare evidente che, secondo la muta «controstoria» adelphiana, le cose sarebbero andate in tutt'altro modo.

Ho provato una volta a mostrare come, per le copertine di Adelphi, tentiamo di applicare una sorte di ecfasi al rovescio – e ho citato come esempio il rapporto fra i tronchi e i rami secchi di Spilliaert e i cinque volumi dell'autobiografia di Thomas Bernhard. In quel caso si trattava di un rapporto sincronico fra parole e immagini. Ma

sussiste anche un rapporto diacronico di tutte le copertine di una casa editrice fra loro. A quel rapporto pensiamo spesso – e talvolta perdendoci nei cunicoli della memoria. Proviamo a inventare incroci, allusioni, rimandi o constatiamo incompatibilità. Riconoscendo un solo limite a questo gioco: l'immagine scelta alla fine dovrà attrarre un ignoto lettore a prendere in mano quel certo libro e a passare alla cassa. Talvolta ci chiediamo se questo oscuro lavoro venga percepito. L'articolo di Marco Di Capua ci incoraggia a pensare che qualcuno lo segua.

Roberto Calasso

### Bianco, giallo o bigio. Quando l'austerità faceva rima con sapere

Si attribuisce a Wilbur Smith una battuta molto efficace sulle copertine dei libri: «Se il nome dell'autore è scritto più grande del titolo, allora non è letteratura». Spiritoso e soprattutto modesto, visto che il suo nome in copertina è sempre enorme.

E comunque è più o meno dentro questo pregiudizio che, come lettore, ammetto di essermi sempre orientato. Le copertine chiassose, troppo colorate, con autore e titolo strillati, genere «venghino signori!» sono istintivamente declassate dai miei neuroni. Sono stato segnato quasi fin dall'infanzia dal bianco einaudiano, dal bigio contrito di saggi economici appena ingentiliti da qualche quadratino alla Mondrian, che faceva tanto *kultura* moderna, dalla perseveranza incolore di tutto o quasi il catalogo Bollati-Boringhieri, dal rigatino elegantissimo della Pléiade, dall'esangue austerità di copertine che lasciavano intendere di quanto raramente si incrociassero le strade del piacere e del sapere.

Questa sindrome afflittiva è leggermente migliorata visitando le prime librerie straniere. Gli scaffali, già una trentina di anni fa, erano decisamente più variopinti, più lucidi, più scintillanti, tanto da far supporre l'uso di coloranti alimentari, con quella fascinazione caleidoscopica di certi bocchettoni di vitamine americane. Per non parlare dei caratteri in rilievo, dorati e argentati, che al giovane lettore italiano, abituato a una grafica quaresimale, facevano un effetto da bassorilievo assiro, però ripensato a Las Vegas. Poi mi accorgevo che non solo i romanzacci, non solo la fantasy o il thriller, ma anche nobili classici, all'estero si vesti-

Rassegna stampa 15 giugno-7 luglio 2007

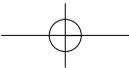
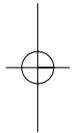
vano in quella maniera (come le puttane!!) per richiamare la clientela. La letteratura, lassù in Europa, era già entrata nella società di massa, la società televisiva.

In patria, cominciavano a rimescolare le carte gli Adelphi e i Sellerio sì dai colori gentili, sì dalla grafica distinta, però ben più civettuoli dei libri severi sui quali mi ero formato. Belli, insomma, quasi uno status-symbol da lasciare sui tavolini di case rasserenate dal benessere, non più pura carta rilegata da affastellare negli incasinatissimi stanzoni delle nostre giovinezze impegnate e sdegnose di comfort. E insomma, piano piano, mi sono almeno in parte affrancato dalla devozione originaria alla copertina noncurante (e noncurata). Ho rivalutato perfino certi pacchianissimi Salgari e Verne dell'infanzia, con copertine ingenuamente fumettistiche, il Corsaro Nero cupo e svettante sui marosi, il Nautilus avvolto in tentacoli fasulli come i trucchi di cartapesta del cinema primigenio. Perché poi si scopre, vivendo e leggendo, che l'aura altissima e nobilissima della cultura andrebbe un pochino sdrammatizzata, e se non è

consigliabile che un libro, per essere preso sul serio, luccichi come una facciata di casinò, non è neanche obbligatorio che abbia la fisionomia di una lapide, come tanti, troppi volumi che giacciono sui nostri scaffali.

E così, venendo a sapere che la nuova tendenza della grafica libraria sarebbe uno scicchissimo ritorno all'austerità, al monocromo, allo sguarnito, mi auguro che non si esageri. Il libro, dai tempi della rilegatura obbligatoria delle biblioteche dei nostri nonni, si è scamiciato parecchio, si è levato la grisaglia, e se ogni tanto va in giro con la camicia hawaiana, o bistrato non è una tragedia. Sono per una grafica plurale, promiscua e magari spiazzante, magari un Nietzsche con coloratissimo disegno di Zarathustra in copertina (tipo Sandokan), o viceversa un Coelho o un Moccia senza nemmeno un orpello grafico, grigio topo come un saggio universitario. La scoperta, poi, viene quando il libro si apre, e la copertina scompare come un sipario che si ritira, e lascia soli sulla scena le parole e il lettore.

Michele Serra



## Scrivere? Pura simmetria

Sergio Garufi, *Il Domenicale*, 23 giugno 2007

*Come ridurre la storia della letteratura a una disfida tra aristotelici e platonici. Tifando per i secondi. Basta guardare a Borges e a Piero della Francesca. Entrambi ciechi e geniali enigmisti*

Platonici si nasce, e io, modestamente, lo nacqui. Me ne resi conto un giorno di otto anni fa, quando un amico, che conosceva la mia passione per Houellebecq e Cioran, mi consigliò di visitare un sito in rete che elaborava dei coefficienti di correlazione fra autori diversi, ossia stabiliva matematicamente quanto due variabili statistiche  $x$  e  $y$  fossero collegate fra loro. Il risultato per il rumeno e il francese era di 0,98. In sostanza, a un estimatore dell'uno non poteva non piacere l'altro. Se non fosse che ho sempre dichiarato la mia insofferenza verso la semplificazione delle dicotomie, aggiungerei che questo giochino vale anche per le contrapposizioni.

Chi ama la *Crocifissione* del Masaccio difficilmente apprezzerà l'enfasi e la retorica del *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò dell'Arca. E, in genere, chi preferisce Niccolò dell'Arca è un estimatore del film *Magnolia* di Paul Thomas Anderson; mentre i "masacciani" sono soliti optare per il più sobrio e carveriano *America oggi* di Robert Altman. Nulla vieterebbe, se non un briciolo di buon senso, di fantasticare una futura applicazione sentimentale di quei coefficienti di correlazione, una qualche formula matematica in grado di preservarci dal dolore dei brutti incontri e dai traumi delle separazioni.

Quel primo incontro

Se le affinità fra Houellebecq e Cioran erano in fondo abbastanza evidenti, meno chiare mi apparivano invece le ragioni di altre mie infatuazioni giovanili, quale quella per Borges e Piero della Francesca, se non altro per le differenti epoche storiche e discipline artistiche. Cosa avevano in comune uno scrittore argentino del Novecento e un pittore toscano del XV secolo? Rintracciare il *fil rouge* delle proprie passioni è un esercizio meno

ozioso di quanto possa sembrare. Per certi versi spiega molte cose anche di se stessi.

Quando studi un artista per anni, arrivi a un punto in cui hai l'impressione di conoscerlo intimamente, come fosse un amico che incontri tutti i giorni. È una sorta di anima gemella che ti parla da un'epoca lontana. Può essere una persona vissuta 500 anni fa, di cui esistono scarsissimi documenti biografici, eppure ne percepisci con forza la personalità, ne intuisce le fattezze, comprendi le ragioni dei mutamenti del suo stile con gli anni. Forse tutto questo precede addirittura lo studio, nel senso che la scelta di studiarlo viene fatta in base all'intuizione delle affinità, piuttosto che rivelarsi successivamente. Successivamente te ne accorgi, sai spiegare le ragioni di quell'interesse, ma queste preesistevano, e si erano manifestate sin dal primo incontro.

Pur sussistendo enormi lacune documentarie riguardo alla vita di Piero della Francesca, le poche cose certe che sappiamo sul suo conto autorizzano a istituire un parallelo verosimile con Borges. A prima vista entrambi condussero un'esistenza relativamente tranquilla, celibe e agiata. Certo, l'argentino formalmente si sposò due volte, ma i suoi furono matrimoni farsa, contratti di assistenza domiciliare.

Entrambi, inoltre, furono molto legati alla loro patria e rimasero ciechi in tarda età. La prova che Giorgio Vasari diceva il vero sulla cecità di Piero nelle sue *Vite* fu una distratta menzione in una *Cronichetta biturgense* del 1556 a opera di Berto degli Alberti, nella quale l'autore intervistava alcuni cittadini di Sansepolcro fra cui Marco di Longaro, un piccolo artigiano che realizzava lampade a olio. Mi identificai un po' con l'intervistato, ricordando i giorni in cui accompagnavo Borges per le strade di Roma o di Volterra. Rispondendo a una domanda di Berto degli Alberti, l'anziano Marco di Longaro

rammentava che da giovane, molti decenni prima, aveva «datto il braccio» al grande pittore cieco per le vie della loro città; e, meno nelle parole che nel tono usato, in lui traspariva un misto di orgoglio e di rimorso, come se si fosse reso conto soltanto in quell'istante che la sua lunga vita sarebbe passata alla storia solo di riflesso, per quell'episodio che all'epoca gli parve insignificante.

#### Spiriti geometrici

«Tutti gli uomini nascono aristotelici o platonici». Così sentenzia Samuel Taylor Coleridge in *Table talk* (1832). «Gli uni – chiosa Borges – sentono che le classi, gli ordini e i generi sono realtà; i primi, che sono generalizzazioni; per questi, il linguaggio non è altro che un approssimativo giuoco di simboli; per quelli è la mappa dell'universo. Il platonico sa che l'universo è in qualche modo un cosmo, un ordine; tale ordine, per l'aristotelico, può essere un errore o una finzione della nostra conoscenza parziale». In questo senso, Borges e Piero (e pure il mio io di allora) appartenevano indubbiamente alla seconda categoria.

Studiando le loro opere, la prima cosa che notai fu l'amore per le simmetrie. Per entrambi la simmetria è il punto di sintesi, lo strumento grazie al quale ogni antinomia si placa e si risolve. Un evidente *esprit de geometrie* anima le loro opere. Penso alla riflessione verticale degli angeli della *Madonna del Parto* di Monterchi, disegnati con lo stesso cartone, o agli alani contrapposti di Sigismondo Malatesta a Rimini, o ancora ai ritratti dei duchi di Urbino. In Borges la simmetria si manifesta in un gioco di contrapposizioni tematiche, vedi ad esempio la disputa fra i due teologi, che agli occhi di Dio sono le due facce della stessa medaglia, o i destini speculari del guerriero e della prigioniera.

Ma tracce di questa ossessione simmetrica si potrebbero rinvenire pure nello stile, con l'uso insistito della doppia aggettivazione. La simmetria trasmette loro un senso di ordine, di bilanciamento dei contrasti. Il fine dell'arte sembra essere quello di ridurre la massa caotica delle *vérités de fait* all'ordine divino delle *vérités de raison*. L'impersonalità e l'atarassia dei loro personaggi sono gli attributi di un mondo reificato, che anela alla grazia e all'innocenza dell'inorganico, un mondo in cui è bandito il dolore.

Le rare volte in cui l'asimmetria si manifesta nelle loro composizioni è come se la vita irrom-

pesse brutalmente a urlare il suo strazio. *La Pala Montefeltro* è la prima opera di Piero che vidi. Subito mi balzò agli occhi quell'assenza sottolineata, come se tutte le linee della composizione precipitassero in un buco nero, ossia là dove era lecito aspettarsi la presenza di Battista Sforza orante in ginocchio sotto l'omonimo santo. Ogni cosa si bilancia intorno all'asse della Madonna con Gesù Bambino, l'architettura stessa pare disporre le figure: due angeli per lato e tre santi da entrambe le parti. Poi il donatore, Federico, e dall'altra parte nessuno. Quel vuoto è l'elemento che ha permesso di datare il dipinto, realizzato successivamente alla morte della moglie di Federico da Montefeltro, ossia dopo il 1472. Ma quell'asimmetria è soprattutto il simbolo di un dolore, come quello inconsolabile di un lutto.

#### Disgraziatamente me

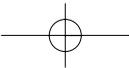
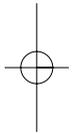
Anche in Borges le asimmetrie compaiono di rado, e veicolano il medesimo messaggio. Al pari di Piero, il suo universo platonico, incorruttibile ed eterno, è fondato sulla geometria. Ne *La morte e la bussola* egli sviluppa un puro problema di logica e geometria, fondato sui simboli del numero 3 e del numero 4, del triangolo e del rombo. Dice bene Ernesto Sábato: Red Scharlach pensa ed esegue un piano matematico. Il criminale ucciderà il detective che gli dà la caccia in un punto prefissato della città come chi termina una dimostrazione: more geometrico, perché in quel racconto non si commettono omicidi, si dimostra un teorema. La stessa ambientazione, opportunamente privata di precise coordinate spaziali, serve alla dimostrazione, tanto che, a rigore, il testo avrebbe potuto cominciare con la formula rituale dell'universo matematico: «si prenda una qualsiasi città X». Trasformandosi in pura geometria, il racconto entra nel regno dell'eternità, si sottrae alla maledizione di Eraclito.

Per Borges e Piero l'universo platonico è un invulnerabile rifugio di astrazioni in cui si annullano le differenze individuali e il dolore e i sentimenti non hanno cittadinanza. Lo spirito incarnato, la realtà misera e infetta si può scorgere nelle pieghe nascoste dei loro giochi intellettualistici, là dove il pudore vien meno. È il caso del finale di *Nuova confutazione del tempo*, il saggio di Borges più lungo ed elaborato (incluso in *Altre Inquisizioni*). Dopo un estenuante e pedantissimo elenco delle teorie filosofiche che confutano l'esistenza del

Rassegna stampa 15 giugno-7 luglio 2007

tempo, tutte presentate con una costruzione sintattica specularmente simmetrica, nella chiusa l'argentino confessa, in modo intenso e commovente, che «negare la successione temporale, negare l'io, negare l'universo astronomico sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete [...].

Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono quel fiume; è una tigre che mi divora, ma io sono quella tigre; è un fuoco che mi consuma, ma io sono quel fuoco. Il mondo, disgraziatamente, è reale; io, disgraziatamente, sono Borges».



## Librerie

Maria Pace Ottieri, [www.ilprimoamore.com](http://www.ilprimoamore.com), 26 giugno 2007

*Un libraio è un re, un re non può essere un libraio... il libraio è un eroe, ma un eroe non può essere libraio*

Un libraio è un re, un re non può essere un libraio, diceva il Signor Kien, grande ed eccentrico studioso che vive solo per i libri, protagonista di *Auto da fé*, libro d'esordio di Elias Canetti. Oggi si potrebbe dire il libraio è un eroe, ma un eroe non può essere libraio.

In un paese dove come è noto si pubblica molto e si legge poco, il suo compito è una sfida quotidiana. Un eroe mandato al fronte di una guerra tra eserciti di libri che si contendono l'esiguo territorio della libreria, schiacciati tra le esigenze di vendere dei grandi imperi editoriali in lotta tra loro e le minoranze dei piccoli editori soverchiate dalla potenza dei primi. Il lavoro di libraio è oggi molto più complesso, i libri centuplicati, le case editrici moltiplicate, un'amministrazione più articolata nonostante i computers.

Sono una lettrice forte, ma non da sempre. Ho cominciato a leggere tardi, dopo i vent'anni. Per tutta l'adolescenza mi sono difesa dalla mia famiglia di scrittori, editori, distributori e librai facendomi vanto del non avere bisogno dei libri se non di quelli necessari al naturale progredire degli studi. Pensavo che l'unico modo per differenziarmi fosse quello di attingere l'esperienza dalla vita, dai rapporti con gli altri, dai viaggi, piuttosto che dalle parole scritte.

Di solito la lettura precede lo scrivere e l'impulso a scrivere è quasi sempre scatenato dalla lettura. Leggere, amare la lettura, è quello che ti fa sognare di diventare scrittore. E più tardi, dopo che si è deciso di provarci, a scrivere, leggere libri scritti da altri e rileggere i libri preferiti, rappresenta un'irresistibile alternativa allo scrivere mista a consolazione, rovello, ispirazione.

A me è successo il contrario, ho cominciato a scrivere per stupore, buttando giù la sera il diario di un viaggio insolito, sul portapacchi di una mobylette, un motorino, guidato da un amico

musicista africano, un viaggio da Ouagadougou, capitale del Burkina Faso, allora Alto Volta, un piccolo paese dell'Africa Occidentale, verso il nord del paese, fino alle soglie del deserto. Solo più tardi mi è diventato necessario cercare nei libri gli infiniti modi di comporre le parole, imparare a mettere sulla carta le parole migliori, le più precise a rappresentare cose e persone, a ritrovare gli stessi momenti d'essere vissuti e raccontati in mille modi diversi.

Da allora leggo molto, per lavoro, per passione, e per compulsione, anche le etichette dei barattoli e delle bottiglie o i libri di cucina quando mangio da sola. Perdersi in un libro, il vecchio detto, non è pigra fantasia, ma un modello di realtà che dà assuefazione. Ma devo confessare che mi è rimasta di quella stagione difensiva un rapporto ambivalente nei confronti delle librerie. Sì le librerie mi attraggono irresistibilmente, sono i primi negozi in cui entro in una nuova città, spesso gli unici, e mi danno nello stesso tempo una grande ansia.

L'ansia dell'immensità, della vastità di uno spazio che ti sopraffà, come da bambini può apparire un lungo corridoio di una casa sconosciuta, o senza metafora, la biblioteca di casa propria, da cui per ansia di non riuscire ad assorbirla, si scappa lontano.

Non ho ancora letto che una piccola parte dei tanti libri accumulati, come faccio a chinarmi sui nuovi? Posso saltare a piè pari interi decenni di letteratura italiana per inseguire l'ultimo scrittore indiano, l'ultimo irlandese, l'ultimo cinese? Eppure una cospicua parte di letteratura italiana fra il Trenta e il Cinquanta, che scopro fra i libri ereditati, nelle librerie è invisibile e dunque cancellata. Ci sono tanti libri italiani di cui il giovane e magari accanito lettore di Baricco o di Nove non sospetta neppure l'esistenza e che in libreria non vedrà mai esposti o non sentirà mai suggerire. Chi

non li conosce dovrebbe almeno poterli vedere perché gli nasca la curiosità di aprirli e di domandarsi chi li ha scritti e infine magari di comperarli per continuare a leggerli a casa.

Papini, Alvaro, Zavattini, Brancati, per dirne alcuni. A meno che non ci sia una specifica azione di ripescaggio di una casa editrice sufficientemente autorevole da imporne l'attenzione, come fa Adelphi con Manganelli, Landolfi o Savinio. Ma questo succede anche con libri di oggi. Il più bel libro che ho letto l'anno scorso, *Rosso*, dello scrittore tedesco Uwe Tim, non l'avrei mai scoperto in libreria se non lo avessi incontrato per altre vie.

La sensazione dell'incalzare dell'attualità è insieme propria, personale, e oggettiva e certo la libreria non ne ha colpa se non come cassa di risonanza, luogo fisico dove le ultime uscite spingono via i vecchi libri ma anche i nuovi, più lenti, o nati vecchi perché non si dà loro il tempo di crescere armoniosamente. Si ha un po' l'impressione di entrare in una megalopoli asiatica dove ci si aggira tra edifici giganti appena costruiti e rovine dell'antichità, senza più memoria della sua storia recente. Mi piacerebbe che senza i best seller a fare da percorso obbligato, si potesse riprovare il senso di una scoperta, come era un tempo, quando in libreria era il tuo occhio che cadeva su una copertina, non il cartello "novità" che ti imponeva la sua scelta. Mi piacerebbe che le librerie, specie quelle grandi, non si presentassero con gli stessi libri sovraesposti, lungo tutta l'Italia.

Si potrebbe istituire un calendario del libraio con al posto dei santi un autore dimenticato al giorno e quel giorno dedicargli un pezzo di vetrina o fargli posto sui banconi centrali sottraendolo ai libri con le scritte dorate in rilievo. O come fa il "Il Primo Amore", rilanciare con la dicitura *Anticipazioni* grandi libri del passato.

Certo a quest'obiezione si può sempre rispondere che si salva chi lo merita, ma qui non si parla di valori, bensì di visibilità. E si potrebbe controrribattere che ogni offerta genera la sua domanda. Il libraio ha una responsabilità in questo, anche se è solo il punto finale di un sistema che certo non dipende da lui, ma dalle regole del

mercato, condizionate e condizionanti il grado di cultura di un paese e la pressione editoriale.

Proprio perché il libraio è il primo a non avere il tempo di leggere e tantomeno di dare consigli e fermarsi a scambiare opinioni con i clienti, è costretto ad affidare alla disposizione dei libri le preferenze che gli vengono imposte dalla necessità di far rendere la libreria, pena la chiusura.

Se è vero che non è affatto detto che un best seller non abbia buone ragioni per esserlo, è anche vero che non tutti i buoni libri che escono trovano il modo di essere letti.

Il messaggio che si diffonde è che chiunque può essere uno scrittore e se uno scrittore si vede dalle copie vendute allora è vero che più si è altro, cantanti, politici, comici, conduttori televisivi e più si è scrittori.

"I grandi scrittori del passato non sono mai stati degli intrattenitori", scrive Katherine Mansfield in uno dei saggi di critica letteraria. "Sono stati investigatori, esploratori, pensatori. Il loro scopo è stato quello di rivelare un po' del mistero della vita". Lo scriveva nel 1919, non c'è fine al rimpianto del passato, ma a quello della varietà sì.

Qualcuno obietterà: mai si è pubblicato come oggi. Si ma mai si sono venduti gli stessi libri come oggi, mai il "già noto" diventa sempre più noto e lo sconosciuto sempre più sconosciuto.

Mi piacerebbe che il nuovo non fosse di per sé un criterio o una garanzia di qualità, che le librerie potessero mantenere nei loro scaffali titoli vecchi, che si desse spazio alla poesia, che si trovassero allineati di costa i titoli che nei bookstore stanno sdraiati nelle pile di best seller e invece di faccia, visibili, quelli che li scompaiono.

Che si desse spazio uguale a editori piccoli, medi e grandi o che addirittura si svolgesse, quella che in politica si chiamerebbe "azione positiva" sovresponendo i titoli la cui vendita è meno scontata.

E che bisogno c'è di riempire un'intera vetrina con lo stesso titolo, come si fa nelle drogherie con certi prodotti alimentari, brutta abitudine contratta perfino dalle piccole librerie per le quali lo spazio è ancora più prezioso?

# Lo scrittore parla chiaro

Francesco Erbani, *la Repubblica*, 26 giugno 2007

## *Un'indagine sulla lingua di cento romanzi italiani dal 1947 a oggi*

I romanzi battono i saggi. E anche tanta prosa burocratica. E persino alcuni generi giornalistici. Vincono, i romanzi, quanto a leggibilità, si fanno capire più di altre forme di scrittura e con il passare del tempo questa loro caratteristica si è accentuata. La loro lingua è accessibile a un numero crescente di persone, siano essi firmati Elio Vittorini o Giorgio Bassani, Corrado Alvaro o Ennio Flaiano, Lalla Romano o Ermanno Rea. E persino quando si arriva al divertimento lessicale di Umberto Eco o all'irruenza espressiva di Carlo Emilio Gadda, il livello di comprensibilità forse vacilla, ma non scende mai sotto quel gradino in cui giacciono, per esempio, la circolare di un dirigente ministeriale o il libretto di istruzioni di un software.

L'indagine che arriva a queste conclusioni porta la firma di Tullio De Mauro, che ha guidato un gruppo di ricercatori i quali hanno scaricato in forma digitale il contenuto di cento romanzi scritti fra il 1947 e il 2006, da *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano a *Caos calmo* di Sandro Veronesi. Da essi sono state estratte oltre novantaquattromila parole – anzi lemmi – ordinate alfabeticamente. Questo corpus, come lo chiamano i filologi, si intitola *Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento* e dovrebbe attestare la consistenza della lingua usata dagli scrittori, accertare quanto essa è definita, quanto è leggibile e quanto si scosta dalla lingua che si parla tutti i giorni. Il lavoro vede ora la luce in un Dvd accompagnato da un testo introduttivo scritto da De Mauro e pubblicato dalla Utet e dalla Fondazione Bellonci, che la ricerca ha patrocinato.

La questione è fra le più delicate nella storia linguistica italiana, fra le più dibattute nel corso di secoli che hanno visto fronteggiarsi teorici di una lingua letteraria programmaticamente distante dalla lingua comune, anzi volutamente *altra* rispetto ad essa, e partigiani della tesi opposta, quella secondo cui più la lingua degli scrittori si avvicina

a quella dell'uso più cresce la cultura diffusa. La polemica ne incrocia altre e si innesta sugli elementi di fondo che complicano il quadro, l'origine letteraria dello stesso italiano parlato, l'uso del latino come lingua scritta dalla scienza alla giurisprudenza, dalla burocrazia alla liturgia fino a tutto il Settecento, e anche oltre, la presenza ricchissima dei dialetti, non solo nell'uso quotidiano, ma nella stessa letteratura.

I romanzi che costituiscono il campione comprendono i sessanta che dal 1947 hanno vinto il premio Strega, ai quali sono stati aggiunti altri quaranta testi sempre fra quelli che hanno partecipato al torneo di Villa Giulia. Il progetto di ricerca iniziale prevedeva un campione più che doppio (oltre ai vincitori, altri tre romanzi per ogni edizione). Ma il finanziamento accordato dalla Presidenza del Consiglio nel 2003 è stato inferiore a quello richiesto.

Cento scrittrici e scrittori, dal 1947 a oggi, personalità diversissime, come diversissime sono le loro fisionomie linguistiche e stilistiche. L'indagine, ovviamente, non dice nulla sulla qualità letteraria dei singoli, ma offre spunti per essa, come pure per uno scandaglio dei temi prediletti dalla nostra narrativa negli ultimi sessant'anni. De Mauro segnala intanto un punto: «Mi pare che i dati raccolti dicano chiaramente che non esiste più, nella nostra prosa, una lingua letteraria strutturata, un "letterarietè". Ciascun autore adopera con grande libertà tutti i mezzi espressivi che il parlato che ci circonda gli mette a disposizione e che gli servono. È, detto in positivo, ciò che lo storico della lingua Luca Serianni ha descritto come la fine dell'arrocamento nella e della cittadella letteraria».

A questa prima novità, che non è da poco se la si legge nella lunga durata della nostra storia letteraria, si aggiunge una seconda tendenza, marcata linguisticamente e che produce effetti sullo stile

degli autori e sulla possibilità che i loro romanzi vengano letti e capiti. «È evidente una preferenza sempre più accentuata per un periodare diretto, lineare, breve», aggiunge De Mauro. «Il periodo ad ampie volute appare sempre più di rado. La prosa italiana raggiunge l'andamento dominante nella prosa di altre tradizioni europee e su molti autori agisce il lavoro di traduzione dal francese o dall'inglese e la lettura dell'antologia di *Americana*, curata da Vittorini». Qualche dato. Nella prosa letteraria degli ultimi sessant'anni trova spazio la frase nominale, la frase senza verbo. «È una struttura poco cara ai grammatici, ma assolutamente comune nell'italiano parlato», spiega De Mauro. Nel campione dei cento romanzi esaminati la frase nominale raggiunge, in media, l'8,4 per cento del totale delle frasi. Evidentemente un buon indizio di snellezza, che non è solo un portato dei tempi recenti. Il fenomeno tocca l'apice in *A caso* di Tommaso Landolfi (28,09), seguito da *Novelle dal ducato in fiamme* di Carlo Emilio Gadda (21,07), *Caos calmo* di Veronesi (18,48), *Ferito a morte* di Raffaele La Capria (17,58), *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo (16,44), *Procedura* di Salvatore Mannuzzu (15,75), *Ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori (15,32). Gli amanti dei picchi statistici possono, all'inverso, apprezzare che solo raramente si superano le 25 parole per frase: accade con Paolo Volponi ne *La macchina mondiale*, con Claudio Magris sia in *Danubio* che in *Microcosmi* e con Ugo Riccarelli in *Il dolore perfetto*.

De Mauro sottolinea poi una terza tendenza: la cura per il vocabolario. «Qua e là mi pare che si possa rilevare qualche ricercatezza non dettata da esigenze di contenuto». Detto in termini statistici: il cosiddetto vocabolario fondamentale dell'italiano occupa poco più della metà dell'intero vocabolario degli scrittori (per vocabolario fondamentale dell'italiano, come di altre lingue, si intendono le circa 2 mila parole che, al 90 per cento, ogni parlante utilizza). Fra le opere che superano quel 50 per cento, e che più si avvicinano all'italiano parlato, la ricerca segnala, nell'ordine, *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, che risale al 1947, *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo (1953), *La malora* di Beppe Fenoglio (1954), *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola (1960), *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg (1963), *La chiave a stella* di Primo Levi (1979), e *Per voce sola* di Susanna Tamaro (1992).

«Non mi pare che la preferenza per le parole poco comuni sia in netta diminuzione», segnala De

Mauro. «C'è qua e là ancora un residuo di quello che Italo Calvino chiamava "il terrore semantico" dell'intellettuale italiano, la paura per l'espressione più diretta e nota, e Gramsci, con minore benevolenza, chiamava "neolalismo", compiacimento per l'ermetismo lessicale. Ma si tratta di residui, rispetto a quello che si trova nelle prose di accademici, giuristi e umanisti».

E qui si tocca un altro dei punti chiave della ricerca: il primato, quanto a chiarezza complessiva, della lingua letteraria su altre lingue. I ricercatori guidati da De Mauro hanno applicato alle opere esaminate una serie di criteri di leggibilità, criteri definiti convenzionalmente dagli studiosi di linguistica. Ed hanno accertato che gli italiani in possesso di licenza superiore non incontrano nessuna difficoltà per nessuno dei cento romanzi selezionati. Nella categoria *molto facili* troviamo Pavese, D'Arzo, Rigoni Stern, Cassola, Mastronardi, Brignetti, Tamaro e Landolfi. Per chi invece si è fermato alla terza media, *Danubio* di Magris è il solo romanzo del gruppo *molto difficili*. *Difficili* risultano *Il conformista* e *I racconti* di Alberto Moravia, *La tregua* e *La chiave a stella* di Primo Levi, *L'orologio* di Carlo Levi, e altri ancora fino a *Campo del sangue* di Eraldo Affinati. Tutti questi lettori, però, se fossero *assistiti* – nelle scuole o in una biblioteca – non avrebbero alcuna difficoltà con nessuno dei cento romanzi. Una sorpresa la riservano i lettori con la sola licenza elementare: soltanto un romanzo, *A caso*, di Landolfi si presenta come leggibile senza aiuti.

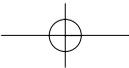
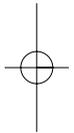
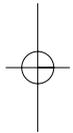
Con queste limitazioni, la lingua letteraria resta pur sempre più accessibile. Commenta De Mauro: «In questi anni ogni volta che abbiamo provato a misurare il grado di leggibilità dei testi italiani, abbiamo trovato il peggio in molte leggi, purtroppo, seguite dalle circolari ministeriali e dagli scritti di saggistica letteraria, artistica, filosofica ed economica, anche quelli destinati alla stampa quotidiana. Peccato, perché anche chi scrive così ha probabilmente cose interessanti da dire, a volte».

L'ultimo aspetto della ricerca riguarda i dialetti. Che non fanno più paura. «Se e quando servono, le espressioni dialettali sono liberamente accolte nel tessuto della prosa». Quella della morte dei nostri dialetti è una vera leggenda, insiste De Mauro. «I dialetti sono praticati, accanto all'italiano, da circa il 60 per cento della popolazione. Il mio amico Edoardo Sanguineti si diverte a dire

Rassegna stampa 15 giugno-7 luglio 2007

che i dialetti sono reazionari. Non capisco bene che cosa voglia dire. Sarà progressista il latino? Il quale, del resto, è discretamente presente con le

altre lingue nei cento romanzi. I dialetti, la loro persistenza, sono un dato del nostro vivere, né reazionario né progressista».



## Kafka e il suo doppio

Abraham B. Yehoshua, *Corriere della Sera*, 6 luglio 2007

### *Yehoshua svela il segreto della «Metamorfosi»*

Il 25 ottobre del 1915 Kafka scrive al suo editore Kurt Wolff una lettera in merito alla copertina del racconto *La metamorfosi*, in corso di pubblicazione. Questo il tenore della lettera: «Egregio signore, ultimamente Lei mi scrisse che Ottomar Starke avrebbe disegnato la copertina de *La metamorfosi*. Mi sono preso un piccolo, probabilmente inutile spavento. Inutile stando a ciò che conosco di quell'artista in Napoleone. Mi è venuto in mente, siccome Starke è un vero illustratore, che forse potrebbe voler disegnare l'insetto. Questo no, per favore, questo no! Non voglio limitare la sua libertà d'azione, voglio solo avanzare una preghiera derivante dalla mia conoscenza, ovviamente migliore, della storia. L'insetto non può essere disegnato. Ma non può neppure essere mostrato da lontano. Se questa intenzione non sussiste, se, dunque, la mia richiesta è ridicola, tanto meglio. A Lei sarei grato se volesse trasmettere il mio desiderio. Se potessi fare una proposta per un'illustrazione, sceglierei scene come: i genitori e il procuratore dinanzi alla porta chiusa o, ancor meglio, i genitori e la sorella nella stanza illuminata, mentre la porta che dà nella stanza attigua, totalmente oscura, è aperta...». Allora, io proverò qui a delineare lo scarafaggio e capire di conseguenza come mai Kafka fosse così spaventato dall'idea che qualcuno lo raffigurasse.

Non è neppure il caso di cominciare ad addentrarsi nell'immensa ricchezza di significati attribuiti a questo racconto di Kafka. Qui, infatti, la proverbiale ambivalenza ontologica di Kafka giunge all'apice, e non è sbagliato dire che siamo di fronte a uno dei racconti più studiati nella letteratura del XX secolo, se non il più studiato di tutti. Nella selva di significati spicca ovviamente quello psicoanalitico, che non di rado suscita opposizione proprio per la sua ambizione ad essere totale, e perché presenta la propria interpretazione come

ultima, definitiva. In effetti, un'interpretazione psicoanalitica non ha bisogno di alcun supporto storico, sociologico o filologico, è persino autonoma dai dati biografici dell'autore. I personaggi delle tragedie di Sofocle, Shakespeare o Molière sono, in tale contesto, presi per quello che sono, e sotto questo profilo è lecito analizzare loro e i loro complessi come se vivessero qui, accanto a noi.

Kafka per parte sua è ben noto alla psicoanalisi. In un certo senso l'ha ispirata, perché tutto ciò che scriveva poteva essere interpretato in un senso psicoanalitico. Tenterò qui soltanto una delle possibili interpretazioni psicoanalitiche, che si fonderà esclusivamente sul testo, senza alcun rapporto con i dati biografici di Kafka, osservando solo l'agente di commercio Gregor Samsa e la sua famiglia così come compaiono nel racconto.

La domanda che mi guida è la seguente: che cos'è esattamente l'insetto descritto nella storia? Dobbiamo prenderlo solo come una metafora; come un oggetto allegorico, o è possibile conferirgli una qualche pregnanza, per lo meno nella stessa misura in cui diamo concretezza alle cose nei sogni, che hanno magari un'alta carica simbolica ma anche una nitida concretezza? Se questo insetto viene interpretato esclusivamente come simbolo metaforico o allegorico, un simbolo generale di disumanizzazione, allora perdiamo secondo me qualcosa di importante in questo racconto, che, al di là di tutto ciò che riguarda l'insetto, tiene bene testa a un approccio realistico generale.

Kafka aveva evidentemente in mente qualcosa di molto concreto, non soltanto un simbolo metaforico. Così scrive a Yanok a proposito di questo racconto: «È un sogno terribile, è una concezione terribile. Il sogno svela la realtà, mentre l'idea ne è una risultanza. È la mostruosità della vita, la natura terrificata dell'arte». Torneremo su queste parole

di Kafka a proposito del racconto; quanto a me, m'incoraggiano lungo la via che cerco.

Gregor viene da una famiglia borghese, dove troviamo un padre forte (in primo luogo fisicamente, ma la sua forza si rivela assai più sostanziale, generale). Questo padre ha avuto guai finanziari, forse a causa dei suoi istinti prepotenti. Gregor ha deciso di tirare fuori suo padre dalle avversità economiche andando a fare l'agente di commercio nella ditta in cui suo padre aveva fallito. Il fatto che il figlio vada a risollevarne le sorti del padre nello stesso luogo in cui questi aveva fallito, e non altrove, ha un significato particolare: con ciò si enfatizza e intensifica il dato della «sostituzione» del padre, e se ne svela ulteriormente il fallimento. Quel posto di lavoro Gregor non lo ama, e in ditta nessuno nutre particolare simpatia per lui. La gente lo tratta con somma diffidenza e in una certa misura lo umilia, memore com'è del fallimento paterno. Il duro lavoro del figlio non serve solo per pagare il debito del padre: se questo fosse l'unico scopo, la durata del lavoro sarebbe stata assai più breve, e anche il padre sarebbe stato in una certa forma mobilitato, per collaborare alla restituzione del debito. Ma il fallimento del padre serve a creare la dipendenza della famiglia da Gregor, a fargli prendere il posto del padre stesso. Prima di tutto il padre smette di lavorare, senza una ragione precisa. Sta di fatto che dopo la metamorfosi di Gregor in scarafaggio il padre torna al lavoro e dimostra che ne sarebbe stato capace, in tutti quegli anni di ozio. Gregor per parte sua mantiene la famiglia non certo al livello di ristrettezze di chi si trova sommerso dai debiti: vivono in una casa grande che richiede molte spese (dopo la morte di Gregor la famiglia decide di trasferirsi in un appartamento più piccolo ed economico). Durante tutti quegli anni di lavoro per restituire il debito, i genitori mettono da parte del denaro. In altre parole, Gregor ha trasformato il fallimento del padre in un pretesto per ereditare il suo posto (un motivo analogo si trova, fra l'altro, nel racconto *Il verdetto*, scritto prima de *La metamorfosi*), e ha impedito al padre di partecipare allo sforzo di risanamento della famiglia, perché egli vuole sostituirsi a lui e con ciò rendere ancora più profondo il suo fallimento. Così il padre si indebolisce (benché questa debolezza si sveli in seguito come fittizia, e temporanea), e la scena classica che si evidenzia è più o meno questa:

«Le stoviglie della colazione coprivano il tavolo in gran quantità, perché la colazione era per il padre il pasto più importante della giornata, che egli protraveva per ore leggendo diversi giornali». L'immagine del padre fannullone che prolunga la prima colazione, di fronte a quella del figlio sottotenente con la spada e la divisa, bene esemplifica il tipo di relazioni che vige in famiglia. Con la maschera della sollecitudine dei propri cari, con la risoluta decisione che il fallimento del padre non può intaccare il processo di riabilitazione della vita familiare, Gregor finisce (consapevolmente o meno) per asservire a sé la famiglia.

In effetti, malgrado sia un agente di commercio, Gregor non pare minimamente interessato al mondo esterno, e sono proprio i suoi frequenti viaggi a esprimere il profondo legame libidico che intrattiene con la famiglia. Il suo vero interesse emotivo è rivolto esclusivamente verso la casa. Quando in uno dei suoi lunghi viaggi riceve le lettere della sorella, in cui lei parla del padre che legge il giornale a voce alta (che notizia sconvolgente!), Gregor ha la sensazione che la casa sia piena di gioia e allegria. Anche la madre descrive al procuratore l'attrazione di suo figlio per la casa e la sua assoluta fedeltà alla famiglia, in questi termini: «Quel ragazzo non ha in testa altro che la ditta. Io mi arrabbio quasi, perché la sera non esce mai; ora è stato otto giorni in città, ma è rimasto a casa tutte le sere. Sta seduto con noi al tavolo e legge in silenzio il giornale, oppure studia gli orari ferroviari». Non è la famiglia a pretendere che lui stia lì, piuttosto è lui che è attratto dalla famiglia come una specie di padre privo di interessi libidici al di fuori di essa. In effetti, facendo l'agente di commercio, Gregor avrebbe l'opportunità di una vita eccitante, fuori. Invece è vero il contrario: tutto il mondo esterno in cui passa gran parte del suo tempo si riassume conseguentemente in «due, tre amici di altre ditte, una cameriera di un albergo di provincia, un dolce, fuggevole ricordo, la cassiera di un negozio di cappelli, alla quale – seriamente, ma con troppa lentezza – aveva fatto la corte». Tutti i suoi impulsi libidici si concentrano infine sull'immagine di una donna impellicciata che egli ha ritagliato da una rivista illustrata, come un timido sbocco della libido: e per serbare questa innocente immagine lotterà anche quando sarà ormai un insetto.

## Il favorito dello Strega

Francesco Erbani, *la Repubblica*, 6 luglio 2007

*È Niccolò Ammaniti con il romanzo "Come Dio comanda"*

La lunga notte del premio Strega si conclude poco prima dell'una. E con ogni probabilità con la vittoria di Niccolò Ammaniti, l'ex capofila dei "cannibali", da tempo diventato un campione di best-seller. Tutto secondo le previsioni, dunque, compresa la durata della faticosa, accaldata kermesse di Villa Giulia, che come di consueto si sottomette alle regole dettate dalla diretta tv, neanche fosse il posticipo di una partita di calcio. Lo scrittore di *Come Dio comanda*, edito da Mondadori, era dato per vincitore sin da quando il suo nome è sceso in pista, alcuni mesi fa, ed era fortemente sostenuto da Anna Maria Rimoaldi. La madrina del premio si batte da tempo per scrittori non proprio attempati. L'anno scorso ha tifato per Sandro Veronesi, quest'anno per Ammaniti. Ed entrambe le volte ha fatto centro.

In realtà è raro che il favorito della Rimoaldi resti al palo. Qualche volta è accaduto, ma le occasioni si contano sulle dita di una mano, da quando, nel 1986, la Rimoaldi ha ricevuto in eredità da Maria Bellonci le redini del più popolare, concitato e discusso premio letterario italiano. «Io cerco di fare in modo che ogni anno ci siano in gara i migliori romanzi della stagione», risponde a chi l'accusa di essere il grande burattinaio del premio, dispensatrice di favori e di reprimende, ma soprattutto l'artefice di tutte le scelte, da chi partecipa a chi vince. A lei interessa, giura, che la competizione conservi una certa qualità e che sia, appunto, una competizione. La qual cosa con fatica si riesce a rintracciare.

Scritte da tempo le pagine finali del copione, la *piève* degli Amici della domenica (i quattrocento e più giurati del premio) è andata in scena senza susulti. Senza molte sorprese anche la fase preparatoria della serata finale, con la presentazione degli autori a Benevento, la selezione della cinquina, le telefonate, le pressioni. E poi i patti fra editori, fra

gli editori e i votanti a loro collegati (quest'anno si sono fronteggiati i due colossi dell'editoria italiana, Mondadori e Rizzoli-Bompiani). E ancora: le promesse mantenute e quelle infrante. Ammaniti aveva collezionato 72 schede alla votazione del 14 giugno, quando venne definita la rosa dei finalisti. 67 ne aveva raccolti il suo più diretto concorrente, Mario Fortunato, autore de *I giorni innocenti della guerra*, pubblicato da Bompiani. Un margine molto ristretto, ma che appariva difficilmente colmabile tenendo conto che la Bompiani si è aggiudicata il premio lo scorso anno con *Caos calmo* di Veronesi. E una delle regole meno violate dello Strega è che un editore non può aggiudicarsi la vittoria per due anni di seguito.

Al terzo posto si era piazzato Franco Matteucci, con il romanzo *Il profumo della neve* (Newton Compton). All'insistenza con la quale Matteucci si è battuto, prima e dopo la selezione della cinquina, alla sua agguerrita campagna in caccia di voti si è contrapposta l'ostilità della Rimoaldi. Che non aveva fatto mistero della sua avversione nei suoi confronti già nel 2003, quando l'autore si era presentato con *Il visionario* (Baldini e Castoldi), entrando anche allora nella cinquina. La candidatura di Matteucci la madrina dello Strega l'ha osteggiata e poi l'ha subita. D'altronde non ha potuto far niente per opporsi, poiché, da regolamento, per entrare nella rosa, basta che due Amici della domenica si facciano avanti presentando un romanzo. E quel romanzo è fra i concorrenti. «Ma alla fine», ha confidato a un amico la Rimoaldi, «i giurati dello Strega sono intelligenti e sanno distinguere fra uno scrittore e un non scrittore».

Ieri sera completavano la cinquina due scrittrici, Laura Bosio con *Le stagioni dell'acqua*, pubblicato da Longanesi, e Milena Agus, con *Mal di pietre*, edito da nottetempo. Entrambe hanno avuto buona

Oblique Studio

accoglienza da parte della critica e, soprattutto la seconda, è stata molto sostenuta dalla Rimoaldi, ha collezionato altri riconoscimenti ed è fra i finalisti anche del Campiello. Ma per loro il canovaccio della gara prevedeva solo qualcosa di più del ruolo di comparse.

## Il «barbaro» Baricco inventa lo scrittore fai-da-te

Brunella Schisa, *Venerdì* – *la Repubblica*, 6 luglio 2007

*L'autore torinese inaugura con Dario Voltolini una collana di giovani alla prima prova pubblicando i manoscritti così come arrivano alla Fandango. Ma è possibile non fare l'editing dei romanzi? Lui ne è convinto. Gli editor dicono di no*

La nascita di una nuova collana editoriale di giovani esordienti non è uno scoop. Forse per questo Alessandro Baricco e Dario Voltolini per lanciare «Quindicilibri», dell'editore Fandango, hanno avuto un'idea che giudicheranno i lettori se buona o cattiva. Sulla prima pagina di *Les Adieux*, della giovane friulana Arianna Giorgia Bonazzi, che la inaugura, è stampato un decalogo con le regole della collana. Eccone alcune: si pubblicheranno soltanto inediti; il prezzo di copertina non dovrà superare quello di due biglietti di cinema di prima visione; dopo quindici romanzi la collana chiuderà. Ma è la regola numero nove a lasciare un po' perplessi: «I testi si pubblicano così come sono. Quando è proprio necessario si permette un editing leggerissimo che non prevede interventi strutturali né profonde modificazioni».

L'idea sembra un azzardo. I curatori Baricco e Voltolini, l'editor Rosaria Carpinelli, sono tutti usciti di senno? Come si può mandare alle stampe un testo nudo e crudo di un'esordiente di 25 anni?

Alessandro Baricco, serafico e sorridente, conferma: «Sì, nessun editing, nessuna correzione, al massimo possiamo aggiungere la *i* a *ciliogie*, ma niente di più. Da anni pensavo a una collana così ed è stata l'esperienza della Scuola Holden a convincermi. In questi dodici anni ho visto passare diversa gente che ha scritto libri imperfetti e per questo motivo non ha trovato un editore; i più fortunati invece sono entrati nel frullatore degli editor, che hanno il compito di restituire una forma al testo, dargli un certo galateo, annullando le imperfezioni. Io sono contrario e penso che così facendo si rischia di mozzare di netto un talento. Smussando gli angoli, normalizzando il libro, riallineandolo al gusto del pubblico, lo si priva delle asprezze e delle imperfezioni, si perde qualcosa di unico».

Se un autore debba permettere oppure no a un esterno di mettere mano sul suo testo è questione

che solleva pareri discordi e da decenni si continua a discutere sull'utilità del mestiere di editor. C'è stata un'epoca in cui gli editor erano Elio Vittorini, Italo Calvino, Valentino Bompiani. Calvino non guardava in faccia a nessuno. Nel 1962 scrisse a Leonardo Sciascia che aveva riscontrato «una gravissima stonatura nel *Consiglio di Egitto*: l'uso di alcuni riferimenti all'attualità», per cui raccomandava: «Togli perciò queste immagini moderne che abbassano i livelli della tua prosa, sempre sorvegliata».

Lo stesso Baricco, quando scrisse il primo romanzo, *Castelli di rabbia*, decise di affidarsi alla severissima Grazia Cherchi, l'editor più temuto e famoso. «Per lei non ero uno sconosciuto perché allora scrivevo di musica su *Mucchio selvaggio*, e appena scrissi quaranta cartelle gliele consegnai. Alla fine fece a tutto il libro un editing massiccio, del quale io accettai il quaranta per cento, e siccome era una gran donna andò dal direttore editoriale della Rizzoli e gli disse: "Pubblica subito questo libro". Ancora adesso incontro lettori che mi dicono quanto *Castelli di rabbia* sia imperfetto, e i suoi difetti sono diversi da quelli dei miei libri successivi. Perché io sono cambiato. E l'editing da allora me lo sono fatto sempre io. Al primo libro, come tutti gli esordienti, ero molto generoso, esuberante, ma la generosità altera l'equilibrio. L'armonia è impudica anche se per il lettore può essere un piacere. Così come è un piacere leggere opere imperfette».

L'elogio dell'imperfezione non convince Laura Lepri, editor tra i più stimati del nostro panorama letterario: «Sono perplessa» ammette. «Baricco ha detto che desidera conservare i "talenti animali", ma così facendo rischia di fare passare l'idea che la scrittura sia istintiva e naturale, mentre chiunque scriva sa che non è così. Le pulsioni e gli istinti animali vengono tradotti dalla scrittura. Baricco con

questa provocazione crea un passaporto per una mistificazione. D'altronde l'editing è nato con la stampa. L'editore Manuzio, prima di pubblicare nel 1527 *Il Libro del Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, lo affidò a Giovan Francesco Falier, il quale diede al testo una certezza grammaticale e una patina di toscanità che ne decretò il successo».

Insomma, la scrittura è artificio e la spontaneità andrebbe bandita. Se non un editor, almeno un amico dell'autore dovrebbe fare il lavoro ingrato di segnalare gli inciampi del testo, le ripetizioni, e suggerire i tagli. «Sarebbe come cambiare il naso all'attrice di Almodóvar, Rossy de Palma, snaturandola: un terribile errore» conclude Baricco.

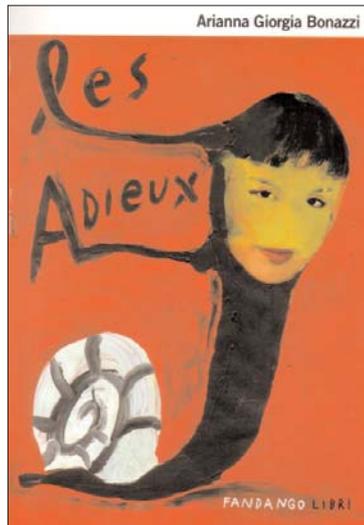
Non è il solo a pensarla così. Sebastiano Vassalli da tempo sostiene di non sopportare interventi esterni, e diversi anni fa il critico Filippo La Porta propose l'abolizione dell'editing. Molti scrittori, per evitare interventi incongrui, hanno optato per l'autoediting, in alcuni casi addirittura bulimico. Giorgio Bassani, a partire dal 1971, quando si affacciarono i primi sintomi della malattia, smise di scrivere e cominciò a correggere i libri già scritti. E cosa dire di Alberto Arbasino, che ha riscritto tre volte *Fratelli d'Italia*?

D'altronde l'editing come si intende nella tradizione americana da noi non si pratica. Al massimo si dà qualche suggerimento, ma l'ultima parola spetta sempre all'autore. Qualche esempio? *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo. «A libro finito» ricorda Severino Cesari, «dopo l'ultima lettura, mi

resi conto che mancava qualcosa nell'attacco. Ci voleva un'idea che portasse il lettore immediatamente dentro la storia, e a Giancarlo venne in mente di aprire con una rapina fatta da un sopravvissuto della banda della Magliana, anni dopo i fatti raccontati nel romanzo. Fu lui a risolvere l'impasse. L'editor deve adottare il punto di vista dell'autore, diventare un idiota, annullarsi per essere come uno specchio». Anche Alessandro Piperno fu «convinto» dai suoi editor Antonio Franchini e Renata Colorni a tagliare l'ultimo capitolo di *Con le peggiori intenzioni*. «Cinquanta pagine a cui tenevo moltissimo e dalle quali il romanzo era partito. Mi dispiacque parecchio vederle sparire».

«Sì, gli editor suggeriscono, ma è l'autore, alla fine, a decidere», conferma Alberto Rollo, direttore editoriale della Feltrinelli. «Quando lessi *Tre metri sopra cielo* chiesi a Federico Moccia se aveva voglia di spostare la vicenda dagli anni Ottanta al 2000 e renderla più svelta. Lui accettò. Per fare questo lavoro bisogna mettersi a fianco dell'autore, entrare nel suo clima, avvertire le distonie, farle sentire all'altro. A quel punto lo scrittore

lavora quasi meccanicamente. Con Simonetta Agnello Hornby sulla *Memmlara* abbiamo lavorato così». Ma non bisogna mai vergognarsi di chiedere aiuto. Laura Lepri cita il passaggio di una lettera del 1838 indirizzata a Emilia Luti in cui si legge: «Si può dire: "Il Paese formicolava di poveri" o bisogna dire: "I poveri formicolavano in quel Paese"?». Firmato Alessandro Manzoni.



## Feltrinelli, la forza dell'utopia

Mirella Appiotti, *Tuttolibri* – *La Stampa*, 7 luglio 2007

*Centoventi-centotrenta titoli l'anno, parola d'ordine «anticipare i temi»: dal nascente Partito democratico al «Banchiere dei poveri» di Muhammad Yunus, ormai un mito nel Bangladesh, Nobel per la pace nel 2006*

Identikit Feltrinelli 1955-2007: 52 anni, 7 mila titoli (2 mila «vivi»); 97 librerie, l'ultima a Trieste; all'alba, i giovani futuri grandi intellettuali attorno a Giangiacomo: Bianciardi e Riva, Spagnol e Bassani e Albe Steiner; gli scoop (*Zivago*, *Il Gattopardo*...); gli innamoramenti (il Che, Castro), i massimi autori. Dopo il fatale tracollo di Segrate, la vitalità instancabile di Inge che, al timone, supera la crisi degli Anni Ottanta, il crollo del Muro, il crollo delle illusioni, sino all'approdo di Carlo, il figlio, erede di Giangiacomo. Con i bestseller (Allende, Kapuscinski, Vonnegut, Benni), l'arrivo dei nuovi italiani (Campo, Maggiani, Nori ecc.). Com'è oggi la «sua» Feltrinelli? Cosa è rimasto, in via Andegari, dell'antico Dna? *Un Desiderio chiamato utopia*: il titolo del saggio di Fredric Jameson, grande critico e tra i massimi teorici marxisti, (un'uscita tra le più importanti dell'autunno), ne parrebbe tuttora la sintesi.

Il «desiderio» di Carlo

All'Utopia, pur dimostrandosi fattuale, pratico (una prova la catena delle librerie: «elemento «dinamogeno» del libro in Italia»), Carlo Feltrinelli sembra credere più che mai. Anche solo restando al programma di fine 2007 (si tratti di narrativa, di saggistica, o di quel «real cinema» che ha resuscitato il documentario socio-politico), tutti o quasi, i suoi, sono «libri d'intervento». Destinati a lettori molto diversi, con registri diversi: tra «la ricerca alta, che ormai poche case editrici possono permettersi in Italia, come i «Campi del sapere» – sottolinea il giovane patron – e operazioni che apportino tematiche complesse ma per un pubblico il più ampio possibile». Pur limitando la produzione a 120-130 titoli l'anno, la parola d'ordine, quella di sempre, è «anticipare i temi» (un esempio per tutti: l'uscita, a partire dal 1998, del famoso *Banchiere dei poveri* di Muhammad Yunus, ormai un mito nel Bangladesh, Nobel per la pace nel 2006).

Rimosso e futuro

Non è solo della Feltrinelli il riportare in luce la storia e le storie del comunismo. Ma qui il rimosso si presenta sotto varie vesti letterarie. A fine anno in *La fabbrica del passato* il giovane studioso Mauro Boarelli esamina, cercando risposte a molti interrogativi, alcune tra le centinaia di «autobiografie coatte» di importazione Urss di militanti comunisti italiani tra il 1945 e il 1956. Prima ancora, a settembre, arriva *L'illusione del bene*, dove Cristina Comencini entra nel cuore del problema con «il romanzo sulla fine del comunismo» attraverso una vicenda tinta di giallo. Quanto al futuro, di scena è, direttamente o indirettamente, il nascente Pd italiano. Oltre a una contro storia del medesimo a firma di Emanuele Macaluso, Carlo Feltrinelli annuncia due saggi legati in qualche modo al «nostro immediato politico»: *L'assalto alla ragione – Un manifesto per la democrazia* dell'ex vice presidente americano Al Gore, ma soprattutto la domanda del teorico del liberalismo Ronald Dworkin *È possibile la democrazia? Principi per un nuovo dibattito politico* che si presenta come «il vero manifesto che il Pd dovrebbe adottare».

Donne d'intervento

Quasi una decina. «Sarà la loro stagione, sono loro le più brave a scrivere storie dove l'utopia è soprattutto forza» dice Alberto Rollo direttore letterario di via Andegari che, per le italiane, punta molto sulla Comencini (senza dimenticare *I bulli e le pupe – Ancora dalla parte delle bambine* della Lipperini e, a suo modo combattivo, anche l'esordio di Benedetta Cibrario Tournon con *Rossovermiglio*, i primi 80 anni del Novecento, la trasformazione di un mondo altoborghese, la Torino della nascente industria, la campagna toscana, una giovane donna che rappresenta il risveglio, la ricerca di libertà). Tra le straniere, Rollo mette in primo piano la

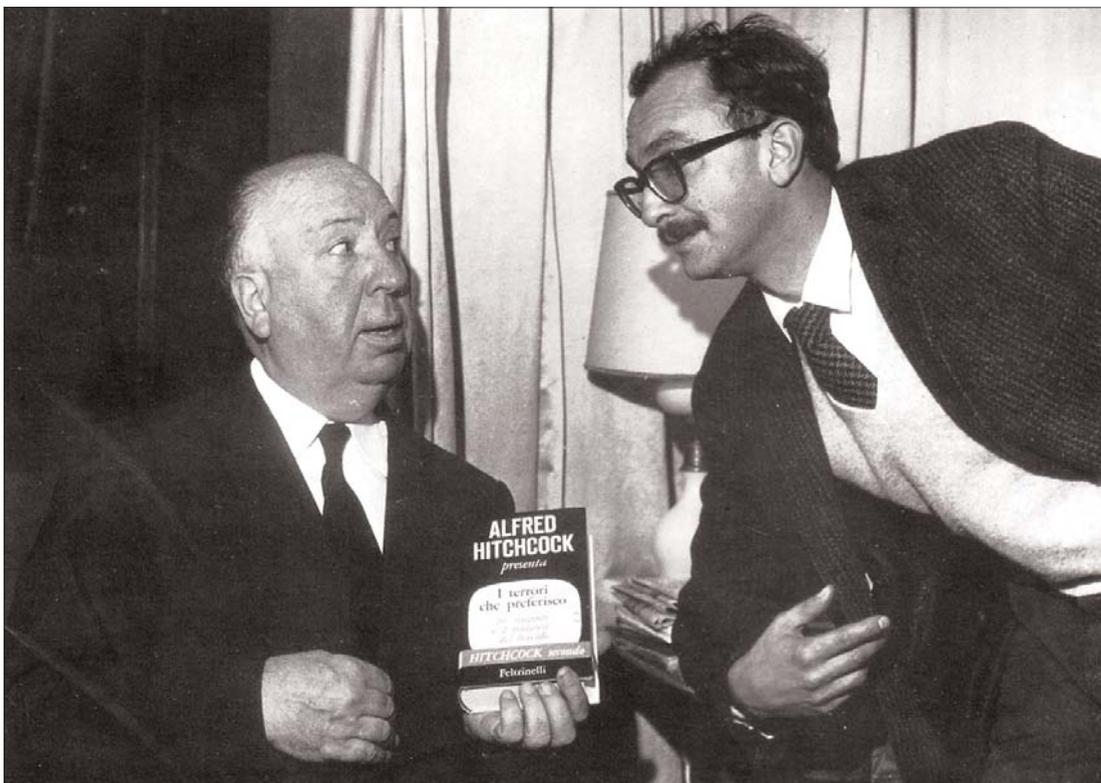
Oblique Studio

palestinese Suad Amiry, ormai testimone di un Medio Oriente non oltranzista, con il suo *Niente sesso in città*, una grande storia al femminile ambientata a Ramallah: capace, forse, di indicare una «piccola strada oltre al conflitto» (sconvolgente, poi, il *memoir* della Holmes *La figlia dell'altra*).

Due top al maschile

Tra i tanti, scelta obbligatoria: *Vite nuove* di Ingo Schulze, il romanzo (in forma epistolare) della riu-

nificazione, del dopo Muro di Berlino, dove il protagonista diventa allegoria della discutibilità delle vecchie ma anche delle «nuove vie»; *Prima stesura* di Domenico Starnone, un ritorno estremamente complesso, una scrittura «nuova» che stupirà. Anche qui due «assalti» pur squisitamente letterari. Sicché si può ben sottoscrivere il giudizio di Carlo Feltrinelli allargato alla situazione del libro in Italia: «Un mercato povero con una proposta editoriale forte». Va', Utopia.



## Plagiati dalla Tv

Paolo di Stefano, *Corriere della Sera*, 7 luglio 2007

*Guglielmi: si scrive solo pensando al video. Anche il libro di Ammaniti mi ha deluso*

**D**ifficile per un critico resistere alla tentazione di dare un giudizio su Niccolò Ammaniti, fresco vincitore del premio Strega. Tanto più che Angelo Guglielmi arriva dopo la stroncatura in diretta tv pronunciata da Mario Fortunato. «È curioso – considera Guglielmi –, dopo racconti e romanzi straordinari da narratore puro, come *Branchie*, *Fango*, *Io non ho paura*, Ammaniti è uscito con questo *Come Dio comanda*, un libro deludente, totalmente costruito. È partito dall'idea che la realtà d'oggi è una realtà nera e si è detto: adesso vediamo come posso servire con un romanzo questa tesi prefabbricata. Il mondo va scoperto dopo, senza forzature, non raccontato a posteriori con storie che nascono già concluse».

Scherzi del caso, la tv che lo ha battuto sul tempo è proprio uno dei poli del potere culturale e creativo su cui Guglielmi ha puntato l'attenzione. Un potere che è uno e trino: editoria a stampa, televisione e cinema. Con scambi reciproci più o meno fecondi ma crescenti. È questo il nodo su cui intende discutere il convegno Bolognese, che apre il festival *Le Parole dello Schermo*, voluto da Angelo Guglielmi nelle vesti di assessore alla Cultura. Il critico letterario che fu vicino alla neoavanguardia e che poi ha preso strade sue, il mitico direttore di Rai Tre, creatore di *Blob* e di *Chi l'ha visto* – per dire due trasmissioni che durano da decenni – oggi è un organizzatore culturale che guarda con ironia e distacco alla tv e che non nasconde la sua preferenza per la letteratura. Tant'è che da decenni, lui che ama cambiare attività di continuo, non smette di leggere romanzi e di scrivere recensioni.

E in fondo sembra proprio che questo convegno, che mette in gioco il dialogo tra narrativa, cinema e televisione, sia stato pensato a difesa dell'anello più debole di una catena che è sì creativa,

ma soprattutto economica: e cioè la letteratura. Anche se, come precisa lo stesso Guglielmi nel suo intervento introduttivo, «gli ultimi studi e ricerche ci dicono che oggi più della metà dei film prodotti nel mondo nascono e sono adattamenti di trame e racconti di libri di ieri e di oggi». Ma paradossalmente è proprio questa tendenza apparentemente favorevole a indebolire la letteratura.

*Dunque, secondo Angelo Guglielmi, perché la letteratura, che sembra ancora detenere la forza generativa delle storie e degli intrecci, soffre queste relazioni con il cinema e soprattutto con la televisione?*

«Perché è costretta dentro un pubblico che non è il suo. Questo è, per usare una brutta parola, il danno che la tv compie sulla letteratura e anche sul cinema: d'altra parte gli editori ne sono felici perché questo "danno" è molto remunerativo. Oggi ci sono migliaia di romanzi che vengono pensati in chiave televisiva o cinematografica e si fa fatica a trovare uno scrittore di punta che osi scrivere diversamente rispetto ai moduli semplificati adatti alla tv».

*Stiamo parlando della letteratura di genere: giallo, noir, eccetera?*

«Escono in libreria un sacco di storie vestite bene. Non c'è nessuno oggi che non sappia vestire bene un romanzo... Ma si tratta di romanzi intimisti o di trame d'azione che non ti comunicano niente che tu già non sappia. Puoi notare il bel vestito, ma niente di più».

*Ma il «bel vestito» è comunque qualcosa di nuovo rispetto alla letteratura del passato.*

«Sì, dagli anni '70 si è creato un vuoto che è stato colmato con l'apprendimento della scrittura narrativa. Una volta lo scrivere male era un segno di qualità, il segno di un linguaggio diverso, non

comunicativo. Oggi tutti gli scrittori hanno fatto il salto verso il linguaggio parlato, convinti che sia più vivo e che rompa la convenzionalità letteraria. Il parlato è diventato il massimo della trasgressione, basta vedere la presenza nei romanzi di ripetizioni, anacoluti, errori. Si è appreso un rapporto più disinvolto con il linguaggio e si producono romanzi di buon livello».

*E sul piano delle strutture, abbiamo scoperto il genere...*

«Gli italiani non hanno mai saputo scrivere gialli, cosa che sanno fare meglio gli americani o gli inglesi. Il *thrilling* non rientra nel nostro Dna, più disposto al dramma psicologico o di idee. Da qualche tempo la maggior parte della narrativa italiana o comunque quella di maggior successo, e forse di miglior qualità, appartiene al genere giallo, noir o poliziesco».

*La televisione ha favorito questo nuovo modo di scrivere?*

«Direi che il massiccio ritorno al genere è dovuto anche alla tv: sono libri di facile riconoscimento che servono alla televisione e le case editrici volentieri favoriscono la domanda televisiva o cinematografica, ne accettano lo stimolo e la sollecitazione. Così, ci si muove entro spazi prefissati e poco originali ma interessanti sul piano commerciale, perché soddisfano il grande pubblico televisivo».

*Ma scrittori come Camilleri e Lucarelli, che hanno richiamato verso il romanzo un pubblico non abituale, alla fine hanno fatto bene o male alla letteratura?*

«Camilleri è il più furbo: ha capito che con la capacità di attrazione dell'intreccio doveva coinvolgere anche la lingua e attraverso il suo siciliano ha realizzato con astuzia questo proposito. Ovviamente non è né Verga né Vittorini, ma funziona per il mercato televisivo».

*E Lucarelli?*

«Le sue sono storie di facile presa ma caricate di una forte tensione civile: una volta si diceva che gli italiani non sapevano raccontare il loro Paese. Oggi, con il giallo, questa critica è superata. Ovvio che non sempre Lucarelli coglie l'obiettivo: varia da libro a libro, ma è interessante». In fondo, la neoavanguardia si era opposta proprio a questo: a una letteratura «impegnata», che avesse intenti direttamente politici: «Noi ci opponevamo a un'idea

zdanoviana della letteratura che servisse alla politica, come se fosse l'ideologia a dettare le regole agli scrittori... Uno scrittore quale Manganelli, che per me è il più grande dopo Gadda, è stato un grande raccontatore di parole in un momento in cui le cose erano prive di peso».

*Voi rivendicavate l'importanza dell'illeggibilità.*

«Certo, oggi le cose sono cambiate, è giusto recuperare i contenuti, i referenti concreti e materiali, e le tramacce di Lucarelli e di De Cataldo hanno in questo senso un valore etico apprezzabile. Ovvio poi che la tv ha spalancato loro spazi enormi perché è di quello che aveva bisogno..., un'attualità che la gente può capire facilmente».

*L'attualità della camorra, per esempio?*

«C'è un equivoco. *Gomorra* di Saviano non è un romanzo, è un'inchiesta fatta con buona conoscenza dei fatti e con una giusta dose di furbizia nella scrittura, anche se si tratta di un libro molto ripetitivo. Diciamo che risponde sempre agli stessi modelli pur essendo un libro di forte denuncia».

*Se da Bologna dovesse uscire un appello a difesa di un'altra letteratura, a chi bisognerebbe rivolgerlo?*

«Agli editori. Perché a fianco del giallo aprano spazi che non rispondano solo alle esigenze di quella grande produttrice di contenuti popolari che è la televisione. Il desiderio sarebbe quello di avere un'editoria capace ancora di coltivare ricerche per altri pubblici o addirittura ricerche che non abbiano pubblico ma da cui possa nascere quel che oggi manca, e cioè qualcosa di nuovo e sorprendente. Nei primi anni del Novecento abbiamo avuto i futuristi, Picasso, Proust che pubblicò a proprie spese..., da noi Pirandello e Svevo... In questi primi anni del Duemila non è ancora successo niente di nuovo».

*Ci saranno però delle esperienze più interessanti di altre...*

«Ci sono punte interessanti. Scrittori come Covacich e Scurati, per esempio, vanno in direzioni diverse. Nove, Scarpa, la Vinci, per esempio, non so se rimarranno nel tempo, non intendo darne un giudizio di valore, ma hanno compiuto un gesto di rottura rispetto all'attualità più banale: diciamo piuttosto che non mi portano dove so di essere, ma mi aiutano a perdermi e a ricercarmi nello smarrimento».