



La rassegna stampa di **O**bllique

dal primo al 28 febbraio 2010

«Se questa storia non ti spezza il cuore è perché non ce l'hai.
Scrivere un libro così mi ha distrutto»

James Ellroy

- Siegfried Lenz, «Madame Bovary siamo noi»
la Repubblica, primo febbraio 2010 3
- Antonio Monda, «Don DeLillo: “Io, Salinger e l'arte contemporanea”»
la Repubblica, 2 febbraio 2010 5
- Valeria Gennero, «Il sangue di Ellroy»
il manifesto, 3 febbraio 2010 7
- Umberto Eco, «Il vecchio Holden»
L'espresso, 4 febbraio 2010 11
- Roberto Galaverni, «Ritratti in naturalezza»
Alias del manifesto, 6 febbraio 2010 12
- Antonio Monda, «Joe Lansdale: “Fu uno zombie a farmi diventare scrittore”»
il Giornale, 8 febbraio 2010 14
- Francesca Lazzarato, «Novela negra»
il manifesto, 11 febbraio 2010 16
- Aldo Nove, «Hopper&Carver. Il fascino discreto della quotidianità (ovvero, la vita vera)»
il venerdì di Repubblica, 12 febbraio 2010 18
- Evelina Santangelo, «Saviano può pubblicare per Mondadori?»
il Fatto Quotidiano, 13 febbraio 2010 21
- Oreste Pivetta, «C'era Dante a piazza Fontana»
l'Unità, 14 febbraio 2010 23
- Antonio Gnoli, «Cari italiani vi farò leggere»
la Repubblica, 18 febbraio 2010 24





- Francesco Specchia, «Il nostro libro dei sogni»
Economy, 18 febbraio 2010 26
- Sandro Veronesi, «L'adolescente sovversivo»
la Repubblica, 19 febbraio 2010 28
- Giovanna Zucconi, «Innamorarsi tra gli scaffali con Hikmet»
Tuttolibri della Stampa, 20 febbraio 2010 30
- Massimiliano Parente «Se gli scrittori italiani ignorano la scienza»
il Giornale, 21 febbraio 2010 32
- Maurizio Bono, «Il mercato degli esordienti»
la Repubblica, 24 febbraio 2010 34
- Benedetta Marietti, «L'uomo che vaga senza posto nel mondo»
D della Repubblica, 27 febbraio 2010 35
- Paolo Di Stefano, «Narra Vita. Il romanzo copia la realtà (e la realtà protesta)»
Corriere della Sera, 28 febbraio 2010 37
- Leonetta Bentivoglio, «Il caso Lewis Carroll. Alice e il diario strappato»
la Repubblica, 28 febbraio 2010 40

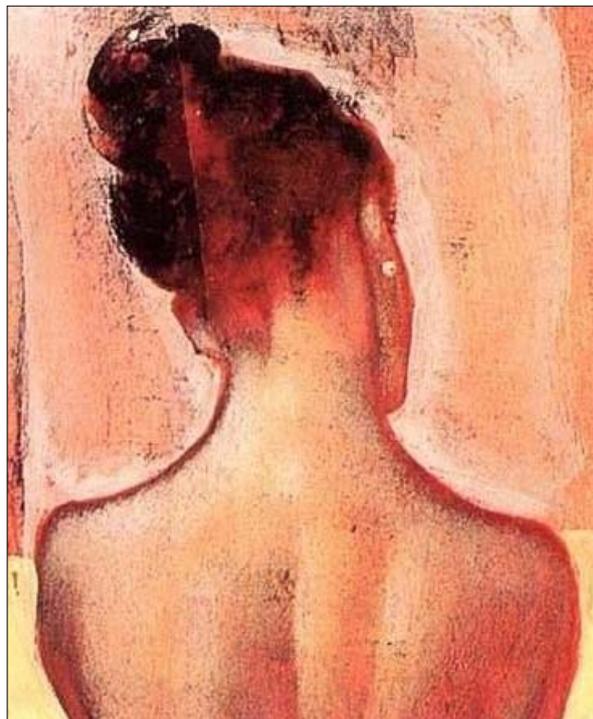




MADAME BOVARY SIAMO NOI

Siegfried Lenz (traduzione di Francesco Porzio © Premio Nonino), *la Repubblica*, primo febbraio 2010

I personaggi della letteratura ci aiutano a fare esperienza del mondo: nel libro di Flaubert proiettiamo il nostro dolore. Così come Svevo e Hemingway ci servono per affrontare la vecchiaia. Pubblichiamo il discorso di ringraziamento di Siegfried Lenz in occasione del ritiro del Premio Nonino 2010 ricevuto sabato.



È noto: una funzione consolidata della letteratura è quella di trasmettere conoscenze. Nel momento in cui mostra qualcosa, la letteratura lo mette a nudo e lo porta alla consapevolezza, confidando al tempo stesso in un cambiamento. Sartre parlava di un «trattare svelando», e Georg Lukacs dello «shock della presa di coscienza». La letteratura mira al cambiamento, abbraccia il nostro rapporto col mondo, i giudizi che pronunciamo su di esso, il nostro essere aperti all'esperienza della vita, con cui cerchiamo di avvicinarci al mondo. È sempre al singolo che la letteratura si rivolge, al lettore, che la fa nascere una seconda volta e nel farlo ha davanti a sé la scelta di accogliere o rifiutare le offerte o le proposte dello scrittore. Le offerte che sono oggetto della scelta sono invenzioni, prodotti dell'immaginazione dell'autore. Mentre la letteratura fa luce sulla realtà con l'aiuto dell'invenzione, essa funge in un certo senso da legislatrice. Il modello inventato va oltre sé stesso e diviene universale e vincolante.

Esperienze fissate nella letteratura diventano trasponibili. Il principe Mischkin, ne *L'idiota* di Dostoevskij, e Julien Sorel, figlio del proprietario

di una segheria di provincia in Stendhal, Antigone e Madame Bovary; tutti questi personaggi, anche se, nella loro unicità, contengono l'intera esperienza del mondo e del cuore umano, diventano veri solo nel momento in cui il loro destino coincide col mio dolore o con la mia nostalgia, con la mia esperienza personale e con le mie cognizioni.

Insieme a tante altre cose, la letteratura ci ha insegnato a capire la complessità della vecchiaia. Con stupore apprendiamo i suoi diversi aspetti. Italo Svevo, per esempio, chiama il suo secondo romanzo *Senilità* e, in accordo col titolo, noi ci aspetteremmo di vedere come protagonista un personaggio molto avanti negli anni. Invece il protagonista, lo scrittore Emilio Brentani, ha solo 35 anni. Tuttavia egli riesce a incarnare perfettamente i sintomi e le caratteristiche della vecchiaia. Non ha mai provato un sentimento abbastanza forte, vive la sua vita come un deserto; abituato come a rimuginare, si è rassegnato alle sue debolezze. La sua risposta al mondo è l'indifferenza. Non conosce né passione né prontezza al rischio. In contrapposizione, sta la figura stereotipata del vecchio ambizioso, che



con lo slancio di un giovane continua a cercare di imprimere al mondo il suo marchio.

Anche il monito di George Bernard Shaw resta indimenticato: «Attenti ai vecchi, non hanno nulla da perdere». In ogni epoca la letteratura si è occupata del vecchio, rappresentandolo coi suoi guai e le sue illusioni, con la sua miseria e il suo bisogno di riconoscimento. Shakespeare fa dire a Re Lear: «Eccomi qui, un vecchio, povero, misero, cadente, disprezzato». Lear ha pagato il suo tributo alla vecchiaia, per lui è troppo tardi per creare il nuovo ordine sognato.

La vecchiaia non è una cosa inaccettabile, più che altro un'imposizione quotidiana, un ritornello del tempo. Nessuno scrittore ci ha lasciato resoconti così incisivi della decadenza nella vecchiaia come Samuel Beckett. Quei resoconti epici e drammatici ci colpiscono per la loro pacatezza. L'uomo non viene rappresentato come vittima eroica della vecchiaia, ma come creatura che, quando arrivano le inesorabili debolezze e menomazioni della vecchiaia, semplicemente appassisce: «Mi vedo vecchio come il mondo, amputato dappertutto, in piedi nei miei fidi calzini». E il Molloy di Beckett dice: «Non solo ho dimenticato chi ero, ma anche che ero... mi sono fatto ricoprire da dolci steli e radici, mi sono riempito della quiete della notte e dell'attesa del sorgere del sole». È l'indifferenza, come possibile speranza nel periodo finale della vita.

La letteratura, però, ci fa conoscere anche un altro atteggiamento: l'umiltà nelle amare sconfitte. Il vecchio pescatore Santiago di Hemingway, che chiama la sua vecchiaia la sua sveglia, non vive l'umiltà come disonorevole. L'umiltà è il risultato di una lunga mancanza di successi. I trionfi non corrispondono alla verità della nostra esperienza del mondo.

Il fallimento può avere lo splendore dell'eroico, qualche volta anche la dignità del tragico. Essere battuti nella vecchiaia è in una certa misura sopportabile.

Le confessioni dei vecchi che la letteratura ci ha fatto conoscere non lasciano dubbi sul fatto che l'avvicinarsi del periodo finale della vita cambi il nostro carattere. Con l'anima rabbuiata, con la «soma del tempo sulle spalle» – come scrive Ionesco – cambiano le caratteristiche della personalità. La durezza prende il posto della mitezza, l'amarezza subentra all'autocompiacimento, assenza di sentimenti e incertezza si sostituiscono al loro opposto.

L'immagine del vecchio composto e padrone di sé ha anche il suo contrario.

Il principe Andrej di Tolstoj squadra gli uomini da capo a piedi con sguardo freddo e ostile, non ha simpatia per niente e per nessuno, crede di essere giunto a una svalutazione di tutti i valori. E poiché contro la vecchiaia ogni opposizione è inutile, ecco che essa diventa una lenta espropriazione della vita. La pensione, per molti una condizione ambita, si dimostra spesso un periodo difficile. Separati dal mondo del lavoro, svincolati dai doveri, occupati ormai solo a metterci dietro le spalle il tempo che resta, vediamo insinuarsi in noi il sentimento di essere diventati inutili. Spesso il risultato è una profonda stanchezza della vita. Gli ultimi anni somigliano a una esistenza in sala di attesa. Prima che cominci il silenzio – questo ci mostra la letteratura – arriva un mutamento di interessi. Manca la forza per progetti troppo faticosi, la fantasia viene meno; le proiezioni della realtà falliscono – sono questi i tributi da pagare, che noi conosciamo. La letteratura ci convince ad andare incontro alla vecchiaia in modo equilibrato, con simpatia e indulgenza.



Siegfried Lenz



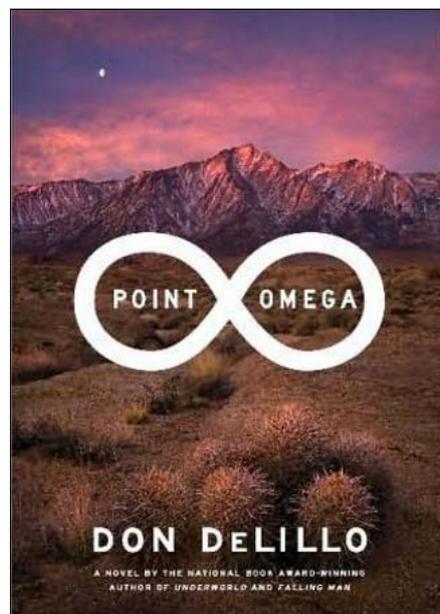
Don DeLillo: «Io, Salinger e l'arte contemporanea»

Esce negli Usa *Point Omega*, il nuovo romanzo dello scrittore americano. Sullo sfondo dell'Iraq la storia di un artista concettuale e di un intellettuale in crisi

Antonio Monda, *la Repubblica*, 2 febbraio 2010

Il nuovo romanzo di DeLillo, appena uscito negli Stati Uniti, è intitolato *Point Omega*, e racconta il rapporto tra un artista concettuale di nome Jim Finley, e Richard Elster, un intellettuale che dopo aver prestato il proprio servizio come consulente nella guerra in Iraq, si è ritirato nel deserto californiano per ritrovare sé stesso, e, forse, la propria anima. In un luogo che DeLillo definisce «da qualche parte a sud del nulla» l'intellettuale in crisi medita sul senso ultimo dell'esistenza e si appassiona alla lettura del gesuita Teilhard de Chardin, fin quando la visita inaspettata della figlia Jessica sconvolge ogni possibile armonia. Sono molti i temi di questo romanzo breve (appena 117 pagine) ma estremamente intenso, a cominciare dal rapporto con il tempo e con l'anelito religioso, ed è difficile resistere alla tentazione di non scorgere i tratti dell'autore nel personaggio dell'intellettuale. Ma insieme alla meditazione filosofica e spirituale, *Point Omega* è anche una riflessione sul ruolo di ogni intellettuale prestato ad una causa controversa, ed un'appassionata meditazione sul ruolo dell'arte contemporanea. Il romanzo, che sarà pubblicato in Italia da Einaudi, inizia e termina

infatti con la proiezione di *24 Hours Psycho*, un'installazione dell'artista scozzese Douglas Gordon, che consiste nella proiezione del film di Hitchcock dilatata a ventiquattro ore. De Lillo immagina che uno dei personaggi dilati a sua volta il tempo della proiezione assistendo all'installazione per sei giorni, e utilizza l'idea per proporre un gioco di specchi nel quale è riflesso il suo modo di concepire la letteratura, e il suo sguardo sull'esistenza. I tempi rallentati fino all'estenuazione sono una caratteristica narrativa degli ultimi libri, che consente di intuire la realtà più intima dei personaggi, delle cose e degli avvenimenti: in *Cosmopolis*, descrive il protagonista bloccato nel traffico per duecento pagine, mentre in *Point Omega* riflette sul fatto che in una dimensione di immobilità gli elementi non riusciti del film, e, per esteso, della stessa esistenza, possano acquisire una dimensione epifanica, e persino redentrice. «A volte essere costretti a riflettere può essere un bene», risponde DeLillo, nella sua casa di Bronxville, pochi chilometri a nord di New York. «Spesso mi è successo di cominciare a meditare grazie a fattori esterni. Le riflessioni più profonde non sempre nascono



perché si decide di pensare: a volte le illuminazioni nascono inaspettatamente».

Lei scrive «l'umanità si dirige irreversibilmente verso il "Punto Omega", nel quale la vita rifiuta di continuare a esistere e abbraccia la comodità del non essere: vogliamo essere pietre in un campo».

«È una riflessione del mio protagonista, Elster, il quale è influenzato dalla lettura di Teilhard de Chardin. La sua coscienza è esausta, e spera in una soluzione radicale, catartica della propria esistenza. Si chiede che senso abbia la vita, e in quale momento della nostra evoluzione raggiungiamo l'armonia con il resto dell'esistente».

Come mai ha scelto proprio Teilhard de Chardin?

«È un autore che ho letto subito dopo il college e mi ha influenzato profondamente. *Il fenomeno umano* è un libro fondamentale e ricordo di aver acquistato la prima edizione nel 1959: è stato il primo libro in hard cover della mia libreria».

L'incipit è una riflessione sul ruolo e sul potere della letteratura: «La vera vita non è riducibile a parole scritte o dette. Da nessuno, mai».

«È qualcosa che penso io e affido al mio protagonista Elster. Il suo è un memento malinconico, ma rispecchia qualcosa su cui rifletto sempre: il fatto che ci sono pensieri e situazioni che non possiamo afferrare totalmente, che ci sfuggono, e che sono parte determinante della nostra identità».

Il libro affronta anche l'arte contemporanea: l'installazione che descrive nel romanzo ha una funzione catartica, ma si ha la sensazione che lei diffida da questo tipo di espressioni artistiche.

«Non si può generalizzare, ma troppo spesso rimango perplesso dal vuoto e la superficialità di troppe proposte, che cercano la novità prima della sincerità, e raramente hanno una autentica necessità. Molte volte mi trovo a vagare per gallerie di nome, senza che riesca a trovare nulla che catturi la mia attenzione».

Non crede che le tendenze artistiche siano gestite da mercanti che tendano a privilegiare un'espressione opaca della quale sono loro gli

unici a poter decidere l'importanza e, soprattutto, il valore?»

«Non sono un esperto di arte contemporanea, ma il sospetto è forte. Non sono in grado di dire cosa succeda nel momento in cui viene scoperto e lanciato un artista, ma vedo i risultati: l'arte è diventata sempre più fragile ed evanescente».

È appena venuto a mancare Salinger: qual è stata l'importanza che ha avuto nella sua formazione?

«*Il giovane Holden* è un libro fondamentale nella formazione culturale di ogni americano. Non so quanto mi abbia influenzato direttamente, ma so che è imprescindibile. Ricordo che quando lo lessi lo trovai soprattutto molto divertente».

Come mai nel romanzo ha scelto proprio un film di Alfred Hitchcock?

«Nasce da un'esperienza personale: nell'estate del 2006 ho passato un pomeriggio al sesto piano del Moma a vedere l'installazione di Douglas Gordon. Ricordo la sensazione che provai di fronte a quelle immagini che conoscevo benissimo, ma che, nei tempi dilatati, rivelavano moltissime cose nuove. Tornai a vedere l'installazione tre volte, e in quella galleria buia, fredda e senza sedie, compresi che quell'emozione sarebbe diventata lo stimolo iniziale per un romanzo. Non essendo un filosofo o un teologo ho scritto un libro di narrativa».

Hitchcock diceva che il cinema è vita senza le parti noiose.

«Nei suoi film la vita è manipolata con cura per catturare il pubblico. Ma il mio romanzo nasce dall'installazione, non da Hitchcock. Volevo scrivere, attraverso dei personaggi, qualcosa sul tempo e sul movimento. Sul mistero di cosa siamo e cosa perdiamo».

Elster cerca la serenità dopo essere state uno stratega di guerra. La politica corrompe sempre?

«Nel mio libro Elster è stato corrotto dal potere e dall'illusione, arrogante, di essere determinante per cambiamenti epocali. La sua delusione nasce anche dal credere di incontrare degli idealisti e trovare invece dei tecnocrati. Ma le devo una risposta diretta: sì. È difficile resistere alla corruzione».



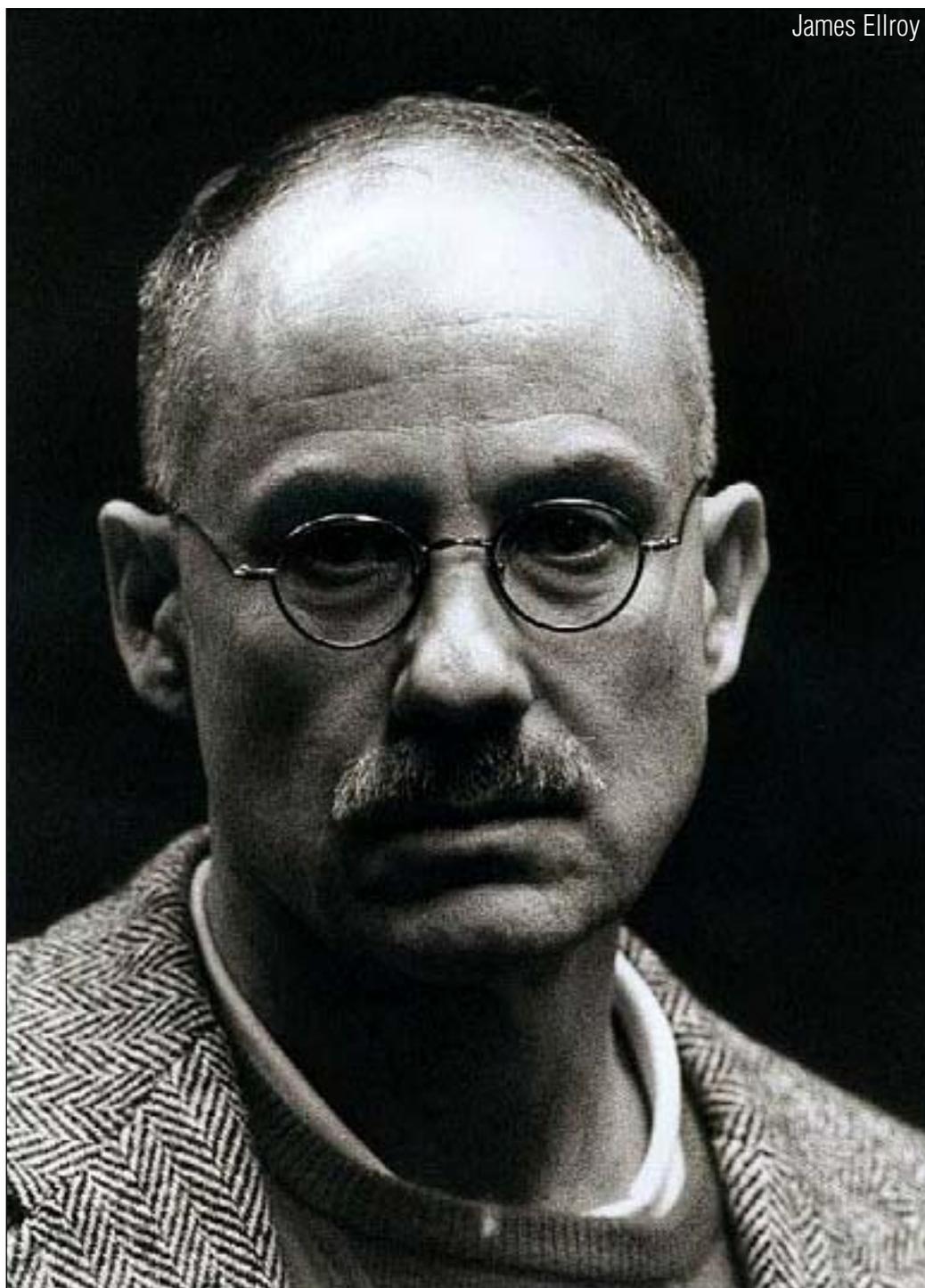
IL SANGUE DI ELLROY

UN LINGUAGGIO PER VIBRARE DI FISICO PIACERE

Valeria Gennero, *il manifesto*, 3 febbraio 2010

Incontro con lo scrittore americano, di cui è appena uscito da Mondadori *Il sangue è randagio*. Il romanzo racconta il periodo tra il '68 e il '72, e individua come registi della vita politica Fbi, mafia e Ku Klux Klan. «Se questa storia non ti spezza il cuore è perché non ce l'hai. Scrivere un libro così mi ha distrutto» dice James Ellroy. «Quel ragazzo di cui racconto sono io, anche se non ho mai ucciso comunisti cubani...»

«**M**i chiamo James Ellroy e sono il più grande scrittore vivente di narrativa noir. Ho già scritto diciassette capolavori, ma *Il sangue è randagio* è il mio romanzo migliore. Se oggi tutti voi qui presenti lo comprate, riuscirete a fare sesso con chiunque desideriate, ogni sera, per il resto della vostra vita». La promessa con cui Ellroy comincia le sue conferenze-show nel tour mondiale di presentazione del terzo volume della sua *American Trilogy* annuncia all'istante uno scrittore che ha fatto della provocazione uno dei suoi tratti caratteristici. Oratore effervescente e spregiudicato, disponibile a ululare come un cane in diretta televisiva e dotato di un ricco repertorio di battute a sfondo sessuale, Ellroy fuori scena si trasforma con naturalezza in un interlocutore pacato e disponibile. La sua vita privata scivola costantemente nella conversazione: gli amori infelici, la



James Ellroy



depressione, l'isolamento come scelta di vita. Soprattutto, però, lo scrittore sembra avere voglia di parlare di letteratura e del percorso accidentato che l'ha portato a completare questo terzo volume della sua Trilogia. Narrato ancora una volta dalla prospettiva di poliziotti corrotti e agenti dell'Fbi coinvolti in attività criminose che vanno dalla fabbricazione di prove false all'omicidio, *Il sangue è randagio* (Mondadori, pp. 860, euro 24) racconta il periodo che va dal 1968 al 1972, e continua una rilettura della storia americana in cui Fbi, mafia, Ku Klux Klan si impongono come registi occulti della vita politica del paese, uniti dall'ossessione anticomunista e da un razzismo viscerale. Gli ingredienti sono quelli di sempre: l'uso della diffamazione come tattica per screditare chi resiste alle minacce, miliardari – qui, Howard Hughes – che corrompono esponenti di entrambi i partiti per ottenere leggi ad personam, la mafia che compra terreni sotto costo e li rivende a società per lo sviluppo di centri commerciali, politici resi ricattabili da vizi privati in grado di neutralizzare le loro pubbliche virtù, banche controllate per poter riciclare il denaro sporco in paradisi fiscali gestiti da governi compiacenti. La Gomorra americana è ricostruita da Ellroy in modo accurato: dai meccanismi delle transazioni bancarie all'addestramento degli infiltrati per creare disordini alle manifestazioni pacifiste e screditare ogni critica nei confronti dell'imperialismo statunitense in Asia e in America Latina. Date, luoghi e discorsi pubblici sono indicati con precisione rigorosa: ogni capitolo si apre con una data: centotrentuno brevi capitoli, per coprire cinque anni e almeno quattro linee narrative principali, che si intersecano senza sosta attraversando gli Stati Uniti da Los Angeles a Miami con lunghe soste a Cuba, Haiti e nella Repubblica Dominicana. Il risultato è coinvolgente a ogni livello: personaggi intensi collocati in un meccanismo narrativo senza pause, e in più il piacere di una densità linguistica rara (resa con bravura dalla traduzione di Giuseppe Costigliola). Ne parliamo con James Ellroy, impegnato da settimane nel tour europeo di presentazione del volume che conclude un percorso iniziato nel 1995 con *American Tabloid*.

Nella Trilogia americana lei attraversa quindici anni di storia, a partire dal 1958, e ricostruisce in

modo dettagliato «l'infrastruttura privata» di grandi avvenimenti politici e mediatici, facendo interagire i suoi personaggi con figure storiche reali ritratte in contesti verosimili. Il sangue è randagio comincia nel 1968 con il boicottaggio sistematico nei confronti del movimento per i diritti civili da parte della mafia e dell'Fbi, e si conclude con la (misteriosa?) morte di J. Edgar Hoover nel 1972. Pensa che qualcuno potrebbe leggere la sua fusione di dati reali e finzione narrativa come attendibile?

Non è una mia responsabilità. Penso che sia una dimostrazione di coraggio servirsi di elementi disparati semplicemente perché funzionano dal punto di vista narrativo. Se l'Fbi recluta giovani neri per infiltrarli con lo scopo di creare tensioni e scontri che legittimino la repressione, allora è plausibile che tra di loro ci siano esuli da Haiti, legati alla tradizione del voodoo e capaci di usare erbe medicinali con effetti allucinogeni. Quindi posso creare questo collegamento. A Santo Domingo la mafia vuole aprire dei casinò per riciclare denaro sporco; dopo l'invasione americana del 1965, la repressione anticomunista dilaga e si crea una rete internazionale di sostegno economico alla lotta rivoluzionaria. Anche qui posso creare collegamenti. La presenza di fatti storicamente accertati ed elementi inventati è un esempio di audacia creativa. E se il ritratto dell'interazione tra i personaggi reali e quelli romanzeschi è convincente, voi ci crederete. Anche se sapete benissimo che si tratta di finzione. Tutte le nazioni: gli Stati Uniti, ma anche l'Inghilterra o l'Italia hanno storie ufficiali che non corrispondono alla realtà storica, lo sappiamo tutti. Oggi siamo predisposti a credere nelle cospirazioni, o a immaginare la presenza di connivenze criminali a livello molto alto. E le storie che racconto partono da questa consapevolezza.

Al centro di questo romanzo c'è una donna – Joan, la rivoluzionaria – e al suo fianco ci sono almeno altre due figure femminili coraggiose e determinate che svolgono un ruolo decisivo nell'intreccio. Si tratta di una svolta considerevole rispetto al mondo quasi esclusivamente maschile dei primi due episodi. Per certi versi Il sangue è randagio è un romanzo che potremmo definire «femminista».

Sono d'accordo, è un romanzo femminista. Sono le donne a incarnare la speranza di un cambiamento

davvero rivoluzionario. D'altronde ho rielaborato, mentre lo scrivevo, fatti importanti successi nella mia vita in questi ultimi anni. Dopo la pubblicazione di *Sei pezzi da mille* nel 2001 ho avuto un esaurimento nervoso molto debilitante e alcune donne mi sono state molto vicine. Ero sposato con Helen Knode, che è a sua volta una romanziera, tradotta anche in Italia. Dopo aver letto il romanzo Helen mi disse che avevo raggiunto un livello di rarefazione stilistica eccessiva e la trama era troppo complicata. Mi ha aiutato a capire che dovevo ritrovare la forza emotiva della mia scrittura. Credo di averlo fatto. *Il sangue è randagio* è un libro molto intenso dal punto di vista emotivo. Io e Helen nel frattempo abbiamo divorziato e ho incontrato una donna ebrea di nome Joan. Eravamo in disaccordo su tutto, ma è stata una relazione molto appassionata, e così ho dato il suo nome al personaggio che nel romanzo diventa il deus ex-machina di quattro anni di storia americana. In seguito è arrivata Karen: aveva due figlie, era sposata e non aveva intenzione di lasciare il marito, come la Karen del romanzo. Ci sono molti aspetti basati su elementi autobiografici.

C'è anche un personaggio molto somigliante al ritratto che lei ha fatto di sé nel suo libro di memorie I miei luoghi oscuri: Don Crutchfield, il giovane detective, spesso stordito da alcool e droga, che da anticastrista feroce si trasforma nel corso del romanzo in un imprevedibile alleato delle forze rivoluzionarie.

Crutch è un ragazzo che, come me, è un voyeur, ama spiare la vita delle persone che lo circondano, ed è ossessionato dalla ricerca della madre scomparsa quando lui era bambino. Cerca per tutto il romanzo di risolvere un delitto che collega, ai suoi occhi, le diverse storie di cui viene a conoscenza. Anche lui, come altri, si innamora di Joan. Crutch riesce a trovare sollievo alla sua inquietudine solo in compagnia di donne molto più grandi di lui. Riesce a passare un po' di tempo con Joan solo perché lei vuole diventare madre, ma quando riesce a rimanere incinta, scompare. Lui passa il resto della vita a cercarla. Se questa storia non ti spezza il cuore, è perché non ce l'hai. Scrivere questo libro mi ha distrutto. È stato molto pesante perché quel ragazzo sono io. Anche se non ho mai ucciso comunisti cubani e non sono mai stato a Haiti. È davvero un libro in cui le emozioni sono fondamentali.

La scomparsa di sua madre – uccisa quando lei aveva dieci anni, in un caso rimasto insoluto – ha avuto un impatto decisivo sulla sua vita e sulla sua opera. Nel 2010 è prevista la pubblicazione di un nuovo libro di memorie, intitolato The Hilliker Curse, dove torna ancora una volta su quella morte e sulle conseguenze che ha avuto su suoi rapporti con le altre donne della sua vita. C'è un legame tra queste due opere?

Ho scritto *Il sangue è randagio* e *The Hilliker Curse* – Hilliker era il cognome di mia madre – nello stesso periodo. In un certo senso sono libri complementari. Nel libro di memorie racconto le mie storie con le Joan e Karen del mondo reale. Il sottotitolo sarà: *La mia ricerca delle donne*. Sono due libri di cui avevo bisogno per potermi spostare a una fase successiva. Sentivo il bisogno di liberarmi dalla mia fissazione per lo stile, e anche dall'enfasi sull'etica della mascolinità. Il terzo volume della trilogia infatti è completamente diverso dai primi due e da tutte le cose che ho scritto fino ad oggi. C'è sì un omicidio brutale nei confronti di una ragazza, ma la soluzione del caso non è rilevante per la narrazione, che tocca temi molto più ampi e parla delle tante rivoluzioni – politiche, razziali e sessuali – in corso nella società americana dell'inizio degli anni Settanta.

Negli anni in cui il romanzo è ambientato, lei viveva negli Stati Uniti. In quel momento percepiva in quanto succedeva intorno a lei la gigantesca macchinazione fatta di corruzione e violenza di stato che ora descrive nei suoi romanzi?

La mia percezione della società all'epoca era appannata. Non sono mai stato un hippy, non sono mai stato parte della controcultura, non mi piaceva il rock e non ero di sinistra. Gli avvenimenti politici non mi toccavano. Ho impiegato molto tempo a fare i conti con la storia, e a rendermi conto che volevo tornare a quegli anni. Volevo rileggerli, riviverli e scriverne la storia in un modo che avesse senso per me.

Nella Trilogia vengono indagate e messe in scena tutte le più note teorie della cospirazione emerse dalla guerra fredda fino al Watergate. Ma che cosa pensa uno specialista di complotti come lei delle ipotesi sul coinvolgimento americano negli attacchi dell'11 settembre?

Non ci ho mai pensato. Non leggo i giornali, non vado al cinema. Vivo in modo deliberatamente isolato in modo da poter vivere completamente nei libri che scrivo. Trovo che il mondo sia troppo pieno di informazioni, specie dopo Internet. Non ho mai usato un computer: ho una assistente che trascrive i miei quaderni. Il mio editore americano, Knopf, mi ha fatto aprire una pagina di Facebook in occasione del lancio del mio libro. Ora ho 3000 «amici», ma finora ho ricevuto solo proposte per incontri erotici da presunte donne e da uomini omosessuali, oltre a numerose richieste di aspiranti scrittori. Non credo sia uno strumento promozionale efficace. Chi legge libri preferisce leggere i giornali.

In questo romanzo c'è una musicalità molto marcata, una predilezione per le immagini nitide e un uso del leit-motiv che fa pensare a un lettore di poesia.

Leggevo poesia quando ero più giovane, nei periodi più difficili, ne ricordo decine a memoria. Di recente, al culmine del mio esaurimento nervoso, ho sviluppato un'ossessione che definirei quasi erotica nei confronti di Anne Sexton, una poeta statunitense morta nel 1974. Amo la lingua americana, e non mi fa paura. Ho imparato molto sul modo in cui la gente parla leggendo Don DeLillo. E poi mi piace lo yiddish, la sua sonorità, mi piace ascoltare i maschi che parlano di cazzate, e mi piace usare allitterazioni. Mi interessano le invettive razziali; mi affascina il linguaggio dell'odio: il modo in cui i sostenitori del Ku Klux Kan scrivono tutte le *c* dure con la lettera *k*. Voglio fare sentire ai lettori il piacere fisico del linguaggio, anche se sto scrivendo un libro drammatico. Credo però che *Il sangue è randagio* sia anche un libro divertente, che parla del modo in cui bianchi e neri cominciano a incontrarsi, faticosamente eppure in modo irrefrenabile.

A proposito di Don DeLillo: lei ha dichiarato che l'ispirazione per scrivere American Tabloid le è venuta dopo aver letto Libra, in cui DeLillo ricostruisce i retroscena che condussero all'uccisione prima di JFK e in seguito di Lee Harvey Oswald. Che cosa mancava nella versione di DeLillo che l'ha spinto a scrivere un nuovo romanzo sugli stessi fatti?

Libra è un libro imperfetto. È strutturato in modo contrappuntistico. Si muove avanti e indietro nel tempo. C'è l'infanzia di Oswald, poi ci troviamo decenni più avanti a mettere insieme il mosaico della complicità. Trovo che i dettagli su Oswald a volte siano noiosi, ma la costruzione della congiura, il ruolo della Cia, degli esuli cubani e della mafia sono assolutamente incisivi. Era la prima volta che incontravo in un romanzo una figura banale come quella di Oswald descritta in modo convincente, come un essere umano complesso. La storia della cospirazione poi era del tutto realistica. Ho cominciato a leggere molti libri sull'uccisione di Kennedy e mi sono reso conto di come DeLillo abbia usato solo le teorie più accreditate. A quel punto ho capito come non mi sarebbe stato possibile scrivere un romanzo che trattasse solo dell'attentato: potevo invece cominciare la mia storia nel 1958, raccontare i rapporti tra mafia e sindacato, descrivere la vittoria di Castro a Cuba e arrivare a Kennedy quasi senza citare Lee Harvey Oswald. Credo comunque che DeLillo sia il più grande scrittore americano; anche se nei suoi libri c'è una dose di compiacimento. Cerca sempre di farti vedere quanto è bravo e a volte esagera.

Lei ha definito la Trilogia Americana, «un libro per tutta la famiglia, se di cognome vi chiamate Manson». Che tipo di lettori ha in mente quando scrive? Ha mai riscritto qualcosa perché le sembrava troppo difficile per il suo pubblico?

Mi hanno consigliato di scrivere *Il sangue è randagio* in modo che risultasse più accessibile per i lettori. In effetti lo stile è più semplice. La presentazione degli avvenimenti meno convulsa. Questo accade anche perché personaggi come Holly e Tedrow, rispetto al volume precedente, hanno sviluppato un grado maggiore di consapevolezza. Hanno ucciso Martin Luther King e ora sono schiacciati dal peso di quello che hanno fatto. C'è uno spazio per la riflessione che li costringe a rallentare: devono fare i conti con i loro incubi privati causati dalle azioni pubbliche in cui si ritrovano coinvolti. Non tornerò più allo stile conciso, frammentato e spasmodico che ho usato nei romanzi precedenti. È una fase chiusa per me. Ora sono pronto per qualcosa di diverso.



Il vecchio Holden

Umberto Eco, *L'Espresso*, 4 febbraio 2010

Alla morte di Salinger ho letto varie rievocazioni de *Il giovane Holden* e ho visto che si dividevano in due categorie: la prima, erano le memorie commosse di coloro per cui il romanzo era stato una meravigliosa esperienza adolescenziale, la seconda erano le riflessioni critiche di coloro che (o troppo giovani o troppo vecchi) lo avevano letto come si legge un romanzo qualsiasi. Le letture del secondo tipo erano tutte perplesse e si domandavano se lo Holden sarebbe rimasto nella storia della letteratura o rappresentava un fenomeno legato a un'epoca e a una generazione. Eppure nessuno si era posto problemi del genere rileggendo *Herzog* alla morte di Bellow o *Il nudo e il morto* alla morte di Mailer. Perché con Holden?

Io credo di essere una buona cavia. Il romanzo esce nel 1951, viene tradotto l'anno dopo in italiano per i tipi di Casini con il titolo poco incoraggiante di *Vita da uomo*, passa inosservato e ottiene successo solo nel 1961 quando esce da Einaudi come *Il giovane Holden*. È quindi la "madeleine" proustiana di chi era adolescente all'inizio degli anni Sessanta. Io a quell'epoca ero ventenne, ero impegnato su Joyce, e Salinger mi è sfuggito. L'ho letto, quasi per dovere documentario, solo una decina d'anni fa, e mi ha lasciato indifferente. Come mai?

Anzitutto non mi ricordava alcuna passione adolescenziale; in secondo luogo probabilmente quel linguaggio giovanile che aveva così originalmente usato era ormai superato (si sa, i giovani cambiano di gergo a ogni stagione), e quindi suonava falso; e infine dagli anni Sessanta a oggi lo "stile Salinger" aveva avuto tale fortuna ed era riapparso in tanti altri romanzi, che non poteva che apparirmi di maniera, e in ogni caso per nulla inedito e provocatorio. Il romanzo era divenuto poco interessante a causa del successo che aveva avuto. Questo induce a pensare quanto, nella storia della "fortuna" di un'opera, continuo le circostanze, i contesti storici in cui appare, e il riferimento alla vita stessa del lettore. Un esempio a un altro livello: io non appartengo alla "Tex generation" e rimango sempre stupito quando sento qualcuno che si dichiara cresciuto col mito di Tex. La spiegazione è semplice, Tex appare nel 1948 e a quell'epoca io, già liceale, avevo smesso di leggere i

fumetti, e avrei ripreso a leggerli verso i trent'anni, all'epoca di Charlie Brown, della riscoperta dei classici come Dick Tracy o Krazy Kat, e con l'inizio della grande tradizione italiana dei Crepax e dei Pratt. Nello stesso modo il mio Jacovitti è stato quello di Pippo, Pertica e Palla (anni Quaranta) e non quello di Cocco Bill.

Ma stiamo attenti a non ridurre tutto a problemi personali. È ovvio che qualcuno può odiare la Divina Commedia perché, all'epoca in cui doveva studiarla, stava soffrendo di una tremenda delusione amorosa, ma questo poteva succedergli anche con i film di Totò. Tuttavia non bisogna indulgere al vizio pseudo decostruzionista per cui non esiste alcun senso di un testo e tutto dipende dal modo in cui il lettore lo interpreta. Si può intristire ricordando Totò, Peppino e la malafemmina perché la nostra ragazza ci ha lasciato proprio quel giorno che eravamo andati a vederlo, ma questo non esclude che, a un'analisi spassionata, l'episodio della lettera a Dorian Grey risulti un capolavoro di ritmo e di dosaggio di effetti comici. Allora, se il valore artistico di un'opera può essere valutato indipendentemente dalle circostanze della nostra personale ricezione, rimane la questione delle ragioni del suo successo o insuccesso in un'epoca determinata. Quanto il successo di un libro può essere legato al periodo (e al contesto culturale) in cui appare? Perché lo Holden affascina i giovani americani all'inizio degli anni Cinquanta ma nello stesso periodo lascia indifferenti i giovani italiani, i quali lo scoprono solo dieci anni dopo? E non basta pensare al maggior prestigio editoriale e alla capacità pubblicitaria di Einaudi nei confronti di Casini.

Potrei citare molte opere che hanno ottenuto vasta popolarità e apprezzamento critico di cui non avrebbero goduto se fossero state pubblicate dieci anni prima o dieci anni dopo. Certe opere devono arrivare nel momento giusto. E dalla filosofia greca in avanti si sa che "il momento giusto" o "kairós" costituisce un serio problema. Affermare che un'opera appare o non appare nel momento giusto, non significa poter spiegare perché quello sia proprio il momento giusto. Si tratta di quei problemi irrisolvibili come predire dove sarà mercoledì una pallina da ping pong affidata il lunedì alle onde del mare.





RITRATTI IN NATURALEZZA

Roberto Galaverni, *Alias del manifesto*, 6 febbraio 2010

Svevo, Musil, Celan, J. Roth, Sebald, Bellow e altri. Nelle vesti di critico per la «Nyrb» il Nobel sudafricano esplora la profondità dei testi senza esibizionismi, tracciando linee e stanando i roveli degli scrittori grazie alla grande attitudine al racconto

Quello che a tutta prima colpisce degli interventi critici di J.M. Coetzee, è la loro semplicità complessiva, direi quasi la loro normalità: disponibilità al dialogo con i libri e con gli autori in oggetto, grande chiarezza espressiva, attenzione al lettore, ma soprattutto una sorta di organicità, di «rotondità» didascalica e quasi scolastica del saggio. Per uno scrittore consacrato qual è il narratore sudafricano (ma ora cittadino dell'Australia), tanto più da quando nel 2003 gli è stato conferito il premio Nobel per la letteratura, il fatto risulta di per sé piuttosto singolare. Anche nel suo ultimo volume di scritti critici, *Lavori di scavo. Saggi sulla letteratura 2000-2005* (a cura di Paola Splendore, trad. di Maria Baiocchi, Einaudi «Fuori collana», pp. 312, euro 26,00), Coetzee non ha mai bisogno di mettersi in mostra esplicitando le coordinate storico-letterarie e, diciamo così, l'ascendente istituzionale della propria voce e del proprio punto di vista. Non fa cadere la sua parola dall'alto, né mette direttamente sul piatto del dialogo critico, come una specie di garanzia, la sua figura di scrittore capace e affermato. Coetzee, in sostanza, non chiede mai di partire con una mossa di vantaggio rispetto al proprio interlocutore. Piuttosto, tutto quello che la sua personale esperienza di narratore gli



J.M. Coetzee

consente, lo mette in atto nella lettura dei testi e in una sua particolare sensibilità per i procedimenti della creazione letteraria.

L'attività critica è per Coetzee una vocazione costante, che si accompagna da sempre alla scrittura narrativa. Lavori di scavo è non a caso la sua quinta raccolta di saggi (la precedente, *Spiagge straniere*, che contiene tra l'altro il notevole «Che cos'è un classico?», era uscita da Einaudi nel 2006), in questo caso largamente dedicata agli scrittori europei, quasi sempre narratori, ma con un'attenzione particolare all'area mitteleuropea: Svevo (con uno degli interventi più riusciti), Musil, Walser, Celan, Joseph Roth, Benjamin, Grass, ma anche Beckett o Sebald. Quindi Faulkner, Bellow, Arthur Miller, Gordimer, Naipaul e qualche altro. Va detto allora che proprio una forte istanza critico-saggistica rappresenta uno dei punti di forza anche del Coetzee narratore. Penso ovviamente a un'opera innovativa come *Elizabeth Costello*, che si qualifica proprio per la sua natura poco classificabile, derivata da una fusione irresolubile tra narrazione e saggio letterario, filosofico o storico-politico. In realtà, è questa una qualità intrinseca alla parola di Coetzee, che possiede di per sé stessa questo doppio versante, questa duplice, contemporanea





inclinazione narrativa e critica. Ma, come detto, la presenza dello scrittore Coetzee, con la sua storia e forza acquisita, non rappresenta in alcun modo un punto di appoggio che intervenga internamente alla costruzione del saggio. In pratica, lo scrittore non entra in campo come tale, non si dichiara. Coetzee è qui soltanto la voce da cui con intelligenza e grande naturalezza procede la narrazione critica.

Come osserva giustamente la curatrice del volume, «la dimensione» del «ritratto a tutto tondo degli scrittori» che caratterizza questi saggi, va riportata anche alla precisa «politica editoriale», cioè al taglio culturale organico, approfondito ma senza dismisure specialistiche, della *New York Review of Books*, su cui per la maggior parte essi sono stati pubblicati. La struttura del pezzo è praticamente invariabile: un ingresso aneddotico, attraverso la citazione di un episodio particolare di un libro o della vita di uno scrittore; quindi una specie di prima, piccola risultanza interpretativa che fa da raccordo con la considerazione complessiva della figura e molto spesso dell'opera dell'autore considerato. E a questo punto, con la cronistoria biografica e artistica dello scrittore, di regola Coetzee parte davvero addirittura con il richiamo del luogo e data di nascita. Da lì non si risparmia nulla; anzi, con grande zelo, specie sugli autori della prima metà del Novecento (tutti gli interventi, tranne quello su Walt Whitman, sono su scrittori del Novecento e contemporanei), mostra di essersi di volta in volta non solo fermato a leggere ma anche, alla lettera, a studiare un autore: considerazione dell'intero corpus dello scrittore, autobiografie e soprattutto biografie, principali studi critici, massima attenzione alle tecniche di narrazione ma anche alla lingua coi suoi registri e stratificazioni, nel caso di scrittori di lingua non inglese anche alle traduzioni più importanti. Da questo punto di vista, il «lavoro di scavo» non è fatto con un bisturi o una trivella, ma si allarga come a cerchi concentrici. Coetzee è un critico che apre, intreccia e moltiplica le possibilità, non un critico a cui chiedere la frase risolutiva, detta come una volta per sempre. A volte sembra perfino di trovarsi di fronte a delle tesine, anche molto riuscite, in verità, perché il discorso non sembra avere un rovello o un fine preciso. Tant'è che in quei due o tre interventi meno validi del libro, il saggio si risolve non nella tendenziosità di un qualche estre-

mismo interpretativo, quanto in una specie di più interlocutorio nulla di fatto. In ogni caso, è difficile indicare di volta in volta un movente particolare di queste scritture. Forse Coetzee stava leggendo o rileggendo un libro e ha deciso di allargare lo sguardo e di fermarsi sull'autore, forse quello studio è una scheggia partita dalla preparazione di un corso accademico (Coetzee è un professore universitario); certo è che a monte di tutto si trova ogni volta la passione per un libro e per una storia.

Non c'è dubbio che questa modestia d'approccio, questa mancanza di presunzione e di affanno dimostrativo, consentano poi a Coetzee una grande libertà, perché alla fine il gesto con cui il critico sceglie e giudica nasce direttamente da dentro. Coetzee preferisce raccontare, descrivere, collegare, argomentare, facendo scaturire i suoi giudizi di valore senza ostentarli. Spesso si tratta di interrogativi che mettono in discussione fino quasi a rovesciarla l'interpretazione che fino a quel momento il critico sembrava sostenere. Ma soprattutto sono molto frequenti i pareri riduttivi o parzialmente negativi, che Coetzee avanza in un modo tutto suo, costruttivo, direi, perché alla fine sembra che i punti di forza e la tenuta di uno scrittore vengano come esaltati proprio dall'aver resistito a quelle limitazioni.

In particolare, Coetzee risulta al suo meglio nel tracciare con linee e tagli securissimi la biografia degli scrittori, la trama di un romanzo oppure i tratti e il rovello problematico di qualche personaggio. Qui il Coetzee scrittore davvero si vede. Se il narratore ha una forte componente saggistica e meta-narrativa, il critico possiede infatti una spiccata attitudine al racconto. Allo stesso modo, riporta all'esperienza diretta della scrittura narrativa anche la capacità di Coetzee di mettere in qualche misura in luce il rapporto – un rapporto sempre sghembo e per molti versi insondabile – tra la realtà e l'invenzione letteraria, come pure tra la vita di uno scrittore e i suoi personaggi, a metà tra le pressioni storiche e esistenziali (il riferimento storico non è in Coetzee un sottofondo ma un fondamento), la consapevolezza e la responsabilità dell'autore verso il proprio tempo, la sua volontà di scelta e decisione, ma anche il suo essere parzialmente preda di spinte e pulsioni che lo trascendono. A metà, dunque, perché anche ai grandi scrittori non è dato – Coetzee mostra di saperlo benissimo – tutto vedere e tutto potere.





Joe Lansdale

«Fu un zombie a farmi diventare scrittore»

Luca Crovi, *il Giornale*, 8 febbraio 2010



Joe Lansdale

Due balordi dalle passioni necrofile, un militare alle prese con gli zombie dentro casa, un cowboy che affronta strani lupi mannari, un impiegato spiato dalle telecamere, un contadino disposto a fare follie per un mulo bianco e un maiale pezzato. Queste sono solo alcune delle bizzarre storie raccolte dallo scrittore texano Joe R. Lansdale nell'antologia *Altamente esplosivo – 10 racconti inediti* (Fanucci). Una serie di storie bizzarre, grottesche, iperviolente e drammatiche in cui si mescolano e si rimescolano, come in un frullatore impazzito, generi come l'horror, il noir e il western. «Ho cercato di selezionare in questo volume» ci spiega lo stesso Lansdale «storie di una certa varietà che o non erano mai state pubblicate in Italia o che comunque erano uscite in maniera un po' sotterranea. Volevo che questa antologia fosse un regalo speciale per i miei lettori italiani».

Qual è stata la prima storia breve che ha scritto nella sua carriera?

«Il primo racconto di fiction che ho prodotto si intitolava *The Full Count* ed era una detective story ispirata a grandi linee dal mondo della

boxe. Non era un granché, ma mi è servita per iniziare».

Come sceglie se un soggetto va sviluppato in un romanzo o in un racconto?

«Quando ho un'idea so immediatamente se si tratterà di un soggetto per un romanzo o per un racconto. Me ne accorgo subito istintivamente. Mi è capitato solo alcune volte che un'idea mi abbia ingannato. Ad esempio quando ho iniziato il mio *Zeppelin West* pensavo che sarebbe stato una semplice short story dopodiché la storia si è espansa e trasformata in un romanzo. D'altra parte, io scrivo romanzi con lo stesso intento con cui scrivo i miei racconti, nel senso che vado solo dove mi interessa andare».

Come è nato lo spaventoso e sanguinario Signore del Rasoio, protagonista di Re delle Ombre?

«Ci sono molte suggestioni che mi hanno portato a crearlo, posso però dirvi che il personaggio è nato intorno al 1980 mentre stavo scrivendo un romanzo intitolato *Il lato oscuro dell'anima*. Stavo scrivendo una scena e all'improvviso il





Rassegna stampa, febbraio 2010

Escono i racconti inediti del maestro horror: «Il mio prossimo progetto è un libro sulla Grande depressione, protagonista un wrestler». E alla nostra richiesta di creare un racconto su due piedi, ecco cos'ha inventato...

personaggio del Dio del Rasoio si è materializzato nella mia mente. Quella storia era forse troppo forte per quei tempi e così non l'ho pubblicata per molti anni».

Perché i Drive-In sono una costante nelle sue storie?

«Quando sono cresciuto io, i Drive-In stavano vivendo il loro massimo splendore. Era la loro epoca. Quindi andavo spesso a vedere film al Drive-In. Erano stati pensati per le famiglie, poi quando i teenager hanno cominciato a guidare le auto si sono orientati verso questo tipo di pubblico. E sono così divenuti noti per essere dei veri e propri pozzi della passione. Un posto dove le coppie potevano fare molto di più che guardare un film e basta. Questo ha comportato che anche il livello dei film proposti si è adeguato al pubblico che li frequentava. E ha permesso l'ascesa di filmmaker come Roger Corman».

Ci sono autori che l'anno cresciuta con i loro racconti?

«Leggere Edgar Rice Burroughs mi ha fatto scoprire che volevo davvero diventare uno scrittore, anche se poi mi sono mosso in una direzione narrativa più affine a quella di Jack London, Rudyard Kipling, R.L. Stevenson e Mark Twain. D'altra parte la visione del celeberrimo serial televisivo *The Twilight Zone* ha colpito a tal punto la mia fantasia che mi ha convinto a scrivere storie di quel tipo e così ho cominciato a leggere scrittori che scrissero per quello show o ne furono in qualche modo influenzati: Richard Matheson, Charles Beaumont, Ray Bradbury, ma anche Robert Bloch, Frederick Brown e persino H.P. Lovecraft (anche se sono sempre stato più affezionato alle sue intuizioni piuttosto che allo stile che usa nelle sue storie). E poi sono venute naturali le letture di Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Cain, Hemingway e F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck e Flannery O'Connor. Ma sono stato influenzato stilisticamente anche da scrittori come Pete Hamill e William Goldman, due narratori letterari e allo stesso tempo popolari».

Le piacciono le storie che parlano di morti viventi?

«Mi sono nutrito di storie di zombie. Soprattutto quelle di zombie impazziti. Ho scritto anche alcune storie di questo tipo fra le quali la mia preferita è *Nel Deserto delle Cadillac*, con i morti... Nei vecchi film e nelle vecchie storie di zombie, i morti venivano risvegliati per uccidere qualcuno. Poi George Romero ha inventato i suoi zombie affamati di carne umana e io ho visto il suo *La notte dei morti viventi* per la prima volta in un Drive-In. E posso assicurarvi che ero nell'età giusta perché quel film avesse terribili effetti su di me!».

Progetti per il futuro?

«Prima devo terminare una nuova avventura dei miei Hap e Leonard... Poi mi dedicherò a un romanzo ambientato durante la Grande depressione che parlerà anche della più terribile bufera di sabbia di quel periodo e che prevede la presenza di gangster, di wrestler e di alcuni giovanissimi protagonisti. Sono molto eccitato per questo progetto».

Ci potrebbe regalare un racconto fulminante?

«Il giorno dopo lo scoppio della bomba non era sopravvissuto nessuno, a parte i Gemelli Siamesi. Poi il terzo giorno dopo lo scoppio della bomba uno dei due gemelli morì. The End!».





Novela negra

Francesca Lazzarato, *il manifesto*, 11 febbraio 2010



«**N**oi scrittori argentini non torniamo sul luogo del delitto. Ci viviamo». Così ha scritto di recente su *Pagina/12* Juan Sasturain, sceneggiatore dei fumetti di Alberto Breccia, giornalista e romanziere con una forte propensione per il poliziesco e infine creatore di *Negro absoluto*, collana dedicata alla *novela negra* argentina (anzi bonaerense, perché i romanzi sono invariabilmente ambientati a Buenos Aires) in cui spiccano una serie di nuovi e interessanti autori, come Leonardo Oyola, Federico Levin, Juan Terranova e Ricardo Romero. Inutile dire che Sasturain ha ragione: l'intreccio con la realtà e la capacità di affrontare temi sociali e politici è una delle caratteristiche del cosiddetto *neopolicial* argentino, la cui data di nascita si fa risalire al 1957, quando apparve *Operación masacre* (*Operazione massacro*, Sellerio 2002) di Rodolfo Walsh, giornalista e scrittore fatto sparire nel 1977 dalla dittatura militare dopo un sanguinoso scontro a fuoco, come già era accaduto nel '76 a sua figlia Maria Victoria, militante montonera.

Operación masacre non era, a rigor di termini, una vera e propria fiction, ma il frutto di un'indagine giornalistica sul *levantamiento* peronista del '56 contro il governo Aramburu, e

soprattutto sulle esecuzioni che ne seguirono. Dopo aver ricostruito minuziosamente i fatti, però, Walsh li raccontò con la tecnica del noir, al punto che, per chi ignori l'assoluta veridicità del racconto, il libro si presenta come un appassionante romanzo nero.

Se *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, che Borges e Bioy Casares scrissero insieme all'ombra della comune passione per il *mystery* all'inglese – e che pubblicarono nel 1942 con lo pseudonimo di H. Bustos Domecq – rappresenta una sorta di manifesto del *policial* argentino «classico», *Operación masacre* è invece antesignano di una *novela negra* che, sin dagli anni della dittatura, è stata sistematicamente o fuggacemente frequentata tanto da onesti mestieranti quanto da autori d'eccezione. Citarli è ovviamente impossibile, ma vale la pena di ricordare Ricardo Piglia (il suo *Soldi bruciati*, riproposto nel 2008 da Feltrinelli, è forse uno dei più bei noir mai scritti), Juan Martini, Juan Sasturain (da raccomandare il suo *Manuale dei perdenti*, Le Lettere 2006), José Pablo Feinmann (la traduzione italiana dello strepitoso *Gli ultimi giorni della vittima*, Feltrinelli 1993, è al momento *desaparecida*), Mempo





Alle prese con un ingombrante passato prossimo e un presente poco rassicurante, il poliziesco in Argentina si rivela il genere più adatto per raccontare la realtà ed esprimere il bisogno di memoria di un paese che ha troppi cadaveri in cantina

Giardinelli con lo splendido *Luna caliente* (*Luna calda*, pubblicato nel 1999 da Guanda), Ernesto Mallo, il grande Raúl Argemí che, incarcerato e torturato dai militari, oggi vive in Spagna e continua a produrre noir notevolissimi (*Penultimo nome di battaglia* è reperibile nel catalogo di La Nuova Frontiera), Carlos Gamerro, Carlos Balmaceda, Sergio Olguín che in novembre ha vinto il premio Tusquets con *Oscuro monótona sangre* (di suo è possibile leggere, in italiano, solo un delizioso romanzo calcistico per ragazzi pubblicato da Feltrinelli, *La squadra del mio cuore*), l'argemex Rolo Díez, che risiede in Messico e i cui ottimi noir sono stati pubblicati da Tropea.

Il ritorno del poliziesco

Non c'è comunque da stupirsi che in Argentina, negli anni Settanta e Ottanta, il poliziesco classico sia stato quasi abbandonato: com'è accaduto in Cile e in altri paesi latinoamericani afflitti in quegli anni da sanguinose dittature, il noir era una forma letteraria che consentiva di cimentarsi, sotto la maschera del «genere», con temi proibiti, mentre negli anni post dittatura si è rivelata la più adatta a raccontare ed esprimere la realtà e il bisogno di memoria di un paese che ha, sottolinea Sasturain, «troppi cadaveri in cantina, innumerevoli indizi nascosti sotto il tappeto e una puzza tra le macerie del passato recente, che non lascia respirare».

Non per niente la *novela negra* è spesso dedicata ai crimini della dittatura, dall'appropriazione di bambini ai desaparecidos, tema del bellissimo 77 di Guillermo Saccomanno (vincitore del Dashiell Hammett all'ultima Semana Negra di Gijón), ma anche di *Hay unos tipos abajo* (*Strani tipi sotto casa*, Le Lettere 2002), capolavoro di Antonio dal Masetto, o *La aguja nel pajàr* e *Delincuente argentino* di Ernesto Mallo, e di infiniti altri romanzi. Proprio questo ingombrante passato prossimo, ma anche un presente non proprio rassicurante in cui si registrano l'esistenza di bande criminali composte da poliziotti e dedite ai sequestri, la permanenza in servizio di antichi torturatori e un notevole tasso di corruzione, ha conferito alla *novela negra* locale particolari caratteristiche che Carlos Gamerro ha

recentemente riassunto in un decalogo dove, tra le altre cose, si legge: «Il delitto lo commette la polizia; scopo delle indagini poliziesche è coprire il delitto; la missione della Giustizia è coprire la polizia». E tuttavia, a partire dagli anni Novanta, il poliziesco vero e proprio ha cominciato a risalire la china, tornando a prendere spunto non solo da Borges, ma dai tre romanzi brevi di Rodolfo Walsh (di nuovo lui) raccolti in *Variaciones en rojo* (*Variazioni in rosso*, Sellerio 199), che precedono di diversi anni *Operación masacre* e rappresentano in un certo senso il suo opposto: pura fiction in cui un commissario e un acuto correttore di bozze risolvono casi davvero canonici.

Lavori sporchi, ma necessari

Sempre più numerosi sono gli autori, soprattutto quelli fra i trenta e i quaranta, che tornano alle forme più classiche e collaudate del genere, approdando a volte a un successo non solo nazionale, come dimostrano le molte traduzioni dei best seller di Guillermo Martínez (dopo *La serie di Oxford*, pubblicato da Mondadori nel 2004, esce ora *La lenta fine di Luciana B.*), o la fortuna di Pablo de Santis (*L'enigma di Parigi*, Mondadori 2008, e inoltre *Il calligrafo di Voltaire*, *La traduzione*, *Lettere e filosofia*, tutti editi da Sellerio), di Claudia Piñeyro (*Le vedove del giovedì*, Il Saggiatore 2008), di Diego Paszkowski (*Tesi su un omicidio*, Fanucci 2004: ma l'eccellente *El otro Gomez* rimane inedito) e di Martín Kohan (*Fuori i secondi*, Einaudi 2008), con il suo magnifico *Museo de la revolución* (2006), che, come del resto moltissimi romanzi polizieschi e noir arrivati dall'Argentina, va ben oltre i confini del genere.

Kohan ritorna infatti ancora al tema dei desaparecidos, ricostruendo con ossessiva minuzia la storia di un immaginario militante, Rubén Tesare, attraverso i suoi diari dal carcere fortunatamente recuperati da una donna misteriosa. Un quasi poliziesco, quello di Kohan, che torna a fare i conti con il passato: un compito cui gli argentini non possono (né devono) sottrarsi, perché, come sostiene Sasturain, si tratta di «un lavoro sporco, ma necessario». E qualcuno deve pur farlo.





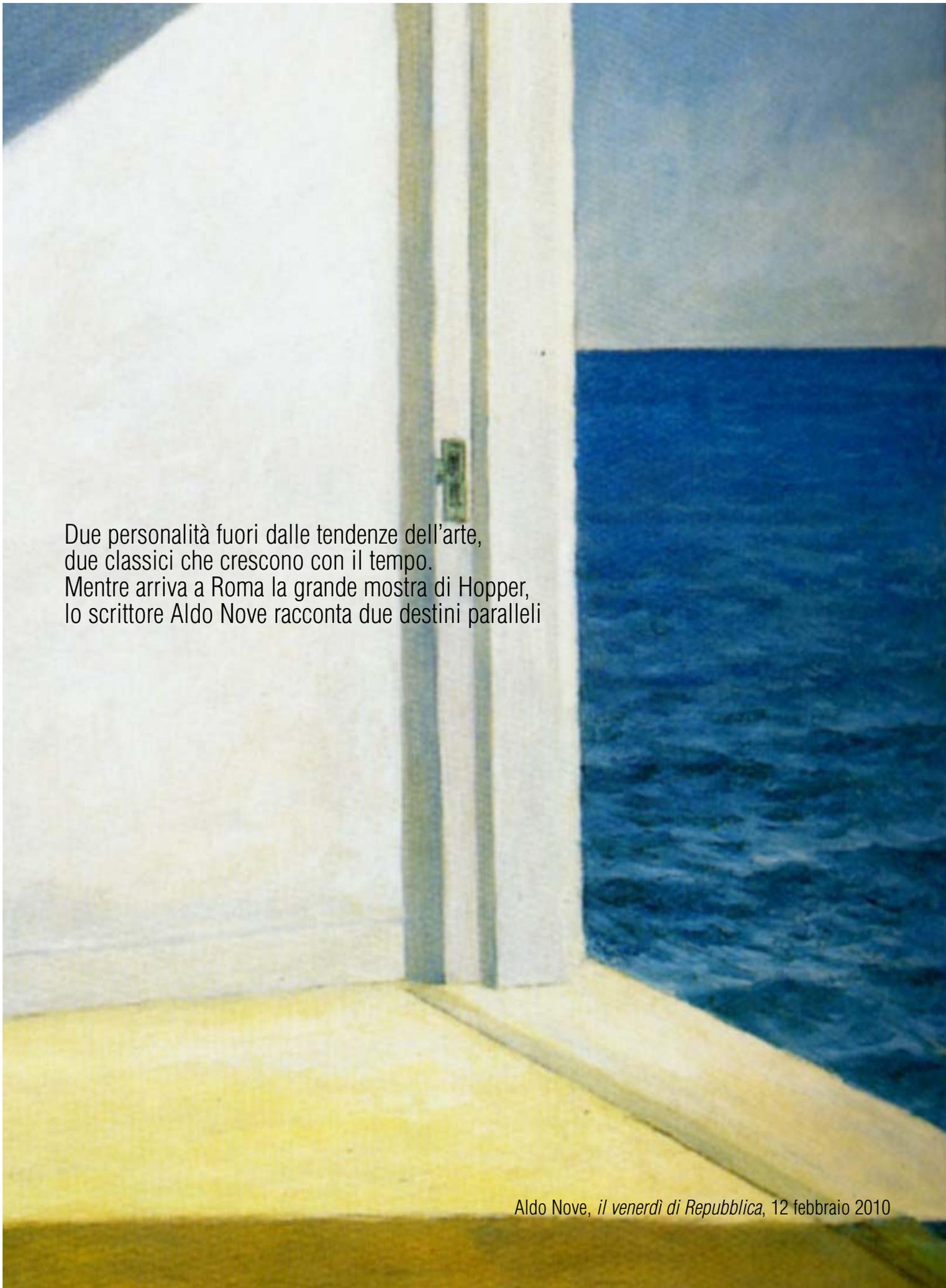
Hopper & Carver

Il fascino discreto della quotidianità (ovvero, la vita vera)

Hopper. L'incontrastata fama che lo ha portato oggi a essere uno dei pittori maggiormente apprezzati dello scorso secolo stride con una vita che ha richiesto anni per un'affermazione che è cresciuta lentamente, e spesso per equivoci. Per tutta la vita Edward Hopper ha perseguito un suo ideale artistico che non era disposto a scendere a compromessi, un ideale che si rivelò spesso fuori dal tempo o, per meglio dire, dal suo tempo. Pittore realista, negli anni della sua maturità il realismo era, in

America, qualcosa di non troppo amato. Rappresentava in fondo lo stile che caratterizzava l'altra porzione di mondo, quella socialista. I critici e i galleristi americani cercavano qualcosa che rappresentasse un nuovo, e che quel nuovo fosse il più possibile americano. Furono allora una benedizione dal cielo le immense urla di colore lasciate gocciolare per terra da Pollock o le mostruose quanto seducenti astrazioni di De Kooning. L'Espressionismo astratto nacque come nuova arte americana per una





Due personalità fuori dalle tendenze dell'arte,
due classici che crescono con il tempo.
Mentre arriva a Roma la grande mostra di Hopper,
lo scrittore Aldo Nove racconta due destini paralleli

Aldo Nove, *il venerdì di Repubblica*, 12 febbraio 2010



nuova visione del mondo che superasse la realtà come in un atto magico di trasformazione, d'innovazione continua. Di movimento. C'entrava l'azione rispetto all'immobilismo sovietico. C'entrava l'inventiva dell'individuo ma soprattutto la sua interiorità, per quanto franta e discontinua, ma volitiva, intraprendente, americana. Erano i fondamenti di una cultura che si stava scoprendo al centro del mondo subito dopo la seconda guerra mondiale.

I fasti dell'Europa sembravano finiti dopo che Parigi, per decenni, fu il fulcro di ogni novità. L'asse stava spostandosi in America, ma era pur sempre erede di una tradizione millenaria che aveva il suo centro in Europa. Hopper visitò come tutti i giovani artisti l'Europa, ma non ne fu per nulla entusiasta. Era come se sapesse fin da subito quello che cercava. Non era una teoria dell'arte da applicare. Era una sensibilità estrema nei confronti del quotidiano, di un essere a tutti comune nella visione, eppure impalpabile. Era infine l'esigenza di spingersi il più possibile vicino a un nucleo emotivo che desse delle cose e delle persone quel perenne senso d'attesa e d'incompiuto che i poeti conoscono bene e che Hopper avrebbe voluto esprimere: «Se sapessi dire quello che vedo, non avrei bisogno di dipingerlo», fu una delle sue frasi più celebri. Ma cosa vedeva esattamente Hopper? Perché il vero problema, con tutta la sua magia, è qui. Hopper vedeva quanto di noi e delle cose persiste nel mondo per un mero dato di fatto, sotto l'influsso della luce che li scontorna dal nulla, facendoli entrare e uscire dall'ignoto, in un preciso istante, e più l'istante appare a noi indeterminato, diremmo quasi immotivato, più nel profondo ci è caro, perché l'intera nostra vita è fatta d'istanti così e ne è anzi la somma.

La fortuna di Hopper fu dovuta in parte al caso, più lungimirante delle politiche dei galleristi e degli addetti ai lavori. Quando la breve stagione dell'Espressionismo astratto venne superata dalla Pop Art, che immediatamente rinvenne in Hopper uno dei suoi maestri, divenne gloria nazionale e precursore di un movimento con il quale, in fondo, con c'entrava nulla. Semplicemente, Hopper non sceglieva, a differenza degli artisti pop, oggetti quotidiani da rendere icone, ma ne registrava l'esistenza. Cose tra altre cose. Nulla di banale. Nulla di epico. Come nell'erotismo. Sappiamo che Jo, sua moglie, fu la sua

unica modella. E sappiamo che Jo, pittrice a sua volta, sacrificò la sua carriera per sostenere quella del marito. Lei era per lui la donna ma innanzitutto l'individuo da inserire in quel contesto strano che è la vita. La nudità di Jo (delle modelle di Hopper, quindi) è quella di uno straniamento, di una natura che trova il suo culmine, ai nostri occhi, in quanto di più lontano dal mondo ci sia così come ci è data, senza filtri. Per questo sono tutti così distanti, nei quadri di Hopper. Perché vivono la condizione comune a tutti di esuli in una realtà straniera ma che la nostra carne dimostra essere in noi. Hopper ci dice tutte queste cose con una serenità furiosa, aggressiva per paradosso. Non le strazianti urla di Bacon ma l'improbabile serenità di un pomeriggio al sole.

Fin da ragazzino, alle mie prime letture e alle mie prime incursioni nel mondo dell'arte, di cui ero voracissimo, ho sentito una grande affinità tra il lavoro di Hopper e quello di Raymond Carver. Un pittore e uno scrittore che ci mettevano davanti a dei dati di fatto inscalfibili, quanta mai prossimi alla nostra realtà quotidiana. La magia che non ha bisogno di alcun clamore per esserci. Lo sguardo del poeta che sa che il mondo è meraviglioso perché c'è e non perché rappresenta un fine o un passato epico. Immaginare il loro incontro in *Si parla troppo di silenzio*. Un incontro immaginario tra Edward Hopper e Raymond Carver è stato per me piacevolissimo e a tratti anche complesso: entrare nelle menti altrui dalle eloquenze dei loro silenzi è una prova che non è stato facile superare. Ma ne è valsa la pena. Per omaggiare due modi di parlarci del mondo senza dovere inventare nulla. Per sentirmi maggiormente vicino a chi ha creduto che il mondo fosse semplicemente mondo, senza utopie o fughe convenzionali.

Raymond Carver forse non conosceva nemmeno Edward Hopper. E viceversa. Ma i silenzi dei loro mondi si conoscevano, quelli sì, e hanno accompagnato milioni di persone alla lettura e alla comprensione di un mistero che non smetterà di accompagnarci, quello della vita, della vita di tutti, senza grandi epopee, senza il bisogno di un sogno che non sia quello che già tutti, ad occhi aperti, viviamo ogni giorno, e che un grande artista può rendere vibrante e quindi vero, dandocelo qui, fuori dal flusso nostro del passato e del futuro, fermi davanti a una pagina, ad un quadro.



Saviano può pubblicare per Mondadori? E si può collaborare con giornali non allineati? La polemica infuria sul web

Evelina Santangelo, *il Fatto Quotidiano*, 13 febbraio 2010

A novembre, Vincenzo Ostuni, direttore editoriale di Ponte alle Grazie, fonda un gruppo su Facebook in cui lancia un appello a Roberto Saviano perché smetta di pubblicare per Mondadori. Nella speranza che il suo esempio venga seguito da altri scrittori. Helena Janeczek (scrittrice e editor di *Gomorra*) il 20 gennaio scrive un articolo sul blog Nazione Indiana dal titolo «Pubblicare per Berlusconi?» in cui difende le ragioni di chi lavora e pubblica con il gruppo Mondadori, facendo una distinzione tra lavorare per un gruppo editoriale e collaborare con un organo di stampa che abbia una precisa linea editoriale, come il quotidiano *Libero*, inserendosi così nella polemica tra il critico letterario Andrea Cortellessa e lo scrittore Paolo Nori riguardo alla scelta di Nori di collaborare con *Libero*. Polemica che ha suscitato commenti molto duri su diverse testate (*Libero*, *il Giornale*, *Corriere della Sera*). Lo scrittore Vincenzo Consolo ha deciso di non partecipare a un'iniziativa einaudiana in favore di Roberto Saviano per via di un'intervista rilasciata dallo stesso Saviano a *Panorama*, in cui dice di essersi formato su Jünger, Pound, Céline.

In una conferenza tenuta nel 1976 all'Amherst College Calvin, cercando di definire gli usi politici giusti e sbagliati della letteratura, avviava quel suo discorso dicendo che «la funzione pubblica più richiesta in Italia» in quegli anni sembrava essere «la provocazione», consacrata «dalla vita, dalla morte e dalla vita postuma di Pasolini». E non aveva alcuna remora nel sostenere di non essere d'accordo con quell'idea invalsa nel «vasto pubblico nazionale» di concepire lo scrittore come un «provocatore». Ora, quel riferimento al «vasto pubblico per il romanzo italiano» e quella libertà di giudizio con cui Calvin si esprime su un altro scrittore e intellettuale della statura di Pasolini (al di là di qualsiasi altra considerazione di merito) toccano due aspetti essenziali in cui si iscrive il ruolo sociale dello scrittore: l'attenzione del pubblico e l'indipendenza di

giudizio, la radicale libertà di non ritenere niente e nessuno insindacabile.

Se guardiamo al nostro tempo e alle nostre circostanze, probabilmente la gran parte di noi vedrebbe nell'«andamento intellettuale» e culturale qualcosa di molto simile alla vertiginosa alienazione sintetizzata da Bradbury in *Fahrenheit 451*, dove tutto è ridotto a indistinto «pastone» mass mediatico in cui non è nemmeno contemplata l'idea che si possa persino dissentire.

In un mondo del genere (o molto simile), parole come quelle espresse da Calvin, quel modo stesso di ragionare e argomentare, di sicuro non avrebbe diritto di cittadinanza, non perché qualcuno non potrebbe anche pronunciarle, ma perché non ci sarebbe quasi nessuno in grado o interessato ad ascoltarle. E questa circostanza, che definisce il nostro tempo, è una debolezza di



cui non si può non tener conto, volendo interrogarsi sul ruolo e le responsabilità che attengono agli scrittori nell'odierno spaesamento e sradicamento (sociale, economico, culturale).

Così, mentre da una parte lo scrittore è percepito dalla stragrande maggioranza del pubblico di romanzi come un intrattenitore o un qualsiasi produttore di beni di consumo, dall'altra, e di contro, chi vorrebbe scrittori più coraggiosi, più combattivi, più calati nel corpo delle nostre contraddizioni, anzi delle nostre specifiche anomalie, finisce per delegare ogni responsabilità etica, politica, culturale a uno solo, fatto simbolo. Una condizione aberrante per uno scrittore, anche se lo scrittore si chiama Roberto Saviano, con tutto il coraggio, l'impegno che evoca un libro come Gomorra. Pure di questo bisogna tenere conto per fare un discorso sul ruolo sociale dello scrittore nel tentativo di comprendere in che modo si possa spezzare, intanto, questa doppia solitudine: dell'unico, trasformato in simbolo dell'idea stessa di impegno, e dei tanti, noti a cerchie più o meno ristrette di cultori, fan, lettori e, per il resto, macinati in quella centrifuga lì, che tende all'indistinto.

In questo stato di cose, la prima considerazione che verrebbe da fare ha a che vedere proprio con l'irrilevanza sociale dello scrittore nella sua specificità. «La letteratura», dice Calvino in quello stesso intervento, «è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce... le tendenze represses negli individui e nella società», ed è necessaria, in modo più indiretto, in quanto «capacità di imporre modelli di linguaggio, di visione, d'immaginazione».

Ora, quel che oggi, più che mai, «non ha voce» sembra proprio questa peculiarità. Non è che non ci siano scrittori in grado di concepire e dar forma a visioni o immaginazioni capaci di interrogare il proprio tempo, il fatto è che le loro visioni, le loro immaginazioni o intuizioni non riescono quasi mai a collegarsi in una sorta di circuito, in una sorta di discorso più vasto e intrecciato, anche contraddittorio, quel genere di discorso-a-più-voci che costituisce, e dà anche rilevanza sociale a una società letteraria, intellettuale, artistica soprattutto se riesce a innestarsi in altri discorsi non specificatamente letterari: discorsi politici, discorsi sociali, discorsi identitari... tutti quei discorsi insomma di cui dovrebbe esser fatta la vita civile di un paese civile, e che definiscono nel loro complesso lo spazio pubblico.

Invece, quel che oggi possiamo registrare, senza nemmeno voler entrare nel merito specifico delle questioni, va tutto nella direzione opposta: 1) Qualsiasi accenno a una divergenza di vedute riguardo, ad esempio, al ruolo e alle responsabilità di uno autore (come è accaduto nel caso delle obiezioni mosse dal critico Andrea Cortellessa allo scrittore Paolo Nori sulla scelta di collaborare con il quotidiano *Liberò*, per via della sua linea editoriale) viene tacciato da una parte non irrilevante della stampa (*Liberò*, *Corriere della Sera*) di «ostracismo», ostracismo smentito dallo stesso Paolo Nori, che, essendo scrittore attento all'uso delle parole, sa quale responsabilità implichi un loro uso distorto; né questo suscita un qualche dibattito; 2) Qualsiasi dissenso riguardo ai modelli culturali di riferimento (come quello espresso da Vincenzo Consolo nei confronti di Roberto Saviano quando questi evoca autori non tanto di destra ma espressione di una visione discriminatoria dell'umanità), qualsiasi dissenso del genere, espresso in modo radicale da parte di uno scrittore nei confronti di un altro scrittore è ugualmente tacciato più o meno dalle stesse testate di «ostracismo» e, per il resto, come nel caso precedente, sostanzialmente lasciato cadere nell'indifferenza. E questo mentre, da più parti, parti anche molto diverse tra loro, anzi opposte, (dal *Giornale a Liberò*, ai firmatari dell'appello a Saviano perché lasci la Mondadori) si sollevano accuse, obiezioni, dubbi che, al di là di ogni altra considerazione, entrano nel merito di una questione fondamentale e più vasta: la libertà e autonomia di espressione rispetto a qualsiasi proprietà editoriale, contro quella che Helena Janeczek ha definito una «visione padronale dei rapporti aziendali».

Questioni del genere che riguardano la funzione stessa dello scrittore come radicale espressione di un pensiero libero e irriducibile, esigerebbero quel discorso più vasto di cui si diceva prima, non questo solitario, episodico levarsi di voci, ora zittite ora destinate a cadere vittime di quella forma di censura, o meglio di autocensura, che accompagna il senso della propria irrilevanza, in un momento, tra l'altro, in cui ci vorrebbero non solo visioni, ma appunto trame, narrazioni capaci di riannodare i fili dispersi di un paese che sembra aver perso se stesso, il proprio retroterra, la propria stessa ossatura.



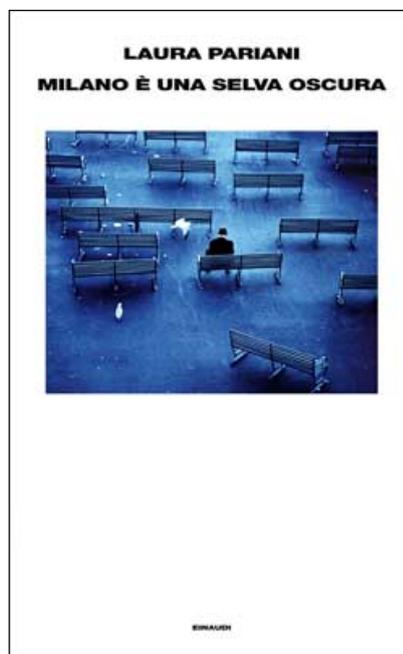
C'ERA DANTE A PIAZZA FONTANA

Il romanzo di Laura Pariani torna sul luogo della strage ma con un occhio inedito: quello di un homeless

Oreste Pivetta, *l'Unità*, 14 febbraio 2010

Dante e la Divina Commedia, Carlo Porta, persino Vivaldi, Milano e piazza Fontana con la sua bomba e suoi morti e ancora Dante, un altro Dante, che fa il barbone, l'homeless, e, a settant'anni, continua a girovagare, finché capita sul luogo della strage. *Milano è una selva oscura*, ultimo romanzo di Laura Pariani, scrittrice che esordì nel 1993 con il bellissimo *Di corno o d'oro*, potrebbe parlare della città d'oggi, affumicata e criminale. Invece si torna a un quarantennio fa, seguendo il povero Dante, figlio di enne enne, come si diceva una volta, ex venditore di libri antichi, cultore dell'Alighieri, di cui si è dato il nome, e di Carlo Porta, di cui si è dato la lingua. Un barbone colto, ironico, nostalgico alle prese con un mondo che non riconosce più se non attraverso piccoli segni di resistenza, un mondo che si rovescia quel nero dodici dicembre.

Dante, al secolo Diogene Colombo («Colombo, come tutti gli illegittimi di Milano, perché sulla porta dell'Ospizio degli Esposti era raffigurato il simbolo caritatevole dello Spirito Santo; Diogene perché l'impiegato che stava ai registri quel giorno doveva essere un filosofo burlone»), classe 1899, è andato in trincea sul finire della prima guerra mondiale e non gli è mancato neppure il confino fascista, tradito dal suo spirito libertario, ha conosciuto l'emigrazione in Sudamerica e frequentato decine di donne, con cuore e con amore, dopo la sventura di un matrimonio tramontato e di una bimba uccisa (altra storia milanese: sotto le macerie della Scuola di Gorla, primo bersaglio dei bombardamenti alleati della seconda guerra mondiale). Dante possiede solo un sacchetto, la borsa degli Avanzi, Avanzi con la A maiuscola, misteriose memorie di una vita. Che finirà quel tragico e memorabile giorno: un'altra vittima di piazza Fontana, lui casualmente travolto da una macchina, soccorso dall'autista perché le lettighe sono necessarie altrove, scaricato in una roggia per non dover dare spiegazioni. Dante imparerà in quella roggia che la morte non



è paura e che anche di là c'è musica. A consolazione di una vita errabonda ma dignitosa, cioè vissuta con rispetto di sé stessi e degli altri, rivendicando valori che la macchina della modernità (della cosiddetta modernità) va cancellando.

Abbiamo letto tanti libri su piazza Fontana, nessuno che ci arrivasse così, con gli occhi bassi di chi cerca e raccatta cicche di sigarette e s'incurva per i dolori delle ossa, colpa dell'umidità e del freddo.

Il viaggio attraverso Milano è negli inferi come se Dante fosse Virgilio ma nella versione del Porta: «A mitaa strada da quel gran viacc...». Leggo la traduzione italiana di Carla Guarisco da una edizione



economica delle poesie di Carlo Porta, pubblicata negli anni Settanta da Feltrinelli: «A metà strada di quel grande viaggio che facciamo uno alla volta al mondo di là mi sono trovato in un bosco scuro scuro affatto, senza un sentiero da poter seguire: soltanto a pensarci mi sento venir fifa, ne un bosco così facile da ritrarre, nero, vecchio, pieno di spini, sassi, intrichi, peggio che quello della tregenda delle streghe...». Allo stesso modo, nera, piena di spini, di sassi, di intrichi è la città di Dante, anche se mi pare che il suo sentimento non sia la fifa, la paura, ma qualcosa che sta tra rimpianto, la desolazione, la rassegnazione.

«Dante possiede solo un sacchetto,
la borsa degli Avanzi,
Avanzi con la A maiuscola,
misteriose memorie di una vita»

La musica di Vivaldi

Il peregrinare di Dante segue le quattro stagioni. Laura Pariani ha in mente la musica di Vivaldi e nei capitoli si alternano allegro, adagio-presto, allegro non molto, presto, eccetera eccetera fino al silenzio della morte. Carlo Porta torna con il suo «inferno» in varie pagine e nei brani ad epigrafe di ogni stagione, tratti dal *Lava piatt del Meneghin ch'è mort*, il *Lava piatti del Meneghino che è morto*.

Il racconto del barbone Dante è un incontro di italiano e milanese, di italiano che scivola nel milanese e viceversa, o di italiano che si impenna nella poesia del milanese, come se s'andasse in salita tra i ricordi, le impressioni e la memoria di filastrocche e ritornelli infantili e di detti popolari. L'incontro dà luogo a pagine bellissime, dure e senza consolazione, se non per quella sensazione di pace che si scopre infine nella morte.

Milano è una selva oscura mi ricorda certi ambienti di Emilio Tadini e attraverso Tadini anche di Céline e naturalmente del grande Testori. Commuove soprattutto chi ha nostalgia di un paese, che poteva sperare di migliorarsi, anche attraverso il ragionare libero del *lingéra*. Non credo che piazza Fontana abbia rappresentato, come s'è scritto in abbandono, la «perdita dell'innocenza», ma è di fronte a tutti che fu una svolta nel peggio.

CARI ITALIANI VI FARÒ LEGGERE

Ferrari: i libri,
una questione nazionale

Antonio Gnoli, *la Repubblica*, 18 febbraio 2010

Attorno al capezzale del libro, malato a dire il vero più immaginario che reale, si sono negli anni avvicinati in tanti. E se fino ad oggi i consigli, le iniziative, le cure non hanno funzionato la colpa non è solo del malato, ossia del libro, che una sua vita stentata comunque ce l'ha. Ma di quelli che ne ignorano l'esistenza, che lo trascurano, che lo considerano un oggetto inutile. È su questa zona opaca di indifferenza e diffidenza che bisogna soprattutto agire dice Gian Arturo Ferrari, presidente del Centro per il libro e la letteratura, un organo del Ministero dei Beni culturali che avrà il compito, con l'aiuto dell'Associazione editori e dell'Associazione librai di inventare e portare a compimento, nell'arco di un decennio, una nuova strategia culturale che renda il paese un po' meno anomalo dalle altre realtà europee che quanto a numero di lettori ci surclassano ampiamente.

Per raggiunti limiti di età Ferrari ha lasciato da poco la direzione della divisione libri della Mondadori. L'ultimo gesto di quella lunga gestione fu una dichiarazione molto polemica che vide il capo della Mondadori contrapporsi a una figura storica come quella di Giulio Einaudi, la cui grandezza scrisse Ferrari «non sta nei molti e discutibili snobismi e nei molti e stucchevoli riti, parimenti accessori di cui volle rivestire sé medesimo e la casa editrice, bensì nella determinazione lucida e feroce con cui seppe perseguire un progetto grandioso, smisurato e forse insensato... cioè fare dell'attività editoriale, e di una specifica casa editrice, il centro, il perno strategico di quello che negli anni Cinquanta e sulla scorta di Gramsci si sarebbe definito come un progetto egemonico».

Come lei sa questa frase che lei ha pronunciato durante un intervento nel dicembre dello scorso anno, nella sede del Mulino, ha provocato molte

polemiche. Non le sembra che i toni fossero irriverenti e pesanti?

«È stato un grosso fraintendimento, glielo assicuro. Ho usato anche la parola megalomane ma come fosse un elogio. Perché io ritengo che bisogna saper pensare in grande e l'editoria italiana ha spesso pensato in piccolo. In secondo luogo il ragionamento non era riferito alla persona ma all'editoria. Inoltre, mi ha stupito che di tutto il mio discorso si sia visto solo quello spunto polemico ignorando il resto. Non davo nessuna valutazione denigratoria, bensì una valutazione storico-critica. Ho capito che è difficile uscire dalle cose convenzionali. L'editoria di cultura non è un genere definito una volta per tutte, è una forma storica che nasce, si sviluppa e declina dentro un certo periodo storico. E non è che io criticassi il fatto che quel progetto egemonico allora fosse di sinistra. Rilevavo la sua presenza e la sua importanza, ma al tempo stesso che le condizioni di oggi della cultura sono cambiate».

Forse si sono complicate. Ma veniamo ad alcuni aspetti tecnici. Lei rileva un paradosso: l'Italia ha un mercato dei libri all'altezza di qualsiasi paese industrialmente avanzato, ma legge come fosse un paese del terzo mondo. Perché?

«Un tempo si pensava che la divisione tra Nord, Centro e Sud influisse sulla formazione del lettore. In realtà sono le differenze sia socio-economiche che di istruzione a determinare il bacino dei lettori. Tra l'altro, contrariamente alle previsioni, queste differenze si sono accentuate negli ultimi anni. Abbiamo un mercato forte e una lettura debole. Per cui possiamo dedurre che la lettura di libri in Italia non è democratica. E riteniamo che questo sia un problema nazionale. Di qui i compiti che il Centro per il libro si è dato, unendo le forze del Ministero e quelle rispettivamente dell'Aie e dell'Ali. Il nostro obiettivo è allargare bacino dei lettori portandolo dal 38 per cento al 50 per cento della popolazione sopra i 14 anni.

Con quali strumenti?

«Premetto che nessuno sa esattamente come far crescere il numero dei lettori. Abbiamo ideato una serie di programmi che cominceremo a sperimentare. Il primo è un intervento massiccio su tre province (rispettivamente Nord, Centro e Sud), avendo come obiettivo soprattutto il mercato dei ragazzi. È il più arretrato, ma anche quello in cui l'investimento per il futuro può risultare più proficuo».

So che avete pensato anche a regalare libri.

«Fa parte del programma. Vorremmo in accordo con gli editori offrire gratuitamente alle categorie più svantaggiate quei libri di buona qualità che gli editori in ogni caso, per costi di magazzino, avrebbero eliminato. Questa iniziativa è di grande valore sociale ma ha un costo elevato».

Crede che basteranno i 3 milioni stanziati dal Ministero?

«No, l'Aie finanzia una parte di questi programmi. Abbiamo anche creato un'associazione chiamata Fahrenheit 451, che vende i suoi 451 gradi a diecimila euro l'uno. Saranno richieste fatte a privati per autofinanziarci».

Non ritiene che nel paese della burocrazia, tutto sarà più lento e col rischio di perdersi?

«Mi auguro che questi progetti non si insabbino, non vadano a morire in qualche palude. Ne andrebbe della crescita culturale del paese».

Ma una crescita libera o condizionata dall'attuale potere politico? Glielo chiedo perché sono molte le polemiche che le celebrazioni per il centocinquantesimo dell'Unità d'Italia hanno scatenato.

«Il nostro attuale livello è talmente piccolo che i problemi che lei paventa sono molto lontani. Oggi il libro va affrontato come questione nazionale».

Ma sono proprio le questioni nazionali che oggi dividono.

«Penso che su questa nostra iniziativa c'è un grande accordo. Mi auguro solo che non sia di facciata».

Ferrari, lei difende il destino del libro cartaceo. Ma qui stiamo andando verso tutt'altro. L'e-book e la nuova frontiera. In che modo l'affronterete?

«Siamo come sull'orlo di un burrone. Possiamo solo cercare di non precipitarvi dentro. Voglio dire che l'e-book è un salto enorme, un po' come fu l'invenzione della stampa. Noi non abbiamo idea di che cosa accadrà. La nostra percezione è continuista, ma l'e-book è davvero una svolta radicale. Il libro così come è stato è una forma definitiva, compiuta come può essere un quadro o una statua. La natura del mezzo elettronico lo renderà flessibile, modificabile, adattabile. Molto più simile a un essere vivente che a una cosa».



Il nostro libro dei sogni

Francesco Specchia, *Economy*, 18 febbraio 2010

«Loro» sono quelli di Smplicissimus, un gruppo di guasconi elettronici dal fiuto miracoloso. Accade che, mentre l'iPad di Apple sta per invadere il mondo, mentre la biblioteca di Amazon assomiglia sempre più a quella di Babele e mentre l'e-book vince l'ansia dei bibliofili, tre giovani marchigiani abbiano azzeccato il vero business: la loro società, Smplicissimus, è l'unica in Italia a distribuire lettori di libri elettronici (tra cui Cybook, BeBook e il più costoso iLiad, dal nome omerico) ma, soprattutto, i contenuti dei testi in lingua italiana. E quest'ultimo non è un dettaglio, specie se si considera che il leggendario Kindle scaricherà pure in 60 secondi un libro contenendone 1.500, però legge soltanto i propri formati, e solo in inglese. E gli italiani sono tutto fuorché poliglotti.

Da qui l'avvento di Smplicissimus, cui nome si deve a una rivista satirica, che è a sua volta stato scippato da un best seller del 1600, *L'avventuroso Smplicissimus* del barone Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, molto amato da Antonio Tombolini. Che è l'anima del progetto e, a suo modo, un pioniere. Quarantotto anni, ingegnere e appassionato della rete e del teatro dell'assurdo di Ionesco, Tombolini, dalla sua Loreto (Ancona), s'appassiona all'idea del testo elettronico di Jeff Bezos, il patron di Amazon. Un giorno del 2004 scopre che a Eindhoven Philips sta brevettando l'e-ink, l'inchiostro elettronico adatto per schermi non retroilluminati, leggibilissimo anche sotto il sole. Vola subito in Olanda, acchiappa la licenza e in un paio d'anni raccoglie la fiducia di imprenditori privati appassionati di internet per sviluppare la sua visione. «L'idea era quella che i lettori dell'e-book dovevano avere lo stesso ruolo che iPod e mp3 avevano con la musica: la transizione dalla fruizione del libro dalla carta al digitale è un processo inarrestabile cui conviene prepararsi» dice Tombolini.





E allora eccolo prendere i testi cartacei e convertirli in elettronici utilizzando il formato universale Epub e immagazzinarli in una piattaforma informatica detta Stealth (come gli aerei invisibili, perché l'acquirente dell'e-book non vede il back office, la confusione del retrobottega); i suoi clienti non fanno altro che trotterellare nel sito e scaricare racconti, romanzi, poesie, «col prezzo medio di un e-book sempre più simile a quello di un tascabile».

Non è, la sua, un'intuizione stupida. Quasi contemporaneamente, in America, Google Book si accorda con autori di tutto il mondo e si appresta a digitalizzare cinque milioni di volumi. Ogni minuto, oggi, cento libri al mondo vengono sfogliati, scansionati e riposti in un'anima in silicio. Si sta verificando, per il turbamento dei bibliofili all'Anatole France (i feticisti della carta e della rilegatura), un'estensione di quella che gli Illuministi chiamavano la Repubblica delle lettere», il regno utopico senza confini e diseguglianze dove gli scrittori formulavano le idee e i lettori le giudicavano.

«Beh, questi sono pensieri alti, per noi: per ora, ci basta chiudere l'anno con una vendita totale di circa 30 mila e-book-reader» ci richiama alla realtà Luigi Passerino, direttore commerciale di Smplicissimus. «Certo, a breve arriverà l'iPad che, con tutto il suo clamore, servirà moltissimo alla causa ed a un'ulteriore conferma che la digitalizzazione dei contenuti dei libri è inevitabile; e indica quale sarà il destino stesso dei testi in un futuro non lontano. Però, per quanto riguarda il futuro più prossimo bisogna anche dire che il suo schermo è retroilluminato e non dà lo stesso efficace effetto di lettura».

Passerino, laureato in filosofia e informatica, appassionato di storia con una moglie al ministero del Lavoro e un pupo in arrivo, è l'unico del gruppo Smplicissimus che transuma sistematicamente tra le Marche, Roma (dove abita) e il resto della penisola. Ed è quello che è riuscito a stringere un accordo sia con *La Stampa* per produrla in e-reader sia, per i testi, con gli editori associati a Fidare che riunisce 130 marchi indipendenti. «Entro i primi mesi dell'anno inizieremo a commercializzare sul nostro sito i primi titoli».

La Fidare riunisce nomi poco noti all'editoria: Instar, Pequod, Fratelli Frilli, e soprattutto Iperborea, editore milanese che pubblica autori scandinavi come Björn Larsson (*Il pirata Long*

John Silver), Arto Paasilinna (*L'anno della lepre*), Johan Harstad (*Che ne è stato di te, Buzz Aldrin?*). Ma il bello è che tutti i testi, qui, si adattano automaticamente allo schermo, «gli altri hanno solo il formato pdf, è un formato rigido che non si adatta bene allo schermo di un e-book-reader. Bisogna ingrandire o diminuire continuamente. Una rottura di scatole. Noi, invece, abbiamo l'ePub, formato internazionale più diffuso per gli e-book che si adatta automaticamente allo schermo». Convertire dal formato pdf a quello ePub costa «un euro a pagina, mentre, per i libri più vecchi, quelli su pellicola, siamo intorno ai 2,5».

E intanto Smplicissimus aumenta il personale. Arriva Marco Croella, 36 anni, ingegnere ex bancario che «segue e coordina tutte le attività relative alla digitalizzazione dei cataloghi convertendoli dalle varie fonti, pdf, html, mobilpocket»; s'aggiunge Lorenzo Giuggiolini, 37, che, come nuovo responsabile della logistica, distribuisce l'hardware presso i vari punti vendita Mediaworld, Mondadori, Feltrinelli, Fnac e diffonde, in pratica, il Verbo. La società in un anno passa da tre a 10 soci, il giro d'affari da zero a due milioni di euro, crescita esponenziale prevista a dieci milioni entro fine 2010. Il business, in effetti, è tutto da esplorare. L'e-book grazie al decreto Gelmini entra nelle scuole, i picchi di crescita sono stimati dal 30 all'80 per cento e una ricerca Amazon ha scoperto che i lettori di testo digitale non solo non sminuiscono la vendita del cartaceo, ma addirittura la agevolano. Certo, potranno esserci delle controindicazioni a tutto questo. Ci sarà qualcuno che, inevitabilmente, perderà il gusto molto romantico di girare per remainder, per mercatini di libri usati; di spiluccare racconti nella polvere degli scaffali; di accarezzare e tastare le copertine come cosce di donna. Anche i miracoli richiedono il loro piccolo dazio.





L'adolescente sovversivo

Così Il giovane Holden ha inventato un modello

La rivoluzione di Salinger
è stata creare un ragazzo
diverso da tutti i precedenti letterari
e che ispirerà quelli successivi

Sandro Veronesi, *la Repubblica*, 19 febbraio 2010

Pensando a J.D. Salinger mi viene in mente una cosa che ha detto Diderot nei suoi diari: ognuno, ha detto Diderot, si costruisce una statua interiore, e lo fa nel momento peggiore della propria vita, l'adolescenza, quando non sa ancora nulla di sé né del mondo, e non ha la minima idea di come si costruisca una statua – e poi passa il resto dei suoi giorni a cercare di somigliarle. Se gli va bene arriva il momento in cui se ne rende conto e comincia a demolirla, ma è impossibile sbarazzarsene del tutto, ed è per questo che nessuno riesce mai a essere felice.

È un pensiero strano, per Diderot, ma mette a fuoco per la prima volta ciò che un secolo e mezzo dopo la psicanalisi si occuperà di dimostrare; soprattutto, è l'immagine della statua a colpire, così folgorante, così pesante, così diversa dalle amniotiche metafore freudiane. Conduce, quella statua, direttamente al concetto di un micidiale totalitarismo interiore, monumentale, per l'appunto, e intransigente, che si insedia proprio nell'età più innocente e continua a dominare sulle altre. È potente, quell'immagine; è felice: e mi viene sempre in mente pensando a J. D. Salinger. Mi sono domandato perché. Ho trovato due risposte,

buone tutte e due, secondo me, anche se sono l'una la negazione dell'altra. La prima: perché Salinger, in fondo, non ha fatto altro che ritrarre gli esseri umani nel momento in cui se la stanno costruendo, questa statua interiore. Tutti quei ragazzini infelici e rabbiosi, alle prese con quella furiosa esigenza di uscire dall'invisibilità che avvolge, di darsi un ruolo. In fondo proprio quello, io credo, che Diderot intende per statua interiore: assegnarsi un ruolo nel mondo, quel ruolo, deciso una volta per tutte quando non si ha ancora idea di quale sia la commedia.

La seconda ragione, però, ribalta la prima: pensando a Salinger mi viene in mente la statua interiore di Diderot perché le sue pagine contengono una carica sovversiva che tende a demolire ogni cosa consolidata, e rinfocola la speranza di cambiare il mondo dal di dentro. È la vecchia differenza che passa tra ribellione e sovversione. Personalmente non sono mai stato attratto dalla ribellione, mentre trovo la sovversione molto interessante. Significa piazzarsi nel cuore del sistema e da lì, senza uscirne, cominciare a bombardarlo. Significa sputare sul piatto in cui si mangia, e anche, se necessario, segare il ramo su cui si è appollaiati.





Be', Salinger ha fatto questo. Ha sovvertito valori, sputato su piatti, segato rami, ha disorientato, indebolito e, alla fine, ha sconfitto un conformismo molto radicato nel suo paese – e questo non trangugiando droghe leggendarie e fottendosene della legge dalla mattina alla sera, ma raccontando sul *New Yorker* di ragazzini borghesi con problemi affettivi. E forse è il caso di tornare al tempo in cui l'ha fatto, per capire quante statue ha buttato giù. Prendiamo questo dialogo tra il fratello di Selena e Ginnie in *Alla vigilia della guerra contro gli esquimesi*:

« – Senti. Le ho scritto otto porche lettere. Dico, otto. Non ha risposto nemmeno a una che è una.

Ginnie esitò. – Be', forse aveva da fare.

Già, da fare. Daffare come una porca formica.

– Ma c'è proprio bisogno di dire tante parole? – chiese Ginnie.

– Un bisogno porco.»

Poi prendiamo un brano della stroncatura ai suoi libri, apparsa nel 1962 sulla *Partisan Review* a firma di Leslie Fielder:

«Ci troviamo – comincio lentamente a capire – nel bel mezzo di una rivoluzione del gusto, di una radicale trasformazione del grande pubblico dei lettori americani... un pubblico formato per la maggior parte da adolescenti. Controllando il mercato (si pensi che è soprattutto per arrivare a loro che nuove generazioni di editori, di loro poco più vecchi, hanno inventato e diffuso i nuovi e costosi paperback in veste tipografica rinnovata) essi controllano anche la moda. E la moda esige, al posto dei romanzieri adolescenti che per un motivo o per l'altro non vogliono comparire, gli Interpreti di Adolescenti, tra i quali potremmo annoverare...».

«Rivoluzione», «radicale trasformazione», sono parole che il sistema non ha mai opposto a Lawrence Ferlinghetti o a Alexander Trocchi o a Hunter Thompson: quelli li combatteva più efficacemente arrestandoli. Salinger era più pericoloso di loro, perché era borghese, irreprensibile, vestito di Harris tweed, e sovversivo. E il suo talento soffiava così forte, ed era così prodigiosamente intriso del proprio *Zeitgeist*, e ne interpretava il bisogno di cambiamento con tale naturalezza, da generare nel gusto popolare quella rara ispirazione che ogni tanto fa veramente prevalere il meglio sul peggio, e produce un successo di proporzioni talmente colossali da risultare esso stesso una rivoluzione – e spazza via tutto ciò che gli si para davanti, statue interiori comprese.



«“Rivoluzione”, “radicale trasformazione” sono parole che il sistema non ha mai opposto a Lawrence Ferlinghetti o a Alexander Trocchi o a Hunter Thompson: quelli li combatteva più efficacemente arrestandoli. Salinger era più pericoloso di loro, perché era borghese, irreprensibile, vestito di Harris tweed, e sovversivo»





«Innamorarsi tra gli scaffali con Hikmet»

Da Feltrinelli alle Coop, una lunga militanza dietro il banco:

«Una scuola di vita che mi ha sbloccato dal mio provincialismo interiore»

Giovanna Zucconi, *Tuttolibri* della *Stampa*, 20 febbraio 2010



A pagina uno delle sue memorie Romano Montroni, il libraio per eccellenza e per antonomasia, scrive: «Di libri a quel tempo non capivo e non sapevo davvero niente». Negli anni Cinquanta, quando è arrivato per caso al mestiere, come lo chiama lui, era un imberbe spilungone della periferia bolognese. Voglia di studiare, zero. Libri in casa, zero. Entusiasmo, tantissimo: allora e sempre.

«Mio padre era vigile urbano, la mamma casalinga, mia sorella faceva la pellicciaia in casa. Potevamo sederci a tavola soltanto quando aveva tirato giù l'asse con le pelli bagnate e tirate. Il nonno viveva con noi, eravamo stipatissimi, io dormivo in camera con i miei e con mia sorella, e la doccia andavo a farla al bagno pubblico. Anni dopo un conoscente mi disse di avere comprato all'asta una casa popolare, in via Rimesse 9, al primo piano, "una casa di m...", aggiunse. Era la mia».

Diventare fattorino alla libreria Rizzoli, sotto le Due Torri, in quel centro storico che neppure conosceva, sarà stato un salto colossale.

«Ha rivoluzionato il mio stato emotivo. Ero un

giovane laborioso, molto malleabile, timido e umile nei confronti della cultura. A 14 anni ero già alto un metro e novantadue, avevo piedi lunghissimi, gli amici mi sottevano e quando andavamo nelle balere non beccavo mai: non avevo forte personalità, se non ridicolizzata. La libreria è stata una scuola di vita, mi ha sbloccato dal mio provincialismo interiore. Prima frequentavo i bar di periferia, dove si parlava solo di sport».

Non solo di sport, Montroni...

«È vero. C'era un siciliano che ogni volta che arrivava faceva una tacca sullo specchio, come i piloti con gli aerei abbattuti, vantandosi delle sue conquiste. Si chiamava Liborio».

All'inizio lei pedalava.

«Facevo la spola in bicicletta fra la libreria e i distributori. Poi mi promossero aiutocommesso. I miei erano molto fieri, mia madre mi mandava a lavorare in camicia e cravatta».

Quando si capì che avrebbe fatto il libraio e non l'operaio, la mamma fu felice: «Bravo, così sporchi meno!».





«Allora le librerie erano luoghi sacrali, piene di barriere reverenziali che saranno abbattute anni dopo, da Giangiacomo Feltrinelli. Ero un proletario ignorante, mi ritrovai fra librai in mezze maniche e professori universitari. C'era qualcosa di magico in quel luogo, in quegli oggetti».

Ricorda il primo libro che ha venduto?

«No, ma ricordo la sensazione di ebbrezza quando trovai un libro che il capocommesso mi aveva ordinato di andare a prendere: l'avevo sistemato io a scaffale il giorno prima. Noi aiutanti obbedivamo e basta, non ci permettevamo iniziative, mentre al contrario dopo la rivoluzione feltrinelliana ogni libraio ha autonomia operativa. A me dicevano "cinno, vieni mo que", ragazzo vieni qua, e io andavo, a comando, su e giù per le scale, lungo gli altissimi scaffali».

E in tutto ciò, leggeva?

«Amadori, il direttore della libreria Rizzoli, un personaggio straordinario, mi prestava dei libri. Io andavo a casa a pranzo e mentre mia madre preparava le tagliatelle, prima della forchettata leggevo. *Giamburrasca*, *I ragazzi della via Pál*, le *Favole* di Esopo, *Moby Dick* in traduzioni oscene, il *De Amicitia* di Cicerone. Non sapevo niente, non capivo niente, ma cominciavo ad assaporare il piacere della lettura».

Ma i librai leggono?

«Chi legge un libro al mese è già un mandrake, noi lavoriamo almeno dieci ore al giorno. Di più, significa che non fa bene il mestiere. Quelli all'antica fanno finta di sapere, i clienti però non chiedono di che cosa parla un libro ma se è uscito e dov'è. Per rispondere non serve averlo letto, è sufficiente frequentare le pagine culturali dei giornali, tenere le orecchie aperte con gli editori e con i clienti. Il primo pregio è la curiosità».

Un libro al mese per qualche decennio di mestiere significa che ne ha letti a centinaia.

«Mi colpirono molto *Le memorie di Adriano* della Yourcenar, quell'imperatore modernissimo alla ricerca del sapere continuo era un modello, mi faceva pensare a Berlinguer. Poi le *Lezioni americane* di Italo Calvino, ne esci trasformato: alla prima lettura ero nel pallone, non capivo niente, ma come dice Vittorini non c'è libro che

chiunque non possa capire, basta che lo rilegga. *Le braci* di Sandor Marai, così emozionante e passionale, perfetto per iniziare alla lettura anche un non lettore ...».

Chi le consiglia che cosa leggere?

«Con gli amici discutiamo dei fatti del giorno, poi finiamo sempre a parlare di libri. Benni, De Luca, Galimberti, Calasso: entusiasmano. Ai tempi Roberto Calasso dell'Adelphi spiegò così bene *Follia* di McGrath a noi librai Feltrinelli che lo portammo al successo. È il libraio a fare la fortuna o la sfortuna di uno scrittore: salvo che se va da Fazio».

Oggi molti librai di catena sembrano non sapere nulla, controllano al computer e stop. Mentre i piccoli temono di chiudere e mettono sotto accusa appunto le grandi catene.

«Prima per Feltrinelli e adesso per Coop, curo moltissimo la formazione. Quanto ai piccoli, sono sereno perché ho sempre creduto che l'apertura di librerie non danneggi gli altri, ma aiuti il mercato. Ciascuno ha un'identità diversa, e la concorrenza aguzza l'ingegno».

La tecnologia non basta, serve il fattore umano. Ma è un lavoro intellettuale o fisico? Quante tonnellate di carta avrà maneggiato, in tanti anni di mestiere?

«Ho aperto una cinquantina di librerie. L'ultima, a Pesaro, è piccola, 270 metri di scaffali: 26 bancali di libri. Quando aprimmo la Feltrinelli di via de' Cerretani a Firenze, 1000 metri quadrati, scaricammo i Tir alle 5 del mattino, facendo il passapacco come in un film sui portuali americani. A piazza Duomo i bancali furono 1.500: quando te li vedi arrivare, fanno impressione. Ma la quantità non mi ha mai spaventato, né di libri né di gente».

Occorre un fisico bestiale, per fare il libraio?

«Occorre una volontà di ferro, e una certa fisicità. Ma nessuno è mai schiantato sotto il peso dei libri».

Le donne ce la fanno?

«Meglio degli uomini».

Il libro come fatto corporeo, prima ancora che mentale...



«Quando entro in un libro, leggo ad alta voce. Giro per casa declamando».

Chissà sua moglie.

«Piera. Libraia anche lei. Dunque è curiosa».

Non vi porterete il lavoro anche a casa, vero? Suppongo non abbiate neanche un libro.

«Al contrario. Un libraio non può distogliersi dall'ambientazione della libreria. Quale mestiere, d'altronde, ti dà tanta complessità di emozioni? Toccare i libri, aprire uno scatolone, scatena un'infatuazione».

Che sensualità.

«Non credo che l'e-book vada a intaccare quel desiderio di possesso. Sarà uno strumento in appoggio ma non sostituirà il libro, se non in un mondo alla *Blade Runner* che né lei né io vedremo. È come l'amore: virtuale non basta, voglio una donna fisica e carnale».

A proposito: ha visto nascere amori, grazie ai libri?

«Mi dicono che se le leggi una poesia di Kavafis o di Hikmet, la donna casca».

Se lo dice lei. Ma come li tiene i libri, in casa?

«Per editore gli Adelphi, i Sellerio e i Feltrinelli (li ho tutti fino al 2005, quando sono uscito). In ordine alfabetico gli altri».

Ne compra?

«Sì».

Se becca in negozio qualcuno che ruba, che cosa fa?

«Dipende. Se è uno che ruba per rivendere, va represso duramente. Ma a più di un giovane squattrinato ho fatto una ramanzina e poi ho lasciato il libro. Conquistando un cliente».

E lei, ha mai rubato un libro?

«Sì, un'antologia di aforismi, in casa di un amico. Ma avevo l'incubo del furto. L'ho ricomprato e gliel'ho riportato».

Di nascosto?

«No. Gli ho detto che avevo commesso un errore, ma che ho una coscienza. Abbiamo riso parecchio».

se
gli
scrittori
italiani
ignorano
la
scienza

Massimo Parente, *il Giornale*, 21 febbraio 2010



Io sì. Al Cambriano, alla realtà terribile di cinquecentosettanta milioni di anni fa, ci penso ogni giorno, mi spiace per voi e perfino per me, costretto a esistere contro entrambi. Penso alla fauna di Burgess e alla fauna di Ediacara, agli artropodi, a quei piccoli organismi primordiali, la *Hallucigenia*, la *Yohoia*, la *Leancholia*, e la *Pikaia*, il primo cordato noto al mondo, dalla quale discende la nostra colonna vertebrale, e da essa tutti noi vertebrati. Spesso mi guardo la mano, aprendola e chiudendola, come il Monsieur Teste di Valéry, e mi basta per perdermi in abissi spaventosi e indicibili, con le falangi che mi si trasformano sotto gli occhi in ali di pipistrelli o zampe di pollo o pinne di balena, nelle quali ci sono ancora le dita di quando la balena camminava, ed era quel quadrupede antenato in comune con i cavalli, le giraffe e gli ippopotami.

Invece entri in una libreria italiana e ti chiedi chissà perché, con tutto questo parlare di realismi, neorealismi (o «new italian realism», come si dice nel gergo del provincialismo Italiano), nessuno scrittore italiano abbia una visione scientifica della vita, e nessuno scrittore italiano studi la biologia, come un tempo, per esempio, si studiava la filosofia, ormai finita.

Così, questo «nuovo realismo», sarà al massimo imbastire una trama narrativa intorno alla cronaca politica, e quindi tante storie di precari, di mafia, di guerra, tanti romanzi criminali o di alienazione sociale, innumerevoli esotismi da guida touring dell'anima in pena, tutti in marcia e con la data di scadenza impressa sul culetto. Per esempio: sconfitta la camorra, con *Gomorra* non ci si incarcerano neppure le uova, visto che te le vendono già nel loro apposito contenitore. Se la Chiesa benedicesse l'omosessualità, finita anche la lotta politica di Aldo Busi.

Se tanto mi dà tanto, e cioè così poco, la vera avanguardia la fanno gli scienziati, e gli scrittori neppure se ne accorgono. Non a caso tra quelli che conosco, amici o nemici, il massimo del pensiero biologico è il negozio biologico sotto casa, tra l'erboristeria e la farmacia omeopatica. Lo so, il pubblico vuole essere consolato, vuole avere un'anima, e un cuore, e delle speranze in cui sperare, ma uno scrittore è uno scrittore, non il servo del lettore, almeno quanto un medico è un medico. Qui gioca un ruolo centrale la fusione di due anacronismi: uno veteroromantico, che colloca ancora lo scrittore con il nasino all'insù, dove il cielo è ancora «il cielo» e le stelle sono stelle cadenti e comunque «lassù», neppure fosse un cantante o un poeta, e

vaglielo a spiegare che la stella più vicina, Proxima Centauri, è a oltre quattro anni luce da qui, e che esploderà come esploderà il nostro sole tra quattro miliardi e mezzo di anni (ma, «grazie al cielo», prima ci verrà addosso Andromeda, la nostra galassia gemella, tra «soli» tre miliardi di anni, essendo a «soli» due milioni e mezzo di anni luce da noi).

«Non esiste stupidaggine più nociva di questa comune supposizione», scrisse il grande Stephen Jay Gould, «e cioè che le più profonde intuizioni sui grandi interrogativi riguardanti il significato della vita o la struttura della realtà emergano più facilmente quando una mente libera, sgombra e non disciplinata (si legga piuttosto ignorante e non istruita), si libra al di sopra della conoscenza o degli interessi meramente terreni».

Eppure bastava un artista illuminato come Marcel Duchamp per rinunciare a dipingere, perché l'arte doveva essere un mezzo di «approfondimento del pensiero», e lui non ne poteva più di essere «stupido come un pittore». Oggi si potrebbe dire stupido come uno scrittore, risolvendo una questione già messa in evidenza da Galileo, sull'importanza, per l'arte, di essere compatibile con la scienza e la verità, pena l'essere relegata in un piano secondario, artigianale, esornativo, che Duchamp avrebbe definito «retinico».

Insomma, come può uno scrittore oggi rinunciare a darsi una coscienza, seppur inevitabilmente tragica e dilaniata, dell'essere umano, con tutte le conseguenze che questa coscienza comporta? Ciascuno, al massimo, con tanta passione ambientalista, attento a risparmiare il proprio fiato per non emettere anidride carbonica, in nome della bellezza della natura e della cattiveria umana, quando nel Permiano-Triassico l'estinzione di specie fu del 96 per cento? Come si può capire l'oblio di Proust o il silenzio di Beckett o l'incubo kafkiano o l'amore o la morte o la coscienza umana, e superarli sprofondandoci ancora più dentro, se lo scrittore è solo un narratore di storie e i romanzi sono «solo» romanzi? Come può, non dico un teologo, un prete, un politico, un mago, un critico, un intellettuale, un musicista, un poeta, ma uno scrittore, uno scrittore vero, uno scrittore umano, ignorare le scoperte e gli abissi dell'embriologia, della paleontologia, della genetica, della chimica, dell'Evo-Devo, e pensare di essere «profondo» o «realista», mettendo la testa sotto la sabbia della cronaca, trasformandosi nella retroguardia del giornalismo? Come può uno scrittore umano non sapere cos'è un uomo?





IL MERCATO DEGLI ESORDIENTI

Maurizio Bono, *la Repubblica*, 24 febbraio 2010

C'è sempre una prima volta, e naturalmente c'è sempre stata. La novità è che a due anni quasi esatti dal debutto fenomeno di Paolo Giordano (all'incirca quanti ne occorrono a un editore per capire la novità e provare a ripeterla) i due esordienti di punta di questa stagione, il trentaduenne Alessandro D'Avenia di *Bianca come il latte rossa come il sangue* (Mondadori) e la ventiseienne Silvia Avallone di *Acciaio* (Rizzoli), partono dove di solito un autore italiano arrivava, finora, dopo gavetta. Non solo e non tanto per le copie in circolazione (D'Avenia 56 mila copie con una prima tiratura di 26 mila, Avallone 33 mila in cinque ristampe partendo da ottomila) e l'ingresso immediato in classifica (quarto D'Avenia e sesta Avallone nella top ten della narrativa italiana) ma per ciò che i due libri, peraltro diversissimi, vogliono essere e sono: potenziali best seller perché dell'opera prima esibiscono le virtù (la freschezza promessa e spesso mantenuta da ogni ricambio generazionale), ma senza che l'urgenza di raccontare la propria storia faccia perdere di vista il potenziale lettore. I nuovi esordienti piazzati, del lettore tengono gran conto: in entrambi i casi di rigore è l'adolescenza, il sentiero tracciato più sicuro. In più, a seconda delle declinazioni scelte, sfondi pregnanti e di interesse collettivo come la scuola (D'Avenia) o ancor più ambiziosamente le trasformazioni della società post-industriale (Avallone). Dietro di loro, un piccolo esercito: da Einaudi Stile libero *Prove di felicità a Roma est* di Roan Johnson che mescola tarda adolescenza e melting-pot, da Frassinelli *Memorie di una cagna* della diciannovenne Francesca Petrizzo che prende in prestito la voce adolescente di Elena di Troia, *La forma incerta dei sogni* di Leonora Sartori (sull'infanzia di una figlia della generazione impegnata) per Piemme. Poi, ai primi di aprile, da Fandango il venticinquenne Emmanuele Bianco con *Tiratori scelti* (bande, cocaina e immigrati nella periferia milanese), da Elliot la ventunenne Angela Bubba, selezione Campiello giovani 2007, in una storia di famiglia del secolo scorso, con una lingua arcaica e reinventata. Il successo da opera prima e giovane non è un fenomeno nuovo. Ci fu Enrico Brizzi, con *Jack Frusciante*, o Melissa P., scommessa di Fazi. Oggi però la caccia all'esordio ha ragioni molto concrete: adolescenti e ragazzi sono diventati un mercato a parte e, soprattutto, gli anticipi correnti per un'opera prima

vanno da zero a poche migliaia di euro, dopo un buon successo raddoppiano, in qualche caso clamoroso triplicano. Se si calcola che su una copia l'editore ha un margine di uno-due euro, vuole dire che il secondo libro è un bagno di sangue se non vende almeno 30 mila copie, cioè è già un fenomeno da classifica. Se ne vende altrettante un esordiente, invece, è l'affare dell'anno, allo stesso modo dei debutti discografici. Il presidente del gruppo Gems Stefano Mauri aggiunge un risvolto ancora più pragmatico: «Siccome ogni libraio ha un computer, davanti a un secondo libro controlla le copie vendute del primo e ne prende, per sicurezza, qualcuna di meno. Mentre con l'esordiente prenota anche la speranza del successo imprevedibile». Il risultato è che se c'è un'accusa che ha fatto il suo tempo è quella tradizionale agli editori di non leggere i manoscritti (oggi gli allegati email) degli sconosciuti: lo fanno, anche se la media dei "pubblicabili" è uno su qualche migliaio. Di più, alla faticosa pesca con la lenza nel mare delle proposte c'è chi ha pensato di sostituire la pesca a strascico. Proprio il gruppo Mauri Spagnol, con le sue undici case editrici da Longanesi a Garzanti a Guanda, ha lanciato dieci giorni fa il "torneo letterario online" IoScrittore, a cui si partecipa mandando entro fine marzo il proprio manoscritto anonimo e completo, e ricevendone in cambio tre da valutare. A fine agosto trenta finalisti andranno al Festival di Mantova, a novembre 2010 il vincitore verrà pubblicato da uno dei marchi. Antonio Franchini, il responsabile della narrativa italiana Mondadori che ha scoperto Giordano e ora D'Avenia, ragiona su motivi più culturali del boom: «La società, dunque anche la società letteraria, ha sempre meno memoria, forse perché abbiamo tutti troppo da ricordare. Tra le conoscenze di un lettore colto degli anni Trenta o Cinquanta e oggi, c'è evidentemente un abisso. L'esordio passa più facilmente perché non richiede conoscenze precedenti, di libri e di contesto, tutto lì». Ed è più facile, per certi aspetti, anche per l'editor: «Dici sì solo se ti colpisce, mentre con un autore al secondo, terzo o quarto libro hai un rapporto, devi seguire il suo sviluppo. Ma naturalmente accompagnare la crescita di uno scrittore è la parte a cui non vuoi né potresti mai rinunciare, se fai questo mestiere». Pensa, per chiudere il cerchio, al secondo romanzo di Paolo Giordano? «Dico solo che è in programma per il 2011».





L'uomo che vaga senza posto nel mondo

Benedetta Marietti, *D della Repubblica*, 27 febbraio 2010



Joshua Ferris

A New York la lettura pubblica di *Non conosco il tuo nome*, da Barnes & Nobles, è stata preceduta da una serie di commenti via Twitter. Non si riferivano al libro, ma a lui, l'autore, il sexy-emaciato trentacinquenne Joshua Ferris: «Non vedo l'ora di incontrarlo! È così strano che ai miei occhi appaia come una rockstar?», digitava una fan. E un'altra: «Mi sto portando dietro un reggiseno di scorta da lanciargli sul podio». Ferris non si scompone. Al successo è abituato dall'uscita di *E poi siamo arrivati alla fine*, romanzo d'esordio ambientato in una grande agenzia pubblicitaria di Chicago, che faceva i conti con l'esaurirsi del dotcom boom alla fine degli anni Novanta: diventato best seller, finalista al National Book Award 2008, fu considerato dal *New York Times* tra i cinque migliori romanzi del 2007. Non è facile sostenere le aspettative di un'industria culturale a caccia dei prossimi

Franzen, Safran Foer, Zadie Smith, e che ti ha presentato come *The next big thing*. Ma Ferris, raggiunto al telefono nella sua casa di Brooklyn dove vive con moglie e figlio neonato, ribatte con ironia: «Nonostante una certa pressione, scrivere questo secondo libro è stato facile. Se non altro ho potuto mantenermi con una carta di credito».

In *Non conosco il tuo nome*, in uscita per Neri Pozza, protagonista è Tim Farnsworth, un quarantenne con una vita perfetta: una moglie bellissima, una figlia adolescente e una carriera in un prestigioso studio legale di New York, governato da squali. Lo stesso Tim è piuttosto soddisfatto quando percepisce una traccia di sangue nell'oceano delle dispute. A un certo punto, una malattia misteriosa, silente per anni, torna a colpirlo. «It's back», è tornata, dice. Questo disordine lo costringerà a camminare per giorni, fino ad accasciarsi stremato, privo di forze, in stato narcolettico. E



Una malattia misteriosa, e la vita perfetta dell'avvocato Farnsworth precipita. Perché? E cos'ha in comune Joshua Ferris, nuova star della scena letteraria Usa, col protagonista del suo romanzo?

getterà la sua vita dal precipizio. «Un horror esistenziale», l'ha definito il *San Francisco Chronicle*, una «road novel atipica» secondo Jay McInerney che l'ha recensito sul *New York Times*: «Volevo sondare gli effetti sconvolgenti di una malattia senza nome (*The Unnamed* è il titolo inglese), e senza storia medica, che irrompe nella vita di un individuo felice. Il quale, nonostante tutto, cerca disperatamente di tenere insieme il suo matrimonio, la famiglia e il lavoro».

La storia ha conquistato Scott Rudin, il produttore di *Non è un paese per vecchi* (dal romanzo di McCarthy), che ne ha acquisito i diritti cinematografici solo sulla base delle prime centoventi pagine: «Né io né Rudin avevamo la più pallida idea di come sarebbe finito il libro», dice Ferris. «È stato un atto di fede da parte di entrambi».

Il lavoro, un tema a cui Ferris è affezionato, non compare spesso nella fiction; eppure, averlo o non averlo è una delle ossessioni di quella fascia di età che va dai trenta ai quaranta. Lo amiamo e lo odiamo. Comunque sia, gli dedichiamo un sacco di tempo, e questo ha delle conseguenze. «Diventa parte della nostra identità, ma è anche una distrazione dai grandi misteri della vita», dice Ferris, «una fonte primaria di sopravvivenza e un modo per allontanarsi dalla propria vita interiore. Se ami il tuo lavoro, come accade a Farnsworth e a me, perdi consapevolezza di quello che ti accade intorno. Perdi consapevolezza persino del tuo corpo, del dolore. È uno stato che mi piace molto, è come raggiungere una trascendenza Zen in modo un po' cheap».

Quando la malattia colpisce, però, siamo costretti a ridiscutere la nostra identità, la visione della vita, la percezione del tempo e i rapporti con gli altri. Privi di etichette, dobbiamo rinegoziare il nostro posto nel mondo.

Al centro del romanzo c'è una storia d'amore, il rapporto tra Tim e Jane. «Vengo da una dina-

stia illustre di separati», racconta Ferris. «I miei genitori si sono sposati e poi hanno divorziato un paio di volte. Adesso sono ancora sposati e felici, ma non insieme. Che cosa fa funzionare un matrimonio? Cosa succede quando ci vogliono degli sforzi erculei per tenerlo insieme? Quanto siamo disposti a sacrificare per questo?».

Tim, a differenza di Christopher McCandless, il protagonista del romanzo *Into the Wild* portato sullo schermo da Sean Penn, che abbandona il comfort e gli agi della vita in famiglia per intraprendere un viaggio fino alle terre selvagge e remote dell'Alaska, non vuole indipendenza e libertà: il suo unico desiderio è tornare a casa.

«I protagonisti lottano in modo individuale, ma condividono una dinamica. Lo sforzo è quello che rende il matrimonio, e l'uomo, unici», dice Ferris.

Una sfida che parte dalla frase conclusiva del *Mito di Sisifo* di Albert Camus: «Bisogna immaginare Sisifo felice». Come Sisifo, come tutti noi, «Tim trascina il suo masso sulla montagna con determinata rassegnazione, e fa del suo meglio per vivere una vita eroica», spiega l'autore. Quando, alla fine del libro, torna finalmente a casa, troverà tutto cambiato. Ma anche lui si è come risvegliato, il suo sguardo è diverso, per la prima volta attento alle piccole cose, ai particolari più insignificanti che lo circondano. Sarà costretto a confrontarsi coi suoi fallimenti, ad affidarsi a una famiglia che ha sempre dato per scontata. «Credo che nella società contemporanea non si esplorino abbastanza i temi fondamentali dell'uomo», conclude Ferris. «Se non siamo responsabili del nostro correre, allora chi lo è? Chi è Dio? Cos'è la nostra mente, o l'anima? A cosa serve il nostro corpo? E cosa diventa la vita quando smettiamo di inseguire la prossima cosa? La letteratura non dà risposte, ma permette di porci delle domande. E già questo è un piccolo miracolo».



Narra Vita

Il romanzo copia la realtà (e la realtà protesta)

Che rapporto c'è tra narrativa e verità?

Può la letteratura saccheggare le vite (proprie e altrui)?

Ha detto Haruki Murakami: «Un gentiluomo non parla di ex fidanzate, né di tasse». Ma lo scrittore non è un gentiluomo.

Il reality book, evoluzione di un genere

Paolo Di Stefano, *Corriere della Sera*, 28 febbraio 2010

Devo cominciare parlando di un fatto che mi è successo qualche anno fa. Non amo usare la prima persona, ma questo è un caso speciale, semplicemente perché non mi è noto un fatto analogo, anche se sarà capitato a chissà quanti scrittori. Dunque, è successo questo. Nella primavera del 2004 mi trovavo a Ortigia per fare un'inchiesta sui cambiamenti di Siracusa dalla monocultura del petrolchimico verso il turismo artistico. Quella mattina, un imprenditore del restauro, Mario Bonomo, mi accompagnò per una visita attraverso i palazzi ristrutturati di Ortigia. A un certo punto suonammo a un portone e venne ad aprirci una signora sulla quarantina. Quando mi presentai, il volto gentile della signora cambiò di colpo espressione: «Ma lei ha scritto un romanzo che si intitola *Tutti contenti?*». Risposi di sì, che ero proprio io. La signora era moglie di un tipografo che si chiamava Motta (non ricordo se Antonio), esattamente come il protagonista del mio romanzo, uscito un anno prima. Proprio come lui, era un tipografo e da qualche settimana aveva abbandonato la famiglia con un paio di figli. Inoltre, come il Nino Motta del mio romanzo – che però era fuggito dalla

famiglia partendo da Milano e dirigendosi verso Sud – era siciliano, per la precisione del Siracusano (probabilmente dello stesso paese, Avola, ma su questo non potrei giurare).

Io non sapevo che da quelle parti ci fosse un Motta, tipografo, in fuga dalla famiglia. Il nome, la professione, la fuga, il luogo d'origine erano frutto della mia immaginazione (anzi, il nome l'avevo inventato per mascherare una persona realmente esistente che aveva un passato simile a quello del mio personaggio). Del resto, non avrei nemmeno potuto saperlo, perché la consegna del libro alla Feltrinelli era avvenuta prima che il tipografo Motta in carne e ossa lasciasse moglie e figli. Insomma, i dati anagrafici coincidevano alla perfezione, e a mia insaputa. La signora mi raccontò di essere rimasta sconvolta da quelle coincidenze e volle sapere dove avevo attinto quei dati. Se avesse sospettato davvero che il mio libro si fosse ispirato alla sua storia familiare, avrebbe potuto denunciarmi, magari con qualche speranza di successo. Un paio di mesi fa, mi hanno comunicato che il traduttore francese che si stava occupando di *Tutti contenti* è scomparso interrompendo il lavoro e senza lasciare tracce



all'editore, ma questo è un altro discorso: non si chiamava Motta, non era un tipografo e, che io ne sappia, non aveva famiglia.

Questa lunga premessa apre le domande di cui tratterà questo articolo: che rapporto c'è tra letteratura e verità? Fino a che punto la letteratura può rapinare la realtà violando la privacy di persone in vita (e non solo)? C'è un limite etico che impone di fermarsi prima? Certo, prima di tutto c'è un limite giuridico, che vale anche per la letteratura e che viene regolato da codicilli e commi, ma si tratta di limiti che la letteratura ha spesso ignorato. Non si contano le querele. Nel 1996 un chirurgo pisano denunciò Antonio Tabucchi per avere inserito in *Requiem* un personaggio che gli somigliava molto e che nel racconto, ambientato in una allucinata Lisbona anni Trenta, muore per un tumore mai curato da uno «che ci capisce appena qualcosa di tonsille, di cancri non ci capisce niente, credo». Nel 1997, Silvana Grasso fu condannata a pagare 60 milioni di risarcimento per diffamazione agli eredi di un tale Giacomo Navarra (morto da anni), che la scrittrice siciliana mise in scena nel suo romanzo *Il bastardo di Mautana* sotto (non troppo) mentite spoglie con il nome di Rosolino: era un pazzo che uccise la madre e dilapidò il patrimonio di famiglia. Nico Orengo fu querelato da un immobiliare ligure, il quale si era riconosciuto in un personaggio de *Gli spiccioli di Montale* che aveva cancellato un uliveto per costruire un supermercato. Non siamo nell'autobiografia, ma nella fiction. Eppure anche la finzione ha ricadute impreviste nella realtà (e nei tribunali). Qualche anno fa il romanzo *Esra* del tedesco Maxim Biller fu ritirato dal mercato perché vi compariva un'esponente dei Verdi, ex compagna dell'autore, ritratta in imbarazzanti situazioni intime. Biller, tra l'altro, aggiunse una frase di lei che aveva un sapore beffardo: «Non mi piacerebbe ritrovarmi un giorno in uno dei tuoi romanzi mentre ti mostro il mio seno». Il caso scatenò, contro la magistratura, una levata di scudi degli intellettuali, tra cui Günter Grass e Elfriede Jelinek.

Le domande cui si accennava sono suggerite da due recenti fatti tra loro molto diversi. Il primo è la querelle scatenata dal romanzo d'esordio di Alessandro D'Avenia, *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, che prende spunto dalla storia (vera) di una ragazza di quindici anni morta per un tumore: l'autore ne venne a conoscenza cinque

anni fa durante un'ora di supplenza in un liceo romano. Così, Roma è svaporata, il tumore al cervello è diventato leucemia, Irene è diventata Beatrice, protagonista di un romanzo che, come molti romanzi ispirati alla realtà, è andato per la sua strada, raccontando una vita malinconica di adolescenti. La madre della povera Irene, Francesca Bartolucci, lamenta di non essere stata consultata dall'autore del libro e accusa D'Avenia di avere tradito la tragedia di sua figlia, di averla semplificata e distorta con «un insieme di paradigmi e di frasi fatte». Lo scrittore ha rivendicato, sul *Corriere*, con frasi anche un po' ingenuie, il suo sacrosanto diritto di scrivere un romanzo ispirato alla storia di Irene e non quella storia. Il paradosso è che, probabilmente, se D'Avenia fosse rimasto fedele alla realtà, la signora Bartolucci non avrebbe reagito. Ma nessuno avrebbe mai potuto imporre a D'Avenia come scrivere il suo romanzo, nemmeno una madre piena di dolore.

L'altro caso recente è quello di Gad Lerner, autore di una bella, intensa, dolorosa autobiografia, *Scintille*, da cui viene fuori un padre (il suo) inattendibile, geloso, insopportabilmente risentito. Il quale padre, ottantatreenne, ha deciso di querelarlo (e forse poi di ritirare la querela). Ma qui quel che conta non è il percorso giudiziario, quanto le dinamiche emotive che spingono un figlio a puntare sulla letteratura per sanare una ferita intima, senza timori, crudelmente, mettendo in scena un genitore bilioso che a un certo punto rivendica di essere lui, e solo lui, un vero Lerner». In una conversazione con Lerner (il «finto», cioè Gad) pubblicata sul *Corriere*, Claudio Magris ricordava a questo proposito una frase di Thomas Mann: «La parola esatta ferisce sempre». Ci voleva coraggio per scrivere *Scintille*, il padre ancora vivente. E Lerner l'ha fatto a ragion veduta. A Magris diceva: «Cerco la pace, con mio padre e mia madre. *Scintille* è un pretendere verso di loro». Fatto sta che l'indiscrezione sul padre Moshe c'è. Ma un'indiscrezione postuma non sarebbe stata più vile? Certamente la decisione del Lerner figlio ha una sua urgenza ben visibile. Che alla letteratura basta, così come basta, forse, alla coscienza dello scrittore.

Il grande scrittore giapponese Haruki Murakami inizia il suo *L'arte di correre* – una riflessione sulla corsa, ma anche un saggio sulla scrittura – con queste parole: «La regola vuole che un gentiluomo non parli delle sue ex fidan-



zate, né delle tasse che paga», per dire che lui, al contrario, se ne infischia del galateo. Come ogni scrittore che si rispetti, del resto: uno scrittore non è necessariamente un gentiluomo (Philip Roth parla dell'«indecenza della mia professione») e può liberamente parlare non solo delle ex fidanzate e delle imposte, ma anche dei genitori, dei figli, del vicino di casa, assumendosene le conseguenze emotive e poi giudiziarie. Gliene dà diritto la letteratura, purché sia tale, certo: «la parola esatta» di Mann. Lalla Romano, che per una lunga vita ha pagato l'azzardo di mettere in piazza i suoi complicati rapporti con il figlio Piero in uno splendido libro, *La penombra che abbiamo attraversato*, se ne è assunta tutta la sofferenza, ma senza pentirsi mai: «Io non temo il "vissuto" nel romanzo: la vita,» ha scritto «quale ci viene rivelata dalla scrittura, non ci ferisce, non ci offende. È irrecusabile. La cosiddetta menzogna dell'arte è uno strumento che ha per scopo la verità. Così la sua crudeltà: la crudeltà dell'arte è innocente e riscatta l'indecenza della vita».

Ma in genere gli scrittori tendono a camuffare, anche per ragioni di poetica, quel che rubano alla realtà. Paolo Volponi premette al suo primo romanzo, *Memoriale*, una nota: «I personaggi e i fatti sono immaginari; i luoghi e i paesi esistono. La "città industriale" non ha identità, anche perché l'autore non vuole che, con la pretesa di riconoscere una città o una fabbrica, si giunga ad attribuire soltanto a questa le cose narrate».

Da Gad a Gadda, cioè il suo esatto opposto: l'Ingegnere scrive un romanzo sulla sua famiglia e fa di tutto per mascherare luoghi e personaggi trasferendo dalla Brianza a un Sudamerica immaginario la storia della propria infelice adolescenza di «destinato al fallimento dall'egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori [...]». Sappiamo quale «cognizione del (proprio) dolore» l'abbia spinto a mettere in scena il conflitto con sua madre al punto da prefigurare un alter ego travestito (Gonzalo Pirobutirro) che nel finale del libro commette probabilmente un matricidio. Una bellissima lettera a Gianfranco Contini tradisce tutta la paranoia dello scrittore: Gadda chiede al grande critico di stemperare, nel suo saggio introduttivo alla *Cognizione*, il parallelo troppo esplicito tra Gonzalo-Carlo Emilio e l'oltraggio di Mademoiselle Vinteuil (che nella *Recherche* sputa sul ritratto del padre morto). E lo

prega anche di sostituire il toponimo reale, Longone (Lukones nel romanzo), con una perifrasi. Gadda, nell'acme dell'angoscia, si dice certo che il saggio continiano risulterebbe «esplosivo e tragicamente atto a spezzare il cuore» ai suoi «familiari viventi, e abitanti di Lukones». Figurarsi chi mai, tra i congiunti di Gadda e i vicini brianzoli, avrebbe letto quel testo critico così erudito, per di più concentrandosi a decifrare ogni allusione. Ma la paranoia è paranoia: lo stesso Gadda confessava l'intenzione di «narrare intorbidando le acque» per depistare il lettore dalla sua reale esistenza. Già per il *Diario di guerra e di prigionia* si era fatto venire mille scrupoli e sensi di colpa per aver scritto nome e cognome di un suo amico, Ambrogio Gobbi, accompagnato dalla frase «è un gran porco, ma n'importe!». Gli scriverà per scusarsi tirando in ballo tristezze personali ed equivoci editoriali, mentre il Gobbi (che si era detto «lusingatissimo» per la citazione) rimarrà deluso accorgendosi che il suo nome è stato cassato nella seconda edizione.

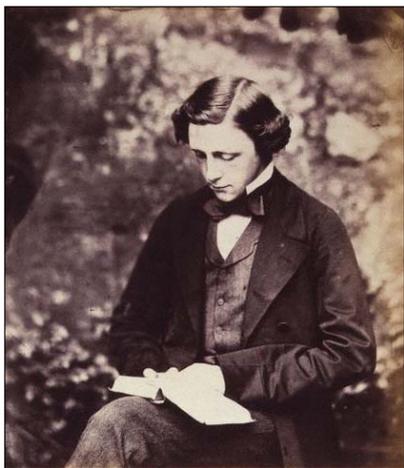
Il pudore paranoico dell'Ingegnere può far sorridere, nell'epoca del *Grande Fratello*. In effetti, oggi, nel marasma di confessioni private televisive, di reality show dove si spiattella a reti (quasi) unificate ogni sommovimento dell'animo e delle viscere (per non dire d'altro), la letteratura che affronta e sfida il privato, il patetico e spesso lo scandalo potrebbe uscirne depotenziata. Ma non è così. Di recente, è nato un filone letterario classificato come «autofiction» o «reality book». In Francia Philippe Forest ha raccontato la morte della sua figlia di quattro anni in un romanzo memorabile, *Tutti i bambini tranne uno*: «Ho fatto di mia figlia un essere di carta», scrive nell'ultima pagina. E ancora: «I segni dell'arte non stanno in un mondo diverso da quello in cui viviamo». L'arte utilizza la realtà, a suo libero piacimento, anche scandalosamente, per farne altro: André Breton chiamò con il nome di Nadja una certa Léona Camille Ghislaine D. nata a Lille nel 1902 e internata in manicomio nel 1927 poco dopo la fine del rapporto con André. Non ancora quarantenne, Leona sarebbe morta in un ospedale psichiatrico. Il paradosso (apparente) è che quella ragazza in carne e ossa divenne per molti, grazie alla penna di Breton, l'incarnazione del surrealismo. Un libro fa vero scandalo, ha detto Philip Roth, solo se è scritto male.





Il caso Lewis Carroll Alice e il diario strappato

Leonetta Bentivoglio, *la Repubblica*, 28 febbraio 2010



Charles Lutwidge Dodgson



Alice Liddell

Esiste ancora un lettore che ignori quanto eccentrico e problematico fosse Lewis Carroll, artefice delle avventure fantastiche di Alice, eroina di un *Paese delle Meraviglie* ricco di tante e tali implicazioni da stimolare per decenni e fino ad oggi le rivisitazioni più svariate? Il 13 marzo arriva nelle sale il film che le dedica Tim Burton, regista la cui sistematica follia può sintonizzarsi bene con la vicenda onirica o psichedelica della temeraria bimba ottocentesca. Sull'onda del rinnovarsi del clamore attorno al personaggio, esce in Italia un libro inglese provocante e ardito, *Lewis Carroll. La vera storia del papà di Alice*, dell'autrice e regista teatrale Karoline Loach, che ha suscitato lodi e anche polemiche in Gran Bretagna per la sua indagine anticonvenzionale, volta a rivoluzionare la percezione della mitologia sullo scrittore. Perché Lewis Carroll, proprio come Alice, è un mito alimentato da una sua sacralità.

Il nome dell'autore, com'è noto, è lo pseudonimo di Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), matematico eccelso, specialista di Euclide, docente a Oxford e ingegno rigoroso; ma anche fervido esteta, appassionato di teatro e fotografo di bam-

bine perturbanti, ritratte a volte nude o seminude. Soprattutto era un narratore incomparabile nell'arte del gioco logico e del sovvertimento linguistico e un affabulatore seduttivo, pronto a inventarsi trame ipnotiche per conquistare le sue devote minorenni. In quest'identità parallela, equivalente al creatore di Alice, Dodgson è divenuto fonte d'ispirazione per filosofi e scrittori (tra cui Joyce e Borges), e personaggio di culto in mezzo mondo, dedicatario di innumerevoli associazioni e club di estimatori.

A interessare i fan, insieme alla straordinarietà di Alice, c'è la gran mole di duplicità e stranezze che affolla la biografia di Dodgson-Carroll: era acutissimo ma impacciato, balbuziente e un po' sordo, timido con gli adulti e a suo agio coi bambini, segnato dal trauma delle molestie sessuali subite a Rugby, dove aveva studiato da ragazzo, una delle più celebri "public schools" inglesi (che non erano "scuole pubbliche", come segnala erroneamente la traduzione italiana del libro della Leach, ma privatissimi collegi regolati da una disciplina molto dura che includeva castighi corporali). E ancora: era fulminante in algebra e in geometria ma pigro nella carriera accademica,





avviato a un percorso ecclesiastico (impegno doveroso nel medioevale sistema universitario britannico) ma allergico al sacerdozio (si fece diacono subendo la norma imposta dal Christ Church College però non prese gli ordini maggiori). Godeva solo nel creare fiabe ironiche ed enigmatiche, ideare filastrocche e rompicapi, costruire pose languide e travestimenti (da ninfe, cinesine, mendicanti strappacuore) per le sue piccole amiche. Perciò la storia, o la leggenda, ci ha consegnato l'immagine di un antisociale incapace di crescere, un semi-prete che morì vergine o un pedofilo represso (o clandestinamente praticante).

Karoline Leach, nel suo volumone, sovverte questa prospettiva a partire da un documento reperito nell'archivio Dodgson: un foglio redatto a mano da una nipote dello scrittore che riassume alcune pagine strappate da un diario dello zio. Le parti eliminate corrispondono alla fase più misteriosa della vita di Carroll, quella della rottura dei rapporti con la famiglia di Alice Liddell, ispiratrice del suo capolavoro e figlia del decano di Christ Church, Henry George Liddell. Insieme alle sue due sorelle, Alice venne allontanata dall'eminente matematico, e per spiegare l'episodio si scatenarono le ipotesi dei biografi, inclusa quella prevedibile della pedofilia. Risulta tutt'altro dal documento riportato dalla Leach, che parla delle ansie di Mrs Liddell per i pettegolezzi suscitati dalle galanterie di Dodgson verso la governante e la maggiore tra le sue figlie, ragazza già sviluppata e attraente.

Da qui s'è mosso il viaggio della Leach verso la ridefinizione dell'esistenza e dell'indole di Dodgson. Scartabellando i diari salvati dalle purghe dei congiunti, esaminando l'epistolario, scovando testimonianze dei contemporanei, curiosando ovunque con tenacia da detective, l'autrice de *La vera storia del papà di Alice* fa emergere le prove delle sue relazioni con donne adulte nubili e sposate (Catherine Lloyd, Constance Burch,

Edith Shute, May Miller, Gertrude Thomson e Anne Tackeray, figlia del romanziere William). Svela inoltre le mature amanti celate dietro i poemi di Carroll (in particolare *Stolen Waters*, di una sensualità sconvolgente per un vittoriano) e s'addentra nella rete di amicizie che il papà di Alice coltiva con gli artisti del suo tempo, dal pre-raffaelita Dante Gabriel Rossetti all'attrice Theo Heaphy. Segnala poi con furia distruttiva le inesattezze delle tante biografie: da quella di Stuart Dodgson Collingwood, nipote dello scrittore, che di lui propose un'immagine da conservatore bacchettone, al memoir dell'attrice Isa Bowman, che riferendo il suo legame appassionato con Dodgson mentì dicendo di averlo vissuto a dieci anni invece che a diciotto. Per non parlare degli excursus psicoanalitici del Novecento, dal saggio di Langford Reed, promotore di "un'isteria sessuale-religiosa", a quello di Anthony Goldschmidt, che della caduta di Alice nella tana del coniglio fa un simbolo di penetrazione e delle porte nell'atrio un emblema della vagina. Carroll sceglierebbe l'accesso piccolo invece delle porte normali per la brama di copulare con una bambina.

Katherine Leach è così convinta che sia tutto un arbitrio e un pregiudizio, da giustificare persino il compiacimento del fotografo per le sue discinte child-friends, sostenendo che in esse proiettava un candido ideale di bellezza e che si ribellava ai rigidi precetti vittoriani rappresentando nelle bimbe senza veli un popolo innocente di folletti. Certo è difficile, osservando le nudità dense di pieghe ombrose delle tenere modelle di Carroll, illudersi che il suo sguardo fosse casto. Non è l'unica forzatura del libro, attaccato da recensori come Donald Rackin, che sul *Times Literary Supplement* lo ha definito «un trattato revisionista da non prendere sul serio». Ma a dispetto di alcuni estremismi e ingenuità, certe rivelazioni non possono considerarsi trascurabili.

Matematico eccelso, severo docente vittoriano, prete mancato.
Ma anche fervido esteta, affabulatore seduttivo, fotografo di bambine perturbanti. Il creatore del *Paese delle meraviglie* ha in sé una duplicità che i biografi hanno dipinta come affascinante o patologica.
Mentre anche nei cinema italiani arriva la favola modello Tim Burton

