

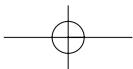
Oblique

La rassegna stampa di Oblique dal primo al 29 febbraio 2008

«Un medico che non sa maneggiare le parole è un medico che non legge,
quindi non si aggiorna, quindi forse non sa maneggiare neanche un trapano»

Luca Serianni

- Bernardo Valli, “Georges Simenon”
la Repubblica, 6 febbraio 2008 3
- Michele Smargiassi, “Nell’Italia dei laureati che non sanno scrivere”
la Repubblica, 6 febbraio 2008 7
- Mauro Baudino, “Best seller & tarocchi”
Ttl – La Stampa, 9 febbraio 2008 11
- Francesca Lazzarato, “Sperimentazioni narrative in forma di frenetico zapping”
il manifesto, 12 febbraio 2008 13
- Fabio Gambero, “Il Giappone di Amélie”
la Repubblica, 21 febbraio 2008 15
- Lev Grossman, “Noi tre, il cinema e il west”
la Repubblica, 22 febbraio 2008 19
- Giulia Gadaleta, “Intervista a Jaume Cabré”
www.carmillaonline.com, 24 febbraio 2008 23
- Simonetta Fiori, “Scrittori a caro prezzo”
la Repubblica, 27 febbraio 2008 27
- Andrea Tarabbia, “Non è un paese per vecchi”
www.ilprimoamore.it, 29 febbraio 2008 31



Georges Simenon

Bernardo Valli, *la Repubblica*, 6 febbraio 2008

Cinquant'anni a usciva *Il Presidente* che lo scrittore pubblicò nel pieno della crisi politica della Quarta Repubblica francese. Bernardo Valli ripercorre il romanzo cogliendo i fili invisibili che lo legano alla realtà di quel periodo. E indaga su cosa significa per un politico avere il potere e perderlo

Il romanzo di Georges Simenon, adesso in edizione italiana, ha cinquant'anni. *Il Presidente* è stato pubblicato per la prima volta nel 1958, una data cruciale per la Francia allora immersa nella guerra d'Algeria. Non c'è in verità alcun nesso tra il romanzo e gli avvenimenti parigini del maggio-giugno di mezzo secolo fa. Né risulta che l'inventore del commissario Maigret sia stato preda di un raptus politico in previsione di quegli avvenimenti, nella quiete del castello di Echandens, nel vuoto di una vallata svizzera (lui stesso diceva di essere in un *noland*, nel senso di un "non luogo"), dove otto mesi prima scriveva come sempre di getto il terzo ma non ultimo romanzo dell'anno. Nonostante queste negative messe a punto viene spontaneo, anzi è quasi d'obbligo, sottolineare che proprio mentre il romanzo politico di Simenon appariva a puntate su *La Revue des Deux Mondes*, la Francia viveva un grande dramma politico, con un personaggio solenne, quale era Charles de Gaulle, come protagonista. La Quarta Repubblica, agonizzante per le continue crisi di governo dovute ai troppi partiti presenti nell'emiciclo di Palazzo Borbone, moriva sotto la minaccia dei militari ribelli d'Algeri. Nasceva così la Quinta Repubblica, non più parlamentare ma semipresidenziale. Per qualsiasi francese in quelle ore l'espressione "presidente" non poteva designare che lui, de Gaulle, amato o detestato che fosse. Nel pieno di quei fatti storici spuntò il romanzo che nessuno si aspettava da Simenon. Quel titolo, *Il Presidente*, esposto nelle librerie, era un involontario ammiccamento, carico di promesse. Ma girata la copertina i lettori non trovavano poi le sperate tracce dell'attualità.

Trovavano qualcosa di più profondo. Con il contributo dell'immaginazione (e della superstizione) la coincidenza casuale, fortuita, ci fa pensare a un destino dei libri. Al destino dei libri fortunati. Ai quali capita di stringere un patto segreto, non vincolante, con la cronaca (o con la storia), per cui appaiono o ricompaiono puntuali, al momento giusto, senza essere impigliati nell'attualità. Un'attualità inevitabilmente prigioniera dell'incerta verità del momento. Simenon racconta di un ex presidente del Consiglio in preda ai ricordi e ai rimorsi. Un uomo di governo designato con il solo nome di battesimo e collocato in anni incerti, tra le due guerre mondiali del '900. Nessuna possibile somiglianza dunque tra la tormentata e in definitiva modesta cronaca romana dei nostri giorni e la trama del romanzo infine proposto, dopo cinquant'anni, in un'edizione italiana. Anche in questo caso la coincidenza è casuale. Non c'è un solo visibile appiglio per accostare la vicenda dello storico presidente del Consiglio di Simenon a quella del presidente del Consiglio appena sconfitto, in carne ed ossa, a fine gennaio 2008, a Palazzo Madame, in seguito al tradimento di alcuni alleati. Eppure c'è un richiamo comune nelle due storie, nella fiction e nella realtà. Simenon ripercorre con uno stile sobrio, da tragedia classica, il tema del potere e delle sue vanità. Un tema eterno, sempre attuale, rintracciabile in tutte le crisi politiche, drammatiche o convenzionali, e al quale non sfugge nessun uomo di governo, grande o piccolo che sia. Per questo il fortunato destino del libro di Simenon è meritato. *Il Presidente* l'ha scritto con la solita rapidità, in sei giorni, tra l'8 e il 14 ottobre 1957; e poi

l'ha rivisto e corretto in quattro giorni, tra il 20 e il 23 ottobre. Nulla di nuovo in questa precipitosa attività del più prolifico scrittore del suo secolo. C'è invece di insolito nella nascita del romanzo il gran numero di correzioni fatte a matita dello stesso autore, nel testo definitivo. Simenon scriveva di getto i suoi romanzi e la prima stesura, a mano, subiva poi soltanto qualche insignificante ritocco nel successivo dattiloscritto (come si legge nell'apparato critico che accompagna i due volumi dedicati dalla Pleiade di Gallimard a 21 romanzi di Simenon). *Il Presidente* rappresenta un'eccezione. Forse a Simenon non era familiare il tema politico, affrontato o meglio sfiorato da lui una sole volta in *Le Bourgmestre de Fumes*, vent'anni prima, per raccontare la modesta storia di un eletto locale. Per cui quel precedente, oltretutto lontano, gli serviva a poco. Non era un'esperienza valida. Non contava. Ben altra cosa era entrare nella mente di un famoso presidente del Consiglio, con i ritratti già appesi in tutti gli angoli di Francia e le statue già progettate da collocare sulle piazze, nell'attesa della morte che non poteva tardare. Inoltre nel romanzo "non accade nulla". Il protagonista, il Presidente, aspetta avvenimenti che non si verificano. Per l'autore di romanzi, polizieschi o no, in cui l'intreccio è il più delle volte essenziale, in cui la suspense conta spesso assai più dello stile, quel vuoto di fatti richiedeva una scrittura accurata, aggettivi più vivi, una punteggiatura più ritmata. Da qui il dattiloscritto insolitamente tormentato. Direi tormentato con grande profitto: poiché dal vuoto di fatti scaturisce un racconto carico di sorprese.

In una austera case foderata di libri sulla costa normanna abita un uomo politico di 82 anni ritiratosi a vita private dopo una carriera di cui si trovano vistose tracce nei libri di storia. Simenon non gli dà un cognome, lo chiama "il Presidente", a volte "Augustin". Benché l'abbia negato, creando il personaggio si è ispirato a Georges Clemenceau, il presidente del Consiglio avvolto dalla gloria nel 1918, alla fine vittoriosa della Grande Guerra, e poi afflitto dalla sconfitta parlamentare che gli impedì di diventare presidente della Repubblica. Ma Simenon potrebbe essersi ispirato, per certi aspetti, anche a un altro famoso uomo politico francese: Aristide Briand, titolare di un primato, quello di essere stato in tre decenni venticinque volte ministro, di cui dodici in veste di presidente del Consiglio. Augustin incarna il mito dell'uomo politico ritiratosi nella solitudine, carico di anni e

di orgoglio, e inseguito dai ricordi del lungo potere lasciato alle spalle. Altero, a volte sprezzante, nauseato di tutto, soffre per la dipendenza fisica impostagli dall'età. È avvilito dal dover ricorrere di continuo all'asciutta, puntuale segretaria Milleran, venuta con lui da Parigi; alla signora Blanche, l'infermiera sempre serena, alla quale non vorrebbe mostrarsi nudo, la mattina, quando lei l'aiuta a vestirsi; oppure a Marie, la polposa bonne à tout faire che porta una ventata di sesso nella casa in cui prevalgono altre passioni, quelle legate al passato. Ossia morte o precadaveriche. Il Presidente sente, capisce che la giovane cameriera ha rapporti intimi con Emile. L'autista cui è affidata la Rolls Royce, offerta dai potenti alleati e amici di un tempo, è conservata come il cimelio di un'epoca gloriosa. Nell'incipit, Augustin è seduto immobile, appoggiato allo schienale pressoché dritto di una vecchia poltrona Luigi Filippo, il busto rigido nella giacca nera simile a una redingote, il mento sostenuto dall'alto colletto inamidato. È l'abbigliamento di sempre, la divisa di quando era presidente del Consiglio. Egli cerca di vivere il declino fisico e la solitudine con dignità, con filosofia, ma si irrita facilmente quando i medici e i domestici lo assillano con le loro cure e attenzioni. Anche perché sente, sospetta, e finirà col sapere che sono agli ordini delle autorità di Parigi, puntualmente informate sulle sue condizioni di salute, e anche sulle sue intenzioni di arricchire le memorie già pubblicate con indiscrezioni e segreti non ancora rivelati. Indiscrezioni e segreti, avvalorati da documenti, che potrebbero rovinare tanti uomini di governo in esercizio.

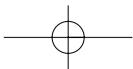
Il Presidente riempie le giornate con piccole abitudini e tanti pensieri: qualche lettura; corte passeggiate affiancato da Emile, che quando c'è cattivo tempo mette in moto la Rolls; molti ricordi; pochi pentimenti; vaghi rimorsi. Il passato gli ritorna alla mente soprattutto attraverso due personaggi e due vicende. E qui scatta il genio romanzesco di Simenon, a lungo considerate uno scrittore popolare, estraneo alla Letteratura, con la maiuscola. Un vecchio compagno di scuola, al quale la vita non ha sorriso, Xavier Malate, perseguita Augustin annunciandogli per telefono che seguirà il suo funerale. Quando era al governo, per non venir meno ai suoi rigidi principi, il Presidente ha rifiutato un favore, una raccomandazione, a quell'amico di infanzia in difficoltà. E adesso lui glielo fa pagare tormentandolo con quei funesti

annunci. Augustin riflette sull'intransigenza che ha contribuito alla sua fama di uomo incorruttibile, e scopre di non averla sempre applicata. Ha concesso ad esempio la Legion d'Onore a un uomo senza alcun merito perché gli era stato raccomandato dalla ricca e influente amante. Ma è la crisi politica a Parigi ad attirare la sua "attenzione". Ne segue nevroticamente gli sviluppi. Quando il forte vento atlantico interrompe la corrente e la casa in bilico sulla scogliera sprofonda nel buio e lui è privato di ogni fonte di notizie, Augustin infila il cappotto e, aiutato da Emile, si rifugia nella Rolls Royce per ascoltare la radio. Uno dei suoi capi gabinetto, il migliore che ha avuto nei vari ministeri e anche infido, Philippe Chalamont, è stato incaricato di formare un nuovo governo. E il Presidente pensa di avere in mano il destino di quel personaggio che ha fatto tanta, e, a suo avviso, immeritata carriera. Vent'anni prima, come capo del governo, si era dovuto rassegnare a una svalutazione della moneta e aveva cercato di compiere l'operazione in gran segreto. Ma c'era stata una fuga di notizie e una banca ne aveva approfittato. La manovra speculativa aveva arrecato gravi danni ai risparmiatori e allo Stato. Augustin si era ben presto accorto che l'autore della fuga di notizie era stato suo il suo capo gabinetto (il cui suocero era il banchiere speculatore) e l'aveva costretto a firmare un documento in cui riconosceva la colpa. Non l'aveva denunciato per non provocare uno scandalo che avrebbe avuto gravi conseguenze politiche. Adesso il vecchio Presidente aspetta la visita di Chalamont.

Prima di accettare l'incarico di formare il governo, il suo capo gabinetto di un tempo deve venirgli a chiedere di distruggere il documento che potrebbe impedirgli di assumere la guida del paese. Augustin pensa che non abbia vie di scampo. Chalamont non può che invocare il suo perdono. Ma l'attesa si prolunga e nessuno arriva da Parigi. Neppure una telefonata. Al mattino la radio annuncia che Chalamont sta già scegliendo i ministri del gabinetto da lui presieduto. Se ne è infischiato di Augustin e del documento infamante in

suo possesso. Dopo avere ascoltato la notizia che ferisce il suo orgoglio e gli rivela che ormai non conta più nulla, che è soltanto un vegliardo in attesa di funerali solenni, Augustin ha la prova di quel che sospettava: la gente di casa, la segretaria, l'infermiera, l'autista, lo spiano per conto dei servizi di Sicurezza dello Stato, interessati ai carteggi compromettenti che nasconde nella biblioteca. E allora li distrugge tagliando così ogni rapporto con quelli che erano stati gli interessi essenziali della sua vita. Un malessere, dovuto a un uso eccessivo di medicinali, provoca in lui una dissociazione passeggera tra la mente e corpo. Al punto che Augustin ha l'impressione di essere uscito da sé stesso quanto basta per osservare dall'esterno la propria carcassa, quasi inerte ed estranea. Così per due ore, la durata del malessere, vede roteare nella sua coscienza volti conosciuti e sconosciuti, qualcosa di simile a una processione di morti. Una rapida, confusa rassegna della sua esistenza, che si conclude con una svolta determinista: «Tutto si collega. Tutto conta. Tutto si trasforma. Niente va perduto». È come se la ruvida saggezza di una vita, l'orgoglioso rigore, su cui pesa una certa vanità, si fossero dissolti. Insomma Augustin, grazie a quel malessere che è una premorte, fa la pace con sé stesso e con il prossimo. Anche con Philippe Chalamont, il cui tradimento, pensa, era in fondo un prezzo inevitabile da pagare per la sua ascensione politica (la traduzione di Luciana Cisbani è esemplare).

Nel 1961 *Il Presidente* è stato interpretato sullo schermo da Jean Gabin. Un Augustin di grande efficacia. Ma nel film (regista Henri Verneuil, dialoghi di Michel Audiard), la vicenda si conclude in un altro modo: Philippe Chalamont va in Normandia e sollecita il perdono del Presidente. Il quale non glielo concede pur distruggendo a sua insaputa il documento infamante. Ritornato a Parigi Chalamont rinuncia all'incarico di formare il governo. Così il Presidente finisce bene la vita e la morale, in tutti suoi risvolti, è salva. Penso che la fiction di Simenon sia più vicina alla realtà.



Nell'Italia dei laureati che non sanno scrivere

Michele Smargiassi, *la Repubblica*, 6 febbraio 2008

Avvocati, ingegneri, medici. Dopo anni di università alle spalle, un "dottore" su cinque ha serie difficoltà ad usare la parola scritta. I linguisti parlano di "illetteratismo". E nei bassi indici di lettura indicano la causa del nuovo analfabetismo

Dirimere un'ambiguità lessicale è un problema per un laureato su cinque. A dir la verità, anche solo comprendere la farsa che avete appena letto è un problema per un laureato su cinque: «Termini come *dirimere*, *duttile*, *face-to*, *proroga* si trovano comunemente sui giornali, ma per molti italiani con pergamena appesa al muro sono parole opache».

Luca Serianni, linguista all'Università di Roma 3, ne fece esperienza diretta un giorno nell'ambulatorio di un dentista cui s'era rivolto per un'urgenza. «Con le mie lastrine in mano chiamò un collega per avere un parere: "Senti caro, aiutami a diramare un dubbio..."». E il professore sudò freddo: «Un medico che non sa maneggiare le parole è un medico che non legge, quindi non si aggiorna, quindi forse non sa maneggiare neanche un trapano».

Analfabeti con la laurea. Non è un paradosso. E nessuno si offenda: ci sono riscontri scientifici. Il report 2006 del ramo italiano dell'indagine internazionale All-Ocse (*Adult Literacy and Life Skill*), coordinato dalla pedagogista Vittoria Gallina, non lascia spazio a dubbi: 21 laureati su cento non riescono ad andare oltre il livello elementare di decifrazione di una pagina scritta (il bugiardino di un medicinale, le istruzioni di un elettrodomestico).

E non sanno produrre un testo minimamente complesso (una relazione, un referto medico, ma anche una banale lettera al capo condominio) che sia comprensibile e corretto. Una minoranza? Sì: un laureato italiano su due, per fortuna, raggiunge il quinto e massimo livello. Ma è una minoranza terribilmente cospicua, anche se si maschera bene.

Negli Usa tre anni fa fu uno shock scoprire che i graduate fermi al livello base sono il 14%. Da noi il buco nero si manifesta a tratti, in modo clamoroso, come un mese fa, a Roma, al termine dell'ultimo dei concorsi per l'accesso alla magistratura. Preso d'assalto da 4000 candidati, in gara per 380 posti. Nonostante questo, 58 posti sono rimasti scoperti: 3700 candidati, tutti ovviamente laureati (magari anche più) hanno presentato prove irricevibili sul piano puramente linguistico. «Per pudore vi risparmio le indicibili citazioni», commenta uno dei commissari d'esame, il giudice di corte d'appello Matteo Frasca. Il campanello d'allarme dovrebbe suonare forte. Non si tratta più di scandalizzarsi (e divertirsi) per gli strafalcioni nozionistici degli studenti. No, episodi come il concorso di Roma mettono a nudo il grado zero del problema. Stiamo parlando di chi è senza parole. Di chi dopo cinque (sei, sette...) anni di studio universitario non è riuscito a mettere nella cassetta degli attrezzi le chiavi inglesi del sapere: grammatica, ortografia, vocabolario.

Analfabetismo: anche questa parola sembrava scomparsa dal lessico, ma per esaurimento di funzione. Consegnata ai ricordi in bianco e nero del maestro Manzi. Falsa impressione, perché di italiani che non sanno leggere né scrivere se ne contavano ancora, al censimento 2001, quasi ottocentomila. Se aggiungiamo gli italiani senza neanche un pezzo di carta, neppure la licenza elementare, arriviamo a sei milioni, con allarmanti quote di uno su dieci nelle regioni meridionali. Ma almeno sono numeri che scendono. Aggrediti dal lavoro di meritorie istituzioni come l'Unla, capillarmente contrastati dai

corsi ministeriali di alfabetizzazione funzionale per adulti dell'Indire (frequentati l'ultimo anno scolastico da 425 mila persone, tra cui, guarda un po', 30.407 laureati, in gran parte, però, stranieri). Nobilmente contrastato ai livelli più bassi della scala del sapere, però, ecco che l'analfabetismo riappare dove meno te l'aspetti: ai vertici. Gli studiosi, è vero, preferiscono chiamarlo illetteratismo: non si tratta infatti dell'incapacità brutale di compitare l'abici, di decifrare una singola parola; ma della forte difficoltà a comunicare efficacemente e comprensibilmente con gli altri attraverso la scrittura. Ma non è proprio questo l'analfabetismo più minaccioso del terzo millennio? Nadine Gordimer, per il bene della sua Africa, è di questo analfabetismo relativo che ha più paura: «Saper leggere la scritta di un cartellone pubblicitario e le nuvolette dei fumetti, ma non saper comprendere il lessico di un poema, questa non è alfabetizzazione».

Siamo sicuri che l'Italia di Dante sia messa meglio del Sudafrica? Proprio no. Per niente sicuri. Quanti, del nostro già magro 8,8% di laureati (la media dei paesi Ocse è del 15%), leggono ogni giorno qualcosa di più delle réclame e delle didascalie della tivù? Quanti invece sono prigionieri più o meno consapevoli di quella che Italo Calvino chiamò *antilingua*? Non saper scrivere nasconde il non saper leggere. Sette laureati su cento non leggono mai (e sono quelli che hanno il coraggio di dichiararlo all'Istat: mancano quelli che se ne vergognano). Altri sette leggono solo l'indispensabile per il lavoro: e siamo già vicini al fatidico uno su cinque. Ma andiamo avanti: uno su tre possiede meno di cento libri, praticamente solo i suoi vecchi testi scolastici. Uno su cinque non ha in casa un'enciclopedia. Quasi nessuno (73 per cento) va in biblioteca, e quando ci va, raramente prende libri in prestito. «Manca il tempo», «sono troppo stanco», le scuse più comuni. Ma ci sono anche quelli che non accampano giustificazioni imbarazzate, anzi rivendicano il loro illetteratismo come atteggiamento moderno e aggiornato: «leggere oggi non serve», «è un medium lento», «preferisco altre forme di comunicazione sociale».

«La società sprintata», come la chiama il pedagogista Franco Frabboni, preside di Scienze della formazione a Bologna, uno degli autori della riforma universitaria, è arrivata negli atenei. E gli atenei la assecondano: «La trasmissione del sapere universitario è regredita dalla scrittura all'oralità», spiega. Nelle aule della nostra istruzione superio-

re, il grado di padronanza della lingua italiana non è mai messo alla prova. Persino l'arte dell'argomentazione orale, ponte fra i due universi semantici, è svanita, racconta Frabboni: «Professori sempre più incerti fanno lezione con diapositive, seguendo una traccia fissa. Ai laureandi si lascia esporre la tesi con presentazioni powerpoint. I "test oggettivi" d'ingresso sono crocette su questionario. La competenza linguistica non è considerata un prerequisito indispensabile: «Devi guadagnarti cinque crediti per la lingua straniera, e cinque per l'informatica, ma non c'è alcun obbligo per quanto riguarda la buona pratica dell'italiano». Un tacito accordo fissa tetti massimi di lettura ridicoli per i testi d'esame: «Quando un professore assegna più di 150-180 pagine, davanti al mio ufficio c'è la fila di studenti che protestano». Protestano e poi si sfracellano contro il muro dell'esame. Sugli esiti dell'idiosincrasia per la lettura, agenzie private di tutoraggio hanno costruito imperi aziendali, come il Cepu, diecimila studenti l'anno. «Ci chiedono di aiutarli a passare un esame», racconta il responsabile marketing Maurizio Pasquetti, «ma scopriamo quasi sempre che alla radice c'è la difficoltà o la paura di affrontare testi scritti. Escono da scuole superiori abituati a libri di testo ancora simili a quelli delle elementari, con testi spezzettati, già schematizzati, con tante figure e specchietti: di fronte al terribile "libro bianco", fatto solo di pagine di scrittura continua, restano terrorizzati».

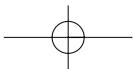
«In Francia e Germania gli atenei organizzano gare di ortografia», sospira il professor Serianni. Da noi è difficile perfino reclutare iscritti per i laboratori di scrittura che alcuni atenei, allarmati, hanno messo a disposizione degli studenti in debito di lingua. Quello di Modena è affidato al professor Gabriele Pallotti: «Di solito comincio da virgole e apostrofi...». Pallotti nel cassetto tiene una cartellina di orrori: email, biglietti affissi alle bacheche, «esito profiquo», «le chiedo una prologa» «attendo subitanea risposta». Ma correggere le asinate non è ancora abbastanza. «Saper annotare correttamente parole sulla carta non è saper scrivere», spiega. «Parlare e scrivere sono due diversi modi di pensare. Troppi ragazzi escono dall'università sapendo solo trascrivere la propria oralità, ovvero un flusso continuo di idee non ordinato e difficilmente comunicabile. Cioè restano mentalmente analfabeti». Ma se avessero ragione loro? Perché alla fine si scopre che il laureato analfabeta

non fa necessariamente più fatica a trovare lavoro rispetto ai suoi quattro colleghi più letterati. Le imprese non sembrano granché interessate a selezionare i propri quadri dirigenti sulla base delle competenze linguistiche di base. E non perché non si accorgano delle deficienze dei loro nuovi assunti. Parlare con Carlo Iannantuono, responsabile delle risorse umane per la filiale italiana della Sandik, una multinazionale del ramo macchine per cantieri, reduce da una lunga selezione di personale laureato, è come farsi raccontare una serata allo Zelig: «Quello che “se potrei”, quello che s’è laureato “per il roto della cuffia” (e si vede), quello che glielo dico così, “an fasan” (e io: e dü pernis...)». Gli analfabeti conclamati, calcola, sono solo un 3-4 per cento, ma molti altri non sembrano pienamente padroni delle loro parole. E lei li assume lo stesso? «Dipende», si fa serio, «noi cerchiamo bravi venditori. Quello che deve discutere con i dirigenti della Snam è meglio sappia i congiuntivi. A quello che deve convincere un capocantiere della Tav forse serve di più un buon paio di stivali di gomma».

«Non c’è alcuna sanzione sociale verso l’analfabetismo con laurea», commenta con sconforto Tullio De Mauro, il padre degli studi linguistici italiani. Forse perché non si riconoscono immediatamente, si mascherano bene da alfabetizzati. «Fino

a cinquant’anni fa l’incompetenza linguistica era palese: otto italiani su dieci usavano ancora il dialetto. Oggi il 95 per cento degli italiani parla italiano. Ma che italiano è? Solo in apparenza parliamo tutti la stessa lingua. Quando si prende in mano una penna, però, carta canta, e le stonature si sentono». Non è una questione di stile: l’analfabetismo laureato può fare danni concreti. Il paziente che legge sulla sua prescrizione medica «una pillola per tre giorni alla fine del terzo giorno avrà preso tre pillole o una sola? Ci sono guasti immediati come questo. Ci sono guasti a medio e lungo termine, e ben più pericolosi». «Chi non legge smette anche di studiare. In Italia solo un venti per cento di quadri segue corsi di aggiornamento: quattro volte meno della media europea. Una classe dirigente male alfabetizzata, quindi non aggiornata, è la rovina di un paese, molto più di un crollo della Borsa».

Chi parla male pensa male e vive male: è ormai un aforisma, quella battuta di Nanni Moretti. Se pensa male anche solo un quinto dell’élite dirigente, per De Mauro è un’emergenza nazionale: «Per il futuro economico del nostro paese migliorare l’italiano degli imprenditori, dei professionisti, dei politici è perfino più vitale e urgente che migliorare i salari dei dipendenti. E non lo prenda come un paradosso».



Best seller & tarocchi

Mauro Baudino, *Til* – *La Stampa*, 9 febbraio 2008

Dopo “Hotel Rwanda”, il soldato-bambino: sospetti e accuse su una storia che ha commosso il mondo

C'è un best seller sotto schiaffo, nel mondo anglosassone, con accuse e controaccuse che attraverso Londra rimbalzano da New York all'Australia, e si tratta di uno di quei libri che più hanno colpito la sensibilità dei lettori di tutto il mondo: sono le *Memorie di un soldato bambino*, pubblicato in Italia da Neri Pozza. L'autore, Ishmael Beah, racconta in prima persona e con straordinaria efficacia la sua esperienza nella Sierra Leone, durante la sanguinosa guerra civile che devastò il paese africano dal 1991 al 2002, provocando massacri, spaventosi esodi di profughi e soprattutto rivelando al mondo l'orrore dei «soldati bambini», orfani arruolati a forza dalle due formazioni opposte, drogati e trasformati in feroci quanto inconsapevoli assassini. Molti di loro vennero accolti dall'Unicef, che ha tentato di ricostruirne la personalità e avviarli a una vita normale.

Beah, che ora è un funzionario dell'Unicef e si occupa proprio di bambini-soldato, era uno di questi. Nel libro narra gli eventi occorsigli dal gennaio del '93, quando il suo villaggio fu attaccato dai ribelli, al '96, quando fu accolto in una struttura dell'Unicef a Freetown, la capitale di quel Paese. Era poco più che dodicenne. Sotto gli effetti di una miscela di cocaina e polvere da sparo, sparare a un essere umano era per lui come bere un bicchier d'acqua. Come giocare. Il suo *Diario di un soldato bambino*, pubblicato nel febbraio dell'anno scorso da Farrar, Straus and Giroux fu un pugno nello stomaco. Apriva uno squarcio su una realtà inconcepibile, stimolava indubbiamente il senso di colpa dell'Occidente, muoveva a pietà, si inseriva perfettamente nella – meritoria – campagna per

salvare i bambini-soldato, ultima mostruosità paratorita dalla cronaca. Vendette, solo in America, 700 mila copie, e molte altre nel resto del mondo.

Ora un giornale australiano, *The Australian* appunto, lo ha messo sotto accusa. La storia di Beah non sarebbe falsa (i bambini-soldati sono esistiti eccome), ma enfatizzata. Quel che c'è di esagerato, sostengono i reporter australiani, è il ruolo dell'autore. Hanno condotto lunghe indagini nella Sierra Leone, giungendo alla conclusione che Beah non si è dato alla macchia a 12 anni, nel gennaio '93, ma a 15, nel gennaio '95, perché l'attacco dei ribelli al suo villaggio, Mattru Jong (o quantomeno l'attacco descritto nel libro), sarebbe avvenuto in quella data e non prima. Documenti ritrovati proprio nei giorni scorsi proverebbero che il ragazzo continuò ad andare a scuola (ottenendo peraltro ottimi voti) almeno fino al marzo '93. E vari testimoni, insegnanti e ex compagni, sostengono di averlo avuto tra i banchi fino al '95. Il suo periodo di bambino-soldato (e di conseguenti orrori) risulterebbe quindi molto più breve. Ciò non toglie nulla alla tragicità dell'esperienza, ma consente molti dubbi sull'operazione. Beah, da New York, risponde indignato, contestando punto per punto la ricostruzione. Un suo comunicato, pubblicato sul *Publisher Weekly* (che è il periodico principe fra quelli specialistici dedicati all'editoria internazionale) ribadisce la veridicità della sua storia. Non solo mette in dubbio i testimoni della Sierra Leone, ma anzi assicura di non averli mai conosciuti, ragion per cui non possono aver conosciuto lui. E ribadisce che l'attacco del '93 ci fu eccome. Nel '95 se ne verificò un altro, tutto qui.

Sarà comunque difficile fugare i sospetti. E il caso abbastanza simile (ne dà conto *La Stampa* di ieri) dell'impiegato-eroe che in un hotel di Kigali avrebbe salvato 1200 persone dai massacri tribali avvenuti in Rwanda 14 anni fa avvalora i dubbi. L'avventura di Paul Rusesabagina, resa celebre dal film *Hotel Rwanda*, che ha commosso mezzo mondo, secondo un libro appena uscito in Francia sarebbe inventata. L'unica cosa vera rimangono i massacri, sostengono. Del resto, come dice la frase attribuita di volta in volta a vari grandi giornalisti, ma probabilmente di William Randolph Hearst, l'uomo che ispirò *Citizen Kane* di Orson Welles: perché rovinare con la verità una così bella storia? Le leggi del (possibile) best seller sono implacabili, e anche Beah vi si è – non sappiamo in che misura – assoggettato.

Dopo il salvataggio da parte dell'Unicef un'infermiera cominciò a fargli raccontare la storia,

registrandola. Nel '96 vinse un viaggio negli Usa per i suoi disegni sulla guerra e incontrò una scrittrice, Lara Simms, da cui in pratica venne adottato, che lo incoraggiò a mettere tutto su carta. Arrivò poi l'immane corso di scrittura creativa, e la macchina editoriale si mise in moto. Forse le *Memorie di un soldato bambino* sono tutte vere. Forse no, forse Beah ha enfatizzato, magari senza neppure rendersene conto. Il curioso è che la brutta vicenda è nata dall'innamoramento per il suo libro di due coniugi australiani. Rapiti, commossi, straziati, vollero conoscere l'autore. E quando il marito finì in Sierra Leone per lavoro, si diede da fare per incontrare eventuali testimoni. Ora fa sapere che gli dispiace moltissimo di aver portato, un po' deluso, il frutto delle sue prime ricerche all'*Australian*. Ma all'Hotel Rwanda c'è posto per tutti.

Sperimentazioni narrative in forma di frenetico zapping

Francesca Lazzarato, *il manifesto*, 12 febbraio 2008

Utilizzando abitualmente la tecnica del collage, *Il sogno della Nocilla* di Agustín Fernández Mallo, pubblicato in Spagna nel 2006 e proposto adesso da Neri Pozza, è diventato il romanzo simbolo della nuova generazione di autori iberici

Qualcuno ha detto che quando un romanzo viene definito «sperimentale» in genere significa che l'esperimento non è riuscito. Non è questo il caso del *Sogno della Nocilla* di Agustín Fernández Mallo (Neri Pozza, pp.193, euro 15; la bella ed efficace traduzione è di Fiammetta Biancatelli), pubblicato in Spagna nel 2006 e divenuto il simbolo di una generazione di scrittori spagnoli nati poco prima o poco dopo il 1970: un non-romanzo composto da 113 frammenti più o meno brevi, in cui una serie di personaggi compaiono, si inabissano, riappaiono alcune pagine più in là, si sfiorano e intrecciano brevemente i loro destini senza aver molto in comune, se non il fatto di essere *dropouts* che si muovono ai margini della vita, fuori dalle rotte più battute e dalla più collaudata normalità piccolo borghese. E ognuno di essi, dice l'autore, può essere in fondo considerato come un artista concettuale (sia pure inconsapevole) impegnato a fare della propria vita una sorta di anomala opera d'arte.

Un albero carico di scarpe

Anche se non è poi innovativo come vorrebbe sembrare (vengono subito in mente le avanguardie degli anni '20 e '70, per non parlare di scritture poetiche latinoamericane di cui in Italia si è a stento percepita l'eco, come quelle dell'argentino Osvaldo Lamborghini), il bizzarro «esperimento» narrativo di Fernández Mallo, ottimo poeta e fisico nucleare di professione, appare in buona parte riuscito e si propone come un autentico esercizio di bravura, vista la capacità dell'autore di regolare l'andirivieni all'apparenza casuale delle sue desola-

te e solitarie figurine, e soprattutto di evocare efficacemente gli ambienti in cui si muovono, dalle pianure americane alle estreme periferie parigine, dai più squallidi motel o bordelli per camionisti ai grattacieli della nuova Cina.

Al centro di tutto, un pioppo le cui radici hanno trovato l'acqua nel terreno arido e sassoso del deserto, in un punto imprecisato della strada che porta a Carson City attraverso il deserto del Nevada; dai suoi rami pendono centinaia di scarpe, guardate con curiosità dai viaggiatori che all'occorrenza ne tirano giù un paio più adatto ai loro bisogni, abbandonando le proprie. Tante scarpe, tante storie: coppie che si amano o si odiano, giovanotti che vogliono ripetere a piedi il periplo di Colombo, ragazze stile Baywatch decise a sfidare anziani e imbattibili surfisti cinesi, puttane malinconiche, un argentino che venera Borges come un dio e intende costruirgli un monumento con pezzi di vecchie auto...

La tecnica è quella dello zapping televisivo, ma anche del collage, visti i numerosi «inserti» di testi altrui, quasi sempre scientifici o filosofici (per esempio quelli di Luis Arroyo, che studia le interazioni tra uomini e macchine), incuneati tra i capitoli-frammento a testimonianza non solo della formazione scientifica dell'autore, ma anche del tentativo di evidenziare una certa idea di realtà: per l'appunto la «realtà aumentata» di cui parla Arroyo, nata dalla fusione tra quella fisica e quella virtuale.

I materiali che confluiscono nel libro sono diversi e fortemente globalizzati: moltissimo cinema (il riferimento a *Paris, Texas* è perfino troppo immediato), musica assortita (il titolo del libro, tra

l'altro, viene da una canzone dei Siniestro Total, *Nocilla que merendilla!*, e per il lettore italiano sarà utile ricordare che Nocilla e Nutella sono la stessa cosa), architettura «pragmatica», e poi pubblicità, fumetti, prodotti di consumo, le più abiette serie televisive, insomma tutto un armamentario che ha indotto alcuni critici a considerare Fernández Mallo uno scrittore pop, accostandolo ai due *chicos punki* ufficiali della letteratura spagnola contemporanea, ossia Javier Calvo e Kiko Amat. Va da sé che l'autore di *Nocilla Dreams* – questo il titolo dell'edizione originale uscita presso la Editorial Candaya, cui sta per aggiungersi in marzo un secondo volume, *Nocilla Experience*, pubblicato stavolta da Alfaguara – non è etichettabile in maniera così sbrigativa.

Che Guevara in Vietnam

Là dove Amat e Calvo appaiono inchiodati a una maniera invecchiata troppo in fretta, Fernández Mallo imposta infatti un discorso rigoroso con cui non solo tenta di combinare scienza, letteratura e arte, ambientandole in unico territorio che è insieme spazio fisico, mentale e virtuale, ma ottiene risultati estetici ben superiori a quelli dei suddetti «ragazzi punk» e finisce per ammaliare il lettore con una narrazione inclassificabile (quasi una versione in prosa del suo libro di versi *Poesia Pospoetica*, uscito nel 2000) ricca di squarci lirici e popolata da avatar indimenticabili, come il vecchio Che Guevara che ha abilmente organizzato la sua sparizione e finisce per morire nel Vietnam di oggi, banalmente travolto da una motocicletta.

In conclusione, un libro che vale la pena di leggere e dal quale è consigliabile lasciarsi catturare, anche se non è certo facile proporlo in un panorama editoriale come il nostro, che privilegia il lettore «medio» nel senso più grigio del termine, che ha il culto delle «storie» (che si tratti di romanzi di puro intrattenimento, di compitini o di polizieschi caserecci destinati alla pausa caffè) e, quanto agli «esperimenti», pensa siano roba da piccolo chimico.

Proprio a chi vuole una storia-storia dallo svolgimento lineare e quasi classico, la nuova narrativa spagnola offre un breve romanzo che, come *Nocilla Dreams*, ha riscosso in patria l'approvazione incondizionata dei critici, anche se riesce davvero difficile capire perché sia stato catalogato all'unanimità come un quasi-capolavoro. *L'offesa* del trentasettenne Ricardo Menendez Salmón (Marcos y Marcos,

pp.152, euro 13,50) è infatti una *nouvelle* lievemente stantia (e, purtroppo, ben poco aiutata dalla traduzione: nelle prime tre righe brilla un «Benché avrebbe dovuto» da matita blu), farcita di metafore non proprio scintillanti, che racconta di un soldato tedesco cui lo spettacolo delle atrocità commesse dal suo esercito durante l'occupazione della Francia provoca una totale perdita della sensibilità. Solo nel finale, in un tripudio di bandiere naziste e di nostalgici del Terzo Reich, il poveretto riuscirà a spremersi un'unica lacrima dagli occhi, rivedendo un filmato dei tragici avvenimenti passati.

Giovani senza qualità

Il «grande tema» che sembra al centro della narrazione è ovviamente il Male, rigorosamente con la maiuscola: la sua esistenza, la sua implacabile presenza, la sua impenetrabilità; un argomento nobile, senza dubbio, ma trattato in modo relativamente schematico e ingenuo, senza sorprese né sfumature. Nonostante alcuni richiami kafkiani a buon mercato, *L'offesa* sembra da imparentare con alcuni scrittori messicani del crack, come Ignacio Padilla e Jorge Volpi, che da tempo hanno scelto di raccontare storie ambientate in una mitteleuropa un po' inventata ma riconoscibile. Il successo spagnolo di questi autori è notevole, e nel libro se ne percepisce un'eco, anche se la complessità di opere come *Ombre senza nome* di Padilla (Fanucci 2005) o di *No serà la tierra* (Alfaguara 2006) di Volpi è estranea all'esile racconto di Salmón.

Il confronto ravvicinato, e anche più impietoso, andrebbe però fatto con un altro breve romanzo, *Max e os felinos* del brasiliano Moacyr Scliar (*Piccola guida per naufraghi con giaguaro e senza sestante*, Meridiano Zero 2005), che con *L'offesa* ha diversi punti in comune: in entrambi i casi i protagonisti sono giovani tedeschi «senza qualità», pellicciaio quello di Scliar e sarto quello di Menendez Salmón, le cui vite vengono sconvolte dal nazismo, che li costringerà a convivere per sempre con l'esperienza del male. Ben diverso, però, è il modo in cui i due autori narrano le loro storie: lieve, a tratti ironico, immaginoso e sfaccettato quello di Scliar, rigido, tutto sommato convenzionale e non alieno da qualche effettaccio quello di Menendez Salmón. E sì, basterebbe leggere in parallelo queste due operine che affondano le radici nella materia di un passato doloroso, per accorgersi che, se Scliar è un vero scrittore, Menendez Salmón ha ancora molta strada da fare per diventarlo.

Il Giappone di Amélie

Fabio Gambero, *la Repubblica*, 21 febbraio 2008

La scrittrice belga rievoca una storia autobiografica: l'incontro di quindici anni fa con un ragazzo di Tokio deciso a sposarla. E la sua fuga in Europa

Dopo aver raccontato nella pagine di *Stupore e tremori* la sua tragicomica esperienza nel mondo del lavoro giapponese, Amélie Nothomb torna a evocare il paese del sol levante per raccontare l'avventura sentimentale vissuta quindici anni fa con un giovane di Tokyo. Lo fa con leggerezza e ironia nel nuovo romanzo intitolato *Né di Eva né di Adamo* (traduzione di Monica Capuani, Voland, pagg. 153, euro 13), che in Francia ha venduto 400.000 copie, conquistandosi il consenso pressoché unanime della critica. La quarantenne scrittrice belga oggi residente a Parigi vi racconta la sua non sempre facile relazione con Rinri (è questo il nome del fidanzato), sullo sfondo di un mondo esotico dai codici culturali e sentimentali molto diversi dai suoi. Insieme, i due giovani scoprono i piaceri della relazione amorosa e la danza dei desideri.

Innamoratissimo, lui le fa conoscere i quartieri di Tokio, la gastronomia giapponese e le pendici del monte Fuji. Lei, più distaccata, lo guida nella cultura francese e lo spinge a leggere *Hiroshima mon amour* di Marguerite Duras. La loro è una relazione intensa e a tratti bizzarra, che consente ad Amélie di approfittare di un universo pieno di sorprese, anche se alla fine, di fronte all'amore eccessivo del fidanzato che vuole a tutti i costi sposarla, la futura scrittrice preferisce riparare precipitosamente in Europa. «Se oggi racconto quella storia, è perché fu per me un'esperienza fondatrice, una vera educazione sentimentale», spiega la Nothomb, che sarà in Italia nei prossimi giorni per presentare romanzo (a Roma, a Ferrara e a Milano). «Era la prima volta che mi sentivo vera-

mente rispettata. Eravamo due esseri umani che si rispettavano profondamente, cosa che purtroppo non avviene sempre nelle storie d'amore. Imparare a rispettare l'altro e, attraverso il rispetto altrui, imparare a rispettare sé stessi è un'esperienza fondamentale e molto formativa».

Nel romanzo però lei dà molto spazio ai malintesi, a cominciare da quelli sentimentali.

«Eravamo entrambi talmente aperti alla cultura altrui che ognuno di noi due ha cercato di vivere l'amore secondo la tradizione culturale dell'altro. Io volevo vivere quello che i giapponesi chiamano il *koi*, vale a dire un amore più leggero e spensierato che si adattava perfettamente ai miei bisogni. Rinri invece voleva a tutti i costi perdersi nel grande amore romantico tipico della tradizione occidentale. Insomma, alla base della nostra storia c'era un malinteso sentimentale. Va detto però che tutte le storie d'amore poggiano sempre su un malinteso. Ci illudiamo di conoscere la persona che ci sta di fronte, ma poi scopriamo che è sempre uno straniero. Se non altro, con un giapponese le differenze erano date per scontate».

La scoperta dell'altro è inevitabilmente un percorso a ostacoli pieno di malintesi?

«Penso di sì. I malintesi però sono sempre istruttivi. Io ad esempio, proprio grazie ai malintesi – che, per noi moderni, sono una manifestazione del destino – ho scoperto molti aspetti della lingua giapponese che mi erano ignoti. Detto ciò, non credo che sia mai possibile conoscere gli altri fino in fondo. Non è nemmeno auspicabile. Il fan-

tasma molto contemporaneo della trasparenza assoluta mi sembra assai nocivo. Preferisco che l'altro sia veramente un altro, che sia relativamente opaco, con una sua parte di mistero. L'altro è seducente e affascinante proprio perché nella sua diversità c'è qualcosa che ci sfugge».

Nella sua visione delle differenze non c'è un eccesso di ottimismo?

«Io non faccio teoria, racconto solo ciò che mi è capitato. Sarò ingenua, ma non riesco ad immaginare che le differenze possano essere un problema. Perché dovrebbe essere irritante scoprire che l'altro reagisce in modo diverso dal mio?».

La storia d'amore si conclude con la sua fuga di fronte all'incessante richiesta di matrimonio di Rinri...

«Non è stato un comportamento molto onorevole e non sono certo un esempio da seguire. Ma sono fatta così, fuggo davanti ai conflitti. Può sembrare strano, dato che nei miei romanzi ciò non accade mai. Ma nei romanzi sono capace di fare cose che nella vita proprio non mi riescono. Per fortuna, sette anni dopo, quando ci siamo incontrati, Rinri, che era un ragazzo eccezionale, mostrò di aver capito la vera natura della nostra relazione, simile al legame che unisce tra loro i samurai».

Vale a dire?

«Una relazione fatta di rispetto reciproco e di silenzio. Tra i samurai l'amore può essere estremamente intenso, ma non viene mai dichiarato. È una sorta di fraternità nella battaglia che può essere molto forte, pur restando silenziosa».

Per lei che è una scrittrice, il silenzio è importante?

«Non esiste musica senza il silenzio. Avrei preferito diventare musicista invece che scrittrice, ma non ho talenti musicali. Quindi scrivo, provo a comporre una musica fatta di parole, la cui prima condizione è necessariamente il silenzio. Inoltre, come scrittrice mi sento una specie di cartografo, delimito i territori di ciò che è dicibile e di ciò che non lo è. Esistono territori dove le parole non sono ammesse. Ad esempio, nei miei libri non parlo mai di sessualità, non perché l'argomento non m'interessa, ma solo perché penso che nessuna parola possa corrispondere a tale attività. Quindi è un territorio dell'indicibile, dominato dal silenzio».

I suoi territori dell'indicibile sono sempre gli stessi o sono cambiati nel tempo?

«Ho cercato di spostare le frontiere. Ad esempio, in passato non ero mai riuscita a raccontare i due episodi di montagna che racconto nelle pagine di *Né di Eva né di Adamo*. Quelle due avventure hanno avuto un'importanza fondamentale nella mia vita, ma finora non ero mai stata capace di trovare le parole adatte per raccontarle».

Il suo sguardo sul Giappone oggi è cambiato?

«Dopo aver pubblicato *Stupore e tremori*, le mie relazioni con il Giappone si sono complicate. I giapponesi non hanno per niente apprezzato quel romanzo, il che evidentemente è un loro diritto, ma da allora non hanno smesso di chiedermi di giustificarmi. Naturalmente, non penso di dovermi giustificare. Questa situazione ha inevitabilmente modificato il mio legame con il Giappone. Resta ancora il mio paese preferito, ma come una storia d'amore impossibile, che ormai guardo da lontano».

Nel romanzo lei sottolinea molto la rigidità della cultura giapponese. Perché?

«È un tratto fondamentale della loro società, che ha reso particolarmente difficile la mia esperienza a Tokyo. È anche uno dei motivi per cui oggi preferisco amare questo paese da lontano».

Lei alterna opere autobiografiche come Né di Eva né di Adamo ad altre di pura finzione. Sono due filoni che vanno considerati come complementari?

«Per me la distinzione non esiste. Tutti i miei romanzi parlano sempre dell'essere umano, delle relazioni con gli altri, dei problemi di linguaggio e comunicazione. Sono problematiche che valgono naturalmente anche per me, visto che anch'io sono un essere umano. Quindi, statisticamente, capita che ogni tanto parli di me stessa. Inoltre, certe tematiche sono più facili da esplorare facendo ricorso all'esperienza personale. Ad esempio, le storie d'amore».

Non è più difficile scrivere di sé stessi?

«Scrivere è sempre difficile. Nel caso dell'autobiografia si pone però il problema dei limiti. Chi scrive deve decidere cosa raccontare e cosa tacere della propria esperienza. Nei romanzi d'immaginazione posso dire tutto ciò che non posso dire quando parlo di rettamente della mia vita».

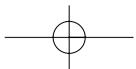
Rassegna stampa 1-29 febbraio 2008

Un'ultima domanda, come vive l'enorme successo dei suoi libri?

«Il successo naturalmente è meraviglioso, ma è anche fonte d'angoscia, perché fa nascere in me il terrore di deludere i lettori. Ciò non significa che io scriva in funzione di ciò che i lettori si attendono da me. Al contrario, continuo a fare le

mie scelte in piena libertà. Ad esempio, sapevo che i miei due ultimi romanzi, *Diario di Rondine* e *Acido solforico*, non sarebbero piaciuti a tutti. Per me però erano importanti. Insomma, la paura di deludere non è paralizzante, direi anzi che è stimolante. Vivere senza paure sarebbe una vita senza interesse».





Noi tre, il cinema e il west

Lev Grossman, *la Repubblica*, 22 febbraio 2008

McCarthy e i fratelli Coen. Lo scrittore a colloquio con i registi che hanno ricavato un film dal suo "Non è un paese per vecchi"

Un incontro immaginario tra vari esponenti dell'entertainment americano – il più interessante e improbabile dei giochi di società – potrebbe forse riuscire peggio di questa conversazione, tenuta ai primi di questo mese in un simpatico albergo in pieno centro di Manhattan. C'erano due registi, i fratelli Ethan e Joel Coen, noti per i loro film sfiziosi, eleganti e lievemente sciocchi, come *Fargo* e *Fratello, dove sei?*, e c'era il romanziere Cormac McCarthy, insignito del National Book Award per *Cavalli Selvaggi* e del Premio Pulitzer per *La strada*. Se fosse stato un reality show, avremmo potuto chiamarlo "Isola del geni eccentrici".

McCarthy ha collaborato con i fratelli Coen alla versione cinematografica di un thriller tratto dal suo *Non è un paese per vecchi* (Einaudi): un'impresa di narcotrafficienti stroncata. È un film a tinte forti (che esce oggi in Italia, n.d.r.), ma è anche un elogio del grande West americano. McCarthy è celebre per due tratti del suo carattere: la curiosità onnivora e l'estrema riservatezza. A 74 anni ha rilasciato in tutta la vita tre sole interviste. Ma conversa liberamente con i fratelli Coen, che dal canto loro tendono entrambi a concludere la frase iniziata dall'altro. L'incontro ha avuto luogo in un albergo di Manhattan, con vista sensazionale sul Central Park. Ma nessuno ha gettato un solo sguardo dalla finestra.

Cormac McCarthy: Vi è mai venuta la voglia di fare un film troppo scandaloso per poter essere realizzato?

Joel Coen: Scandaloso? Non saprei. C'è stato però un film che abbiamo tentato inutilmente di

fare: anche in quel caso, si trattava dell'adattamento di un libro, *Oceano bianco* di James Dickey. È la vicenda del mitragliere di coda di un B29 che bombarda Tokyo.

McCarthy: Il suo ultimo libro.

J. Coen: Sì, l'ultimo. Dunque quest'uomo si trova a Tokyo durante un bombardamento al napalm – ma la vicenda in realtà è un'altra. Il protagonista, cresciuto in Alaska, intraprende una marcia da Honshu a Hokkaido, alla ricerca di un clima freddo in cui spera di poter sopravvivere. Ma dato che non sa una parola di giapponese, dopo i primi minuti del film non c'è più ombra di dialogo.

McCarthy: Be', un'impresa difficile.

J. Coen: Interessante però. Abbiamo tentato, ma nessuno era disposto a finanziare un film come questo, ad alto costo, con un bombardamento su Tokyo e senza dialogo.

Ethan Coen: È una storia di sopravvivenza; e alla fine il protagonista muore.

McCarthy: Muoiono tutti. Un po' come nell'*Amleto*.

E. Coen: Brad Pitt lo voleva fare e ha tuttora una specie di rimpianto, quasi di rimorso, per non esserci riuscito. Ma ormai è troppo avanti con gli anni.

J. Coen: C'è però qualcosa, come un'eco di questa vicenda in *Non è un paese per vecchi*. Quello che ci interessava era l'idea dell'attività fisica, i gesti dei personaggi, che contribuiscono a rivelare la loro natura, e fanno parte del tessuto stesso della vicenda. Perché in questo film si vede un individuo mentre fa tutta una serie di cose, di gesti per sopravvivere, per riuscire a compiere quel percor-

so – e per noi era stimolante il fatto di doverci affidare solo a questo, come in una sorta di contrapposizione al dialogo mancante.

McCarthy: David Mamet ha raccolto alcuni saggi sotto il titolo scrivere nei caffè, o qual cosa di simile. Secondo lui, per un autore teatrale l'ideale è scrivere radiodrammi perché in quel caso puoi usare solo le parole che qualcuno va dicendo. Non hai nient'altro a cui appoggiarti, nessun appiglio al di fuori del dialogo. Il teatro è difficile, e ho il sospetto che spesso gli autori teatrali non abbiano un'idea esatta di come andranno le cose in scena. Del resto, come si fa a saperlo? Qualche anno fa sono andato con mia moglie a vedere *l'Amleto* con Ralph Fiennes. Oltre ad averlo letto, lo avevo visto in più di un film. Eppure, quando siamo usciti dal teatro ci siamo guardati dicendo: «Accidentil!». Come faceva Will a sapere che sarebbe andata così? (risata generale). Perciò vorrei farvi questa domanda: in quale momento vi rendete conto che il film sta andando bene, o che invece non va per il verso giusto?

J. Coen: Potrei quasi regolare l'orologio su come mi sento nelle diverse fasi. Che il film alla fine riesca o meno, il decorso è sempre identico. Quando si rivedono le scene girate giorno per giorno si tende a caricarsi, a sentirsi molto ottimisti sul risultato finale. Poi, quando si rivede il tutto per la prima volta nella fase iniziale del montaggio, si ha voglia di tornare a casa, tagliarsi le vene dei polsi nella vasca piena d'acqua calda e togliere il disturbo. Dopo di che, passo dopo passo, si fa una sorta di cammino a ritroso, per ritrovarsi alla fine più o meno al punto in cui si stava prima.

McCarthy: Non riesco a capire come fai a vederla così. A me sembra che quando uno ha rivisto quei dannati fotogrammi per la quarantacinquesima volta, alla fine non significano più nulla. Ovviamente non è vero, però...

E. Coen: Be', il fatto è che a quel punto ti applichi a risolvere i problemi uno per uno. Ci lavori sopra. È gravoso solo una volta che il film è fatto.

McCarthy: Dimmi qualcosa di quell'orrendo cane. Mi chiedo se Josh (Brolin nel ruolo di Moss) fosse terrorizzato da quell'animale. Spingevi un bottone, e subito ti si avventava sulla giugulare?

J. Coen: Era un cane da paura. Non un cane da film.

McCarthy: Addestrato fondamentalmente per uccidere.

E. Coen: Il trainer si serviva di un oggetto color arancio neon: appena glielo mostrava il cane inco-

minciava a sbavare e si agitava. Avrebbe fatto qualunque cosa per impadronirsene. Era quello il modo per condizionarlo. Prima di ogni ripresa Josh gli mostrava l'oggetto e poi se lo infilava nello slip e si tuffava nel fiume.

J. Coen: Senza avere la minima idea della velocità del cane che lo inseguiva a nuoto...

E. Coen: Dopo di che Josh emergeva grondante, tirava fuori da sotto lo slip l'oggetto arancione e diceva parlando a sé stesso: «Ma che stai facendo?» «Niente, sono un attore» (risata generale).

McCarthy: Ci sono moltissimi bei film americani, sapete. Io non sono un patito del cinema straniero, né di quello esotico. Penso ad esempio che *Cinque pezzi facili* sia un gran bel film.

J. Coen: Sì, è fantastico.

McCarthy: Anche *I giorni del cielo* è un film stupendo.

J. Coen: Sì, Terry Malick è straordinario.

McCarthy: È strano: per molto tempo non sono riuscito ad avere sue notizie. Una volta, a New Orleans ho incontrato Richard Gere e gli ho detto: «Sai qualcosa di Terry Mack?». E lui mi ha risposto: «Me lo chiedono tutti. Non ne ho idea». Poi però l'ho incontrato, Terry. Aveva deciso di non fare più quella vita, o almeno, è questo che mi ha detto. Non che volesse lasciare il cinema, ma avrebbe voluto poter fare i suoi film senza essere costretto a vivere a Hollywood».

J. Coen: È uno dei grandi registi americani.

McCarthy: Anche *Crocevia della morte* fa parte di questa categoria. Non vorrei mettervi in imbarazzo, ma è veramente un ottimo film.

J. Coen: È un dannatissimo bidone.

McCarthy: Non dico di no. Capisco che è unbidone. Ho solo detto che è ottimo!

E. Coen: Nel tuo lavoro di scrittore sei mai stato alle prese con un soggetto troppo scandaloso? Non sembri il tipo che rinuncia a un'idea per un motivo del genere.

McCarthy: Non saprei: quando si scrive un romanzo si è soggetti a una serie di costrizioni. Io non amo il realismo magico di certi scrittori latinoamericani. È già abbastanza difficile indurre il lettore a credere alla storia che gli racconti; e se non è almeno vagamente plausibile, diventa un'impresa assurda.

E. Coen: Dunque, quel tipo di impulso non ti appartiene.

McCarthy: Direi di no. Penso che andrebbe nella direzione sbagliata. Nel cinema puoi fare le cose più stravaganti o scandalose, perché coi film non

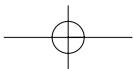
Rassegna stampa 1-29 febbraio 2008

si discute: stanno lì e basta. Ma a dire il vero non lo so. Sono tante, sapete, le cose che si vorrebbero fare. D'altra parte, il futuro si va accorciando, e quindi c'è bisogno...

J. Coen: Di priorità?

McCarthy: Sì, in qualche misura. Un mio amico che ha alcuni anni più di me una volta mi ha detto: «Ormai non compro neanche più le banane verdi» (ride). Io non sono ancora a quel punto, ma ho capito benissimo cosa voleva dire.





Intervista a Jaume Cabré

Giulia Gadaleta, www.carmillaonline.com, 24 febbraio 2008

Jaume Cabré, *Le voci del fiume*, trad. dal catalano di Stefania Ciminelli, pp 570, € 21,50, ed. La Nuova Frontiera.

Catalogna. Pirenei. Tra Sort e Torena. All'inizio c'è un sconosciuto che si introduce in una casa e cancella tutti i file che con le iniziali OF dal computer degli ignari padroni di casa. Sotto lo sguardo vigile ma impotente di Juri Andreevic, il gatto di casa. Ma che Juri è un gatto lo scoprirete alla fine quando il cerchio si chiude e il romanzo finisce dove era iniziato. Prima sarete costretti alle acrobazie temporali di un romanzo che si svolge (non c'è espressione meno adatta, come se il tempo fosse un continuum progressivo e inarrestabile...) lungo tutta la seconda metà del '900. Tra i primi anni '40, quando il franchismo deve ancora fare i conti con una resistenza che si nutre anche di aiuti internazionali e confida che, con la sconfitta del nazifascismo, anche la falange sarebbe crollata; il 1957 quando ormai è chiaro che questo è un'illusione e la gente si è rassegnata a covare i propri risentimenti nel silenzio; la fine degli anni '70 quando con la morte del dittatore e il ritorno alla monarchia qualcuno decide di cambiare i nomi alle strade e tornare simbolicamente a toponimi pre-franchisti, ma anche quando i poteri economici si riciclano e si rifanno il machillage; il 2002 quando donna Elisenda Vilabrù si presenta per il colloquio in Vaticano, promotrice della canonizzazione di Oriol Fontelles, suo ex amante, ex maestro della scuola di Torena, ex falangista, ex marito di Rosa e padre di una bambina che non ha mai conosciuto.

Chi è Oriol Fontelles? A incaricarsi del ristabilimento della verità nel romanzo c'è Tina Bros, maestra anche lei, ma della scuola di Sort. E questo è il piano temporale del presente. C'è Tina con

la sua storia di corna, con le incomprensioni con il figlio, con una ricerca sui cimiteri dei paesi dei dintorni, con la sua visita nella scuola di Torena in cui trova per caso le parole vive di Oriol. Da quel momento lei sarà l'unica che sa la verità. Tutti questi piani sono sovrapposti e abilmente montati in modo che il lettore arrivi alla fine delle 568 pagine dell'edizione italiana. E la verità sulla morte di Oriol Fontelles, che Tina conosce, ci viene data a dosi omeopatiche, goccia a goccia. Come nel suo altro romanzo tradotto in italiano, *Sua Signoria* (Gaffi, 2006) Jaume Cabré affronta il tema del rapporto tra memoria storica e memoria individuale. E della memoria collettiva come prezioso strumento di consenso e potere. L'ho incontrato a Roma alla fiera della piccola e media editoria, Più Libri Più Liberi.

Com'è nato *Le voci del fiume*, dà che sollecitazione?

Quando ho iniziato questo romanzo non sapevo su cosa sarebbe stato, sapevo che volevo parlare di due maestri, uno che si collocava nel passato ed uno nel presente, vicino al tempo in cui stavo scrivendo il libro. La spinta l'ho avuta quando ho visitato un paese dei Pirenei e ho notato un edificio di una scuola abbandonata e ho pensato che mi sarebbe piaciuto scrivere delle persone che avevano vissuto in quelle mura. La prima immagine è un edificio scolastico abbandonato in un paese ormai quasi spopolato.

Un edificio come un contenitore di storie dimenticate?

Sì, sì, quando Tina entra nella scuola, e quando apre un cassetto, trova dei ricordi, i quaderni dei

bambini ma sente anche la tosse di un'alunna... E poi l'idea di Tina che entra in una scuola che stanno per abbattere e che sembra l'ultimo vestigio è la prima cosa che ho costruito, che ho scritto. Io guardavo la storia con gli occhi di Tina. Poi la cosa si è complicata perché ho iniziato a parlare dei partigiani, perché l'ho situato negli anni '40 che sono l'inizio della seconda guerra mondiale ma anche l'inizio dell'epoca più crudele del franchismo e tutti questi elementi sono entrati a poco a poco nel romanzo. Pertanto non c'era un progetto razionale "voglio parlare della guerra civile" ma è venuto poi...

Noi giornalisti cerchiamo sempre una razionalità nelle storie degli scrittori...

Quello che è successo è che solo quando inizi a lavorare inizi a pensare, ti vengono le idee e ti chiedi come trattarle.

Le voci dal fiume è un romanzo sull'amore e sulla memoria: Elisenda vuole riscattare la memoria collettiva della figura di Oriol, e per farlo se ne appropria e gli fa violenza. Mi spiega il suo punto di vista?

Pian piano mentre scopro i personaggi e i vari argomenti, ho visto che mi sarebbe piaciuto trattare il tema del traditore dell'eroe, un tema che avevo letto in Borges e che Bertolucci ha portato sugli schermi con *La strategia del ragno*: è basato sull'idea che una cosa è uccidere una persona e un'altra ucciderne la memoria: inventare la storia, il passato di una persona è una cosa molto crudele ed è un tema che mi è piaciuto e per questo mi è venuta l'idea di lavorare sulla storia, sul rapporto di Elisenda e Oriol. Il personaggio di Elisenda cresceva e vedevo che era una signora che era abituata a comandare, a dominare su tutto, ma che non aveva previsto che un giorno di sarebbe innamorata e questo è quello che gli ha rovinato i suoi piani perfetti: perché dal momento in cui entra nella vita adulta con l'idea di vendicarsi della morte degli uomini di casa sua, il fratello e il padre (uccisi dagli anarchici ndr), a partire da questo momento sa che il suo rapporto con gli uomini è basato sul dare istruzioni... e invece un giorno si è innamorata...

Elisenda crede nel clericalismo, nella chiesa come istituzione e come sistema di potere...

Perché il clericalismo è potere. Mezz'ora fa ero in Vaticano a piazza San Pietro e guardavo quanta gente c'era, i souvenir, il merchandising, e ho pen-

sato questo è il vero potere. Non tanto perché ci sono i turisti o perché vendono rosari, ma perché hanno avuto un potere sui corpi e sulle anime. Ed Elisenda non è scema e sa dove deve andare a cercare il potere per sostenere il proprio, quando le serve cerca aiuti nella dittatura o nella chiesa...

Perché se Elisenda si innamora e in qualche modo l'amore la cambia, ritorna poi se stessa e decide di riscattare la memoria di Oriol attraverso la menzogna?

Perché lei ha tanto potere che inventa la realtà, sfida Dio, dice "vedrai, vedrai che vincerò io!"

Come ha fatto a ricostruire i fatti storici legati alla prima fase del franchismo, quando c'era ancora una resistenza di guerriglia, che fonti ha usato?

Prima di tutto ho usato fonti di storiografia locale dei Pirenei, molto ricca, ci sono stati molti storici locali che pubblicano e aggiornano, e questo rappresenta un fonte importante per gli storici di più ampio respiro. Anche se tutti i personaggi e i fatti narrati sono inventati, sono della stessa grandezza dei fatti realmente accaduti, sia per la crudeltà che sul piano della eroicità. Non c'è demagogia, ho inventato sulla base di quello che è stato. Il grande lavoro di documentazione è stato anche andare nei posti e sentire parlare la gente, guardare il paesaggio, farlo mio, interiorizzarlo.

Si sono pubblicati un sacco di romanzi sulla guerra civile, mentre il franchismo "quotidiano" inizia solo ora ad essere affrontato nei romanzi. È un momento più favorevole di altri? È un patto di silenzio che è stato rotto?

Nel passato per una lato c'era tutta la letteratura dell'esilio, c'erano molti esiliati sia in Europa che in America Latina, che hanno prodotto molto, soprattutto sulla guerra che è stata perduta. Durante il franchismo non si poteva pubblicare opere di questo genere. Forse era più facile parlare della guerra civile che della dittatura, perché la guerra è più epica, mentre la sconfitta non lo è. Ci sono ancora molti franchisti vivi e questo induce al silenzio, mentre le nuove generazioni non sanno nemmeno chi era Franco. La gente della mia generazione che ha vissuto il franchismo, ha vissuto anche una Transizione che ha lasciato delle ferite aperte. E questo è politicamente scorretto, perché adesso siamo in una democrazia. Dal mio punto di vista era necessaria una rottura, cioè cominciamo da zero e tutti dobbiamo pagare per le nostre azioni, non solo quelli che hanno perso... perché si è

trattato di una guerra civile. Non è stato fatto e hanno lasciato ferite aperte e c'è gente che ha ottant'anni ed ha ancora paura di parlare. E il romanzo recupera tutto questo: per esempio è successo che gente abbia dovuto nascondere le persone dentro casa o sotterrarle in cortile di nascosto perché non si sapesse.

Il suo è un romanzo complesso, fa un uso continuo del flashback, c'è continuità tra i dialoghi che si svolgono nel presente e quelli che avvengono nel passato, il lettore deve essere sempre molto vigile altrimenti resta disorientato, è uno stile che ha scelto solo per questo romanzo?

La scelta di un narratore che parla da punti di vista mobili è una scelta che ho fatto in altri romanzi. In ogni romanzo ci sono aspetti stilistici e tecnici che sviluppo e poi incorporo, adotto o lascio da parte nel romanzo successivo, a seconda che mi interessino. Per esempio in un libro che sta per essere tradotto in italiano, *L'ombra de l'eunuc*, la prima e la terza persona si alternano come uno zoom, come se volessi avvicinarmi o allontanarmi dall'oggetto. E in *Le voci del fiume* mi sono trovato in una necessità nuova che era quella di eliminare il tempo, relativizzarlo per avvicinare Tina e Oriol e facendo questo avevo sempre presente il male e le conseguenze del male, perché altrimenti il lettore avrebbe detto "sono passati cinquanta anni..." mentre io penso che, anche se sono passati cinquanta anni, i fatti terribili sono quelli. Così ho pensato di eliminare il tempo e stare sempre in tutte le epoche del romanzo. E questo facendo in modo che il lettore non si perdesse.

Come ha lavorato per farlo? Ha montato i dialoghi di queste parti temporalmente separate in un secondo momento o ha fatto tutto insieme?

No, è nato tutto così, ero qui, ero là, difficilissimo, dovevo pensare contemporaneamente a varie epoche e montarle bene e facendo questo scoprivo a poco a poco l'argomento.

Si può dire che lei è un autore onnisciente, allora?

Io sono dio, creo i personaggi e quello che pensano. In generale c'è un narratore onnisciente, ma ha molta importanza quello che fanno i personaggi, ogni personaggio sa cose diverse... il narratore è in qualche modo alimentato da quello che dicono i personaggi. Ci sono tre livelli: quello che fanno i personaggi, quello che sa il lettore e quello che spiega il narratore. Per esempio io descrivo un maestro di sci che sta cercando di rimorchiare la sua allieva e il lettore sa che il padre di questo maestro di sci ha partecipato ad un atto eroico proprio in quel luogo durante la guerra civile. Questo il lettore lo sa, lo ricorda o lo intuisce, il narratore lo mette là e il lettore mette insieme le informazioni.

Ma questo modo di lavorare ha a che fare con il cinema?

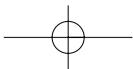
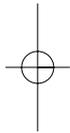
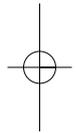
Sì, ha molto a che fare con il cinema e con le immagini, per esempio alcune cose le penso a colori e altre in bianco e nero...

Quindi Tina a colori e Oriol in bianco e nero?

Sì, più o meno (ride).

Cosa sta scrivendo adesso?

Non lo so, sto scrivendo ma non so cosa ne uscirà. Quando scrivevo *Le voci del fiume* mi chiedevano cosa stai scrivendo e per due anni io rispondevo che stavo creando dei personaggi che non sapevo dove mi avrebbero portato e adesso è uguale. Decido che personaggi mi interessano, che atmosfera mi interessa, una emozione, ma non decido prima dove arriverò, se sarà un romanzo storico oppure no.



Scrittori a caro prezzo

Simonetta Fiori, *la Repubblica*, 27 febbraio 2008

Inchiesta: l'editoria a pagamento. Eco la definiva quarant'anni fa l'industria del genio italico: gli scriventi disposti a tutto pur di pubblicare. Un business fiorente con una novità: ora anche marchi nobili fanno libri a spese dell'autore

Umberto Eco, quarant'anni fa, li chiamava "autori della quarta dimensione". Casalinghe inquiete e colonnelli in pensione, ragionieri in cerca di riscatto o mariti insoddisfatti, il bancario che ci ritira l'assegno o la vicina di pianerottolo. Talvolta anche giovani acculturati e susseggiati, afflitti dal complesso dell'outsider. Una comunità che vive parallela a quella riconosciuta, con le sue regole, le sue riviste, i suoi dizionari critico-biografici: alieni di un altro pianeta. Provvisoriamente di doppio cognome o di ambizioni frustrate, incarnano il genio poetico nazionale: la nobile aspirazione alla scrittura che talvolta travalica e schiaccia la meno fulgida abitudine alla lettura. Disposti a tutto pur di pubblicare: anche chiedere un prestito o sacrificare le vacanze, per un libro destinato a rimanere invisibile, "la quarta dimensione" appunto. Se in quasi mezzo secolo tutto è cambiato – la società letteraria spazzata via dal mercato editoriale, la critica seppellita dalla promozione, Internet che apre nuovi spazi e imprevedibili orizzonti, i consumi culturali rivoluzionati dall'elettronica – il sotterraneo talento patrio resiste inalterabile, alimentando oggi come allora il business delle case editrici a pagamento.

L'industria del genio italico, per dirla con Eco. L'ossatura del costume letterario nazionale. L'identikit dell'aspirante scrittore può aver subito in questi decenni leggeri slittamenti. Meno blasonato (cade il doppio cognome), più ricco di medaglie pubbliche (l'assessore è una tipologia assai presente), più frequentemente di genere maschile, talvolta dotato di studio professionale avviato. La titolazione, no, quella è rimasta pressoché identica,

specie nel genere lirico: a *Mesti Palpiti* e *Cuore dolente* citati da Eco fanno da pendant *Il canto ammaliano della vita* e *Scampoli di gioia* pescati in alcuni dei siti contemporanei. Ma soprattutto immutata nel tempo si presenta quella che viene definita «la strategia acchiappapollini», tecnica felicemente sperimentata da questa schiera di pseudoeditori. Basta mettere a confronto l'esilarante analisi di Eco con le denunce che ripetutamente affiorano specie su Internet contro la "Quarta Dimensione".

L'esca può essere nascosta in una pubblicità di prima pagina dei principali quotidiani che annuncia pomposamente "Scrittori Emergenti" oppure "Novanta opere di poesia" con indicata la data di scadenza per il "concorso". L'epilogo è sempre malinconico: l'esordiente alleggerito dai duemila ai cinquemila euro e inesorabilmente alle prese con il proprio capolavoro invenduto, pubblicato in centinaia di copie e condannato all'invisibilità, se non negli scaffali di amici e famigliari. È sulla distribuzione e sulla promozione che si gioca infatti l'equivoco dell'editoria a pagamento: nonostante sudenti promesse, massima parte di questi marchi raramente approda in libreria. Qualcuno di questi libri potrà galleggiare in precario equilibrio sulle scrivanie delle redazioni per poi scivolare silenziosamente negli scatoloni destinati a carceri o attività di beneficenza. Per l'autore QD – Quarta Dimensione – è il crollo d'una illusione. L'editore QD se ne farà una ragione. Nato "per libera grazia dello spirito poetico nazionale" – così sintetizza Eco – potrà contare su solide entrate finanziarie.

La strategia, s'è detto, è sempre eguale. Al principio è l'agnizione, il riconoscimento del genio fino

allora incompreso. Ma l'alto valore poetico non sempre si sposa con i crudeli meccanismi del mercato. Così alla commozione iniziale subentra rapidamente la richiesta di un "aiutino" finanziario, per la copertura intera o parziale delle spese di produzione o anche per l'acquisto di un certo numero di copie. Sull'entità della cifra richiesta – e sulla promessa di distribuzione – si gioca in fondo la spregiudicatezza dell'editore a pagamento, tipologia variegata che può includere imprese oneste e volenterose ma anche affaristi senza scrupolo. In una seria mappatura commissionata dall'Editrice Bibliografica, Maria Grazia Cocchetti fissa intorno ai millecinquecento/duemila euro la cifra richiesta da contratti standard per un librino di poesie di cinquanta pagine, ma sono frequenti anche richieste superiori fino ai cinquemila euro, testimoniate all'autrice da esordienti saccheggianti (*L'autore in cerca di editore*, pagg. 144 euro 10). L'aspirante artista difficilmente rinuncerà al sogno d'una vita, aprendosi inconsapevole a nuove avventure. Non è rara una successiva comunicazione dell'editore nella quale mestamente s'annuncia che il libro non ha riscontrato il favore previsto e che dunque egli si vede costretto a mandare al macero il capolavoro, a meno che l'autore non gradisca rilevarlo con ragionevole sconto sul prezzo di copertina. Come si fa a dir di no? Il cavalier Evemero Altamura De Gubernatis – questo il personaggio tratteggiato da Eco – non può lasciar scomparire nel nulla di una cartiera l'opera che gli ha dato fama e felicità inaudita. Ne comprerà altre copie, si farà nuovi amici per regalar-gliele, le distribuirà ai giovani autori o ai baroni della critica. Oggi niente è cambiato. Tradotto in euro, un assegno di altri duemila è assicurato.

Può sorprendere che gli affari della "Quarta Dimensione" – talvolta arricchiti da un sottomercato di presentazioni-premi-dizionari autografitificanti che mescolano la tua anonima firma a quella di Gadda e Montale – continuino a proliferare oggi che la tecnica digitale consente soluzioni meno onerose. Messa via l'illusione della distribuzione in libreria, perché non rivolgersi a una tipografia o a un book on demand, il servizio nato per stampare rapidamente dispense o atti di convegni? Il richiamo della pseudo editoria – con le copertine color pastello e un risvolto che grida al capolavoro – sembra essere più forte, talvolta irresistibile.

In pochi tra gli autori più affermati sono disposti a confessare l'esordio da clandestini, pur preceduti da un'illustre schiera che annovera Camilleri

e Moravia, e ancora prima Pirandello e Proust. Non se ne fa un problema Federico Moccia, il quale candidamente dichiara di aver debuttato a sue spese presso il Ventaglio con il fortunato *Tre metri sopra il cielo*. Ma da noi il passaggio da una Dimensione all'Altra, pur possibile, è ancora raro, non come in America dove in cima alle classifiche dei bestseller si possono trovare proprio loro, i *self published men*, partiti in sordina e poi contesi dalla grande editoria (il genere prediletto è la varia). A Denver, nel Texas, esiste perfino una libreria specializzata in edizioni a pagamento. Da noi no, sarebbe impensabile. Chissà in futuro.

Una caparbia giornalista free lance, Silvia Ognibene, ha censito nel suo volumetto *Esordienti da spennare* una quindicina di editori a pagamento (Terredimezzo, pagg. 142, euro 12). Dalle edizioni Il Filo a Libroitaliano, da Alberti a Maremmi-Firenze Libri, da Aletti ad Angelo Parisi, da Antitesi a Il Rovescio, l'autrice ha inviato a ciascuno di questi marchi il suo "fritto misto" *Racconti d'America e altre storie*, pagine prive di coerenza sul piano dello stile e dei contenuti. L'entusiasmo nell'accoglierlo è stato corale, così come comune è apparsa la richiesta all'esordiente di contribuire alle spese. «L'editore a pagamento», dice Daniele Di Gennaro di minimum fax, «non legge, non seleziona e manda in stampa tutto quel che gli arriva. Per questo non è serio annoverarlo nella categoria degli editori. È un servizio che ti viene offerto, che non contempla rischio o investimento». Il fatto è che alcuni dei marchi QD – "Quarta Dimensione" per rimanere a Eco – figuravano anche nel catalogo della piccola editoria in mostra a Roma nel dicembre scorso. Come riuscire a farsi largo tra editori più o meno rigorosi?

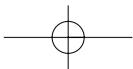
Il primo ad animare una "campagna libri puliti" fu diversi anni fa Marcello Baraghini, outsider dell'editoria non nuovo a battaglie incendiarie: il libro di Miriam Bendia, *Editoria perdere* (Stampa Alternativa) suscitò un discreto clamore. Oggi il dossier *Esordienti da spennare* viene accolto dagli interessati nel più totale silenzio. Eppure accade spesso che trappole analoghe a quella tesa da Silvia Ognibene vengano disseminate presso i marchi della Quarta Dimensione. Recente vittima è stato Il Filo, sigla che vanta la presidenza di Alda Merini, autori come Pessoa e Paz, sponsorizzazioni variamente articolate tra Maurizio Costanzo e Manlio Sgalambro. Una spericolata raccolta di trenta poesie, che mescola Califano ed Emily Dickinson,

Bukowski e Orietta Berti, Tagore e Giorgio Gaber, è stata selezionata dal Filo nella sezione "Scrittori emergenti" con una proposta di pubblicazione in cambio di milleottocento euro: proposta respinta al mittente (alla beffa *il Giornale* ha dedicato una pagina). Qualcuno può reagire con veemenza, replicando che anche marchi più nobili hanno l'abitudine di coprire le spese con l'aiuto degli autori. E qui s'apre una zona torbida, il lato oscuro degli editori, che quarant'anni fa non era certo immaginabile. L'editoria più prestigiosa che pubblica in cambio del bonifico.

Un analista puntuale come Giuliano Vignini, direttore dell'Editrice Bibliografica e tra i più autorevoli osservatori del mercato librario, non smentisce il fenomeno: «È vero: oggi in Italia sono diverse migliaia gli autori che pubblicano a proprie spese presso marchi storici o comunque di gran nome. Una quota equivalente a quelli che si rivolgono ai piccoli publisher a pagamento». Non sovvenzioni di enti pubblici o biblioteche o dipartimenti universitari né finanziamenti di banche o fondazioni: il riferimento è a privati, facoltosi professionisti che aprono il portafoglio per dar lustro al figliolo o a sé medesimo, e l'editore incassa senza battere ciglio. «In quindici anni di attività», intervienne Di Gennaro di minimum fax, «abbiamo ricevuto molte offerte di danaro: se le avessimo accettate

oggi saremmo ricchi, ma la casa editrice sarebbe stata snaturata». È la faccia inconfessabile dell'editoria. Nella sua inchiesta su *L'autore in cerca di editore* per la Bibliografica, Maria Grazia Cocchetti lo definisce "un tabù", vissuto dallo stesso editore come l'altra parte di sé. «Sebbene non ufficialmente, in alcuni casi, molte sigle prestigiose prevedono questo servizio». Doctor Jekyll e Mr Hyde.

Non sempre l'autore fai-da-te appartiene al genere abiente con ambizione letterarie, artefice di romanzi autobiografici, lettere sentimentali, sillogi poetiche per la fidanzata. Alla specie può iscriversi anche lo studioso appassionato del Seicento o il cacciatore di archivi con la mania del documento prezioso: «Sì, va bene, ma chi ti compra?», è l'obiezione più frequente mossa dal coscienzioso editore di qualità. Così – in mancanza dei sempre più esigui fondi pubblici – il rischio viene tamponato dall'acquisto preventivo da parte dell'autore di diverse centinaia di copie: segno anche questo dell'appiattimento dell'industria culturale. Ne risulterà stravoltata fisionomia dell'editore, che da imprenditore pronto a rischiare e scommette sui libri acquista tutt'altro profilo. E ne risulta sfigurato il mercato editoriale, che di frequente annovera esordi narrativi altrimenti inspiegabili. Quarta e Terza Dimensione che si fondono e confondono: questo Eco non poteva certo prevederlo.



Non è un paese per vecchi

Andrea Tarabbia, www.ilprimoamore.it, 29 febbraio 2008

Qualche appunto dopo aver visto il film dei Coen

Che si possa trarre un film da uno qualsiasi dei libri di Cormac McCarthy è una cosa che si è portati a pensare alla prima descrizione di paesaggio in cui si incappa durante la lettura. Allo stesso modo, credo, l'asticità dei dialoghi, la durezza dei volti dei personaggi, l'esuberante mole di violenza che McCarthy mette in scena rendono i suoi libri una sorta di enciclopedia del visivo; questo, secondo me, porta immediatamente a una conseguenza fondamentale: leggendo, il lettore vede, e vedendo vive: è nel drugstore quando il Chigurh di turno è in un drugstore, si sente scuoiato, violato, quando Glanton gli prende lo scalpo, ha sete quando il Bambino ha sete e freddo quando il Bambino ha freddo.

Faccio questa considerazione preliminare – di per sé banale e applicabile a quasi ogni libro di ogni grande scrittore – per arrivare a dire che secondo me la naturale conseguenza della lettura di un libro di McCarthy è, per chi lavora con la macchina da presa, la voglia matta di metterlo sullo schermo. A questo bisogna aggiungere che, a differenza di molti testi pieni di parole, i libri di McCarthy sono scarni, ma lo sono in un modo unico nel panorama letterario mondiale: Cormac dice in tre parole quello che un uomo comune scrive in due righe. Immagino che, per un regista cinematografico, questo stile formidabile sia una manna dal cielo: in pochi tratti l'autore connota, denota e rende sorprendentemente vivo l'oggetto della scrittura, e allo stesso tempo – siccome queste tre paroline sono generalmente ricercatissime – getta una prospettiva miracolosa sulla scena.

Insomma: in tre parole ti metto su qualcosa che non ti scorderai, e non potrai dimenticartene anche perché quelle tre parole che stai leggendo ora ti sembra di non averle mai sentite prima. Lo scrittore dà una traccia, che è di scrittura e di visione, e questa traccia è così precisa e unica da essere irriproducibile in altre forme o con altre parole.

In sostanza, McCarthy sembra liberare il visivo che c'è nei suoi libri, ma in definitiva lo inchioda alla sua parola, lo lega in eterno alla sua lingua. Egli dà a chi lo legge la sensazione fisica di una libertà totale della visione, che alla lunga secondo me è fallace.

Faccio un esempio, preso quasi a caso: è l'epilogo di quella cosa unica che è *Meridiano di sangue*.

«Nell'alba un uomo avanza sulla pianura praticando buchi nel terreno. Usa uno strumento con due manici, lo infila nel buco e col suo acciarino fa scintillare la pietra nel buco, traendo fuoco dalla roccia che Dio ha collocato in quel posto, buco dopo buco. Sulla pianura alle sue spalle ci sono quelli che vagano in cerca di ossa e quelli che non le cercano, e si spostano vacillando nella luce come meccanismi di orologeria, in modo tale che paiono frenati da una prudenza o una cautela che non sono reali in sé, e così avanzano uno dopo l'altro attraversando quella traccia di buchi che corre fino all'estremo margine del terreno visibile, e che sembra meno la ricerca di una continuità che non la verifica di un principio, una ratifica di sequenza e casualità, come se ognuno di quei buchi rotondi e perfetti dovesse la propria esistenza a quello che lo precede, nella prateria sulla quale ci sono le ossa e i raccoglitori d'ossa e quelli che non le raccolgono.

L'uomo fa sprizzare il fuoco nel buco ed estrae l'acciarino. Poi tutti riprendono il cammino».

Noi non sappiamo chi sia quest'uomo, dove si trovi di preciso; non sappiamo perché faccia scintillare il fuoco nei buchi del terreno, non sappiamo che cosa siano questi buchi nel terreno – se siano stati fatti da qualcuno –; non sappiamo chi sono i cercatori d'ossa e perché seguano la «traccia di buchi». Però lo vediamo e, dopo quattrocento pagine in cui, con questa scrittura, si racconta di morti, di cavalli, di violenza e di Male, una scena del genere, apparentemente staccata da tutto, è un miracolo e una promessa.

La libertà della visione che ci assicura McCarthy, però, è una libertà finta, e lo è proprio in virtù della perfezione estrema e della ricchezza della sua lingua, delle prospettive diagonali e bibliche con cui l'autore guarda il mondo. Non è possibile, secondo me, rappresentarsi questa scena separandola dalla parola scritta: noi possiamo riprodurre, al cinema o a teatro, i buchi del terreno, possiamo riprodurre un uomo che cammina nel sole del deserto e – chissà perché? – incendia la terra, possiamo anche mostrare i cercatori di ossa e tutto il resto. Ma non potremo mai riprodurre l'afflato biblico e apocalittico e sospeso e grandioso che è sottinteso a questo pugno di righe che ho riprodotto. Questo succede, per me, perché mai come in McCarthy la grandezza della visione è legata all'esattezza della parola: chi abbandona la parola per un'altra forma di rappresentazione, perde il potere della visione.

È il problema del film dei Coen. Non è un paese per vecchi è un western bellissimo, tirato e asciutto come un libro di McCarthy; il personaggio di Chigurh (interpretato da Javier Bardem) è straordinario; il paesaggio è mccarthiano; la fedeltà al testo, almeno fino a $\frac{3}{4}$ di pellicola, è quasi totale: anche i dialoghi – i famosi dialoghi di McCarthy – sono presi pari pari dal libro, a volte senza nessuna riduzione; c'è un finale un po' accorciato (e in definitiva poco chiaro, poco risolto), e manca il personaggio della ragazzina che a un certo punto accompagna Moss e muore ammazzata insieme a lui, ma è una mancanza perdonabile.

Ci sono molti momenti di perfezione: l'inizio (intendo la prima ventina di minuti), con quella capacità dei registi di sbattere subito in faccia allo spettatore l'atmosfera in cui rimarrà nelle due ore successive; tutte le riprese descrittive dei volti e dei paesaggi texani; il livello di tensione – che, come

nel libro – non cala un momento, come ad esempio nella scena della caccia all'interno del motel; è inoltre bellissima l'idea di non mettere la colonna sonora: è l'unico modo per tradurre intersemioticamente la secchezza di McCarthy.

Epperò c'è qualcosa che manca, alla fine, e che fa di Non è un paese per vecchi un film che gli osanna se li merita e se li è meritati, ma che non è il capolavoro di cui si parla.

Non è un paese per vecchi è un bellissimo film normale. Perché? Anzitutto, i Coen vi hanno inserito – a volte forse involontariamente – una goccia di ironia: Chigurh, in alcune occasioni, fa ridere. Non so quanto questo sia voluto, perché in realtà egli è comico in quei dialoghi che sono presi pari pari dal libro – dove comici non sono. Nel libro il personaggio è infatti puramente malvagio e non fa mai nemmeno sorridere: se accettiamo che egli sia la rappresentazione armata del Male, nella sua declinazione più cieca e solitaria, dobbiamo a mio modo di vedere accettarne lo spessore totalmente tragico e non metterci a ridere mai. Questo succede però solo nel libro, mentre nel film, anche quando è perfettamente filologico, c'è un tocco di grottesco che smussa e avvicina, umanizzandolo, il carattere del serial killer.

Ad esempio, la scena qui sotto (p. 7):

«Si allontanano dall'auto, per favore. L'uomo si allontanò dall'auto. Chigurh scorse il dubbio affiorargli negli occhi alla vista della figura sporca di sangue che aveva davanti, ma era troppo tardi. Gli appoggiò la mano sulla testa come un guaritore. Il sibilo e lo scatto dello stantuffo pneumatico fecero il rumore di una porta che si chiude. L'uomo scivolò a terra senza un suono, con un buco rotondo sulla fronte da cui il sangue uscì gorgogliando per poi scorrere fin dentro gli occhi portando con sé il suo mondo che si smembrava pian piano, visibilmente. Chigurh si asciugò la mano col fazzoletto. Non volevo sporcare la macchina di sangue, tutto qui, disse».

L'ultima frase «Non volevo sporcare la macchina di sangue, tutto qui, disse» può suonare comica, una delle classiche spacciate da multikiller americano. Invece, e chi ha letto il libro lo sa, non lo è. Chigurh la macchina non la vuole sporcare davvero, e c'è da credere – siccome aveva in testa l'idea di non macchiare la carrozzeria – che se questo fosse successo, piuttosto che salire sulla macchina sporca avrebbe atteso, fermato e ucciso un altro automobilista, stavolta tenendolo lontano dall'auto.

Rassegna stampa 1-29 febbraio 2008

Nel film non ci viene mostrato, inoltre, il dubbio che affiora negli occhi della vittima e, soprattutto, non ci sono quelle due righe di grande letteratura e di visione che recitano «L'uomo scivolò a terra senza un suono, con un buco rotondo sulla fronte da cui il sangue uscì gorgogliando per poi scorrere fin dentro gli occhi portando con sé il suo mondo che si smembrava pian piano, visibilmente».

Ma il problema principale del film è legato al personaggio dello sceriffo Bell. All'uscita, un'amica che era con me mi ha chiesto: «Ma tu che hai letto il libro, me lo sai spiegare perché si chiama *Non è un paese per vecchi*?». La grandezza dei libri di McCarthy sta nel profondissimo sostrato filosofico (orrenda espressione) e nell'afflato biblico (altra orrenda espressione) che li nutrono e li informano. Non si può leggere *La strada* senza avere letto Eschilo e San Giovanni. Questo sostrato, in *Non è un paese per vecchi*, è dato dai monologhi dello sceriffo Bell, personaggio ormai invecchiato, nostalgico del passato, posto di fronte all'ineluttabilità di un Male molto più grande di lui. È lo sceriffo Bell il sismografo dei movimenti etici e filosofici del libro. Il paese è cambiato, è in mano al Male, ed è diventato incomprensibile: non è più un paese per lui, che infatti vuole andare in pensione. Senza fare la morale, Bell rappresenta una visione etica del mondo di fronte a un cambiamento, a una virata verso la ferocia. Quello che è giusto e quello che è sbagliato, per quanto vale, è nelle parole di

Bell. Non è certo un caso che i tre personaggi principali, portatori di idee e di simboli tanto diversi e distanti tra loro, non si incontrino praticamente mai.

I Coen hanno posto pochissima attenzione su di lui, su Bell, rendendolo un personaggio a margine, aiutato dal classico apprendista rincoglionito del cinema americano. Invece *Non è un paese per vecchi* è lo sceriffo Bell. Togliere lui dalla fabula, o ridurre il suo ruolo all'osso, è mettere in scena un grande film d'avventura, quando il libro – con tutte le sue sparatorie, i suoi morti, la sua azione e la sua violenza – non è un libro d'avventura, ma una meditazione sulla natura della violenza e della cattiveria.

In questo senso, risulta poco comprensibile il finale, che paradossalmente è preso pari pari dal libro, ma che sembra totalmente scollato dalle due ore di pellicola che lo precedono: tutto è finito, lo sceriffo è a casa con la moglie, ed è ormai andato in pensione. Egli racconta di un sogno in cui il padre cavalca nella neve in silenzio, senza dire una parola. Tiene in mano una fiaccola ricavata da un corno; nel sogno, Bell sa che suo padre sta andando da qualche parte – non importa dove – per accendere quel fuoco e per aspettarlo.

Nei Coen sembra quasi un finale casuale, mentre in McCarthy non lo è: il fuoco è la pace tra gli uomini. E qui comincia *La strada*.

