

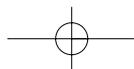
La rassegna stampa di **O**bllique

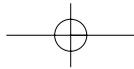
dal primo al 31 gennaio 2010

«L'unica influenza che io abbia mai avuto sono io stesso»

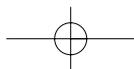
Edward Hopper

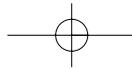
-
- Maria Paola Guarducci, «Contrasti sudafricani»
il manifesto, 2 gennaio 2010 3
 - Luca Di Fulvio, «Il maestro e lo scrittore»
Il Messaggero, 2 gennaio 2010 6
 - Alessandro Gnocchi, «Le dominatrici seriali: Rowling e Meyer»
il Giornale, 3 gennaio 2010 8
 - Gian Paolo Serino, «La trilogia di Larsson ha trionfato nel 2009: è il ritorno del feuilleton in opposizione al web»
il Giornale, 3 gennaio 2010 9
 - Stefano Salis, «Grandezza in piccolo formato»
Il Sole 24 Ore, 3 gennaio 2010 10
 - Antonio Monda, «Natan Englander: “Siamo tutti figli di Roth e McCarthy”»
la Repubblica, 4 gennaio 2010 13
 - Maria Serena Palmieri, «2010, ha vinto l'irrazionale. In libreria fantasmi, vampiri & C.»
l'Unità, 6 gennaio 2010 16
 - Daniel Lyons, «C'era una volta il libro»
L'espresso, 7 gennaio 2010 18
 - Natalia Aspesi, «Uomini che amano gli uomini»
la Repubblica, 8 gennaio 2010 20
 - Tommaso Pincio, «Racconti d'America»
il manifesto, 9 gennaio 2010 22
 - Tim Parks, «Il cinismo dei baby-romanzieri»
Il Sole 24 Ore, 10 gennaio 2010 25





- John Jurgensen, «McCarthy: “Vi racconto *La strada*”»
la Repubblica (© *The Wall Street Journal*), 10 gennaio 2010 28
- Gianluigi Colin, «Bob Noorda, il mago dei marchi»
Corriere della Sera, 12 gennaio 2010 34
- Alessandra Iadicicco, «Wilcock, se scrivere è un reato»
La Stampa, 12 gennaio 2010 36
- Claudio Segre, «Così degrada la nostra lingua»
Corriere della Sera, 13 gennaio 2010 38
- Ida Bozzi, «“Tutti parliamo allo stesso modo”. L’italiano perde efficacia e vivacità»
Corriere della Sera, 14 gennaio 2010 39
- Isabella Bossi Fedrigotti, «Farò il romanzo della mia vita»
Corriere della Sera, 17 gennaio 2010 41
- Jacopo Iacobini, «Il cuore a sinistra, la penna a destra»
La Stampa, 20 gennaio 2010 43
- Helena Janeczek, «Pubblicare per Berlusconi?»
Nazione Indiana, 20 gennaio 2010 45
- Giacomo Leso, «Quello scrittore è un ufo»
L’Espresso, 21 gennaio 2010 49
- Benedetto Vecchi, «In corpore vili. I salotti perbene di un paese paranormale»
il manifesto, 23 gennaio 2010 51
- Silvia Nucini, «Silvia Avallone. Se il tuo sogno è un traghetto»
Vanity Fair, 27 gennaio 2010 53
- Giovanna Mancini, «Il fantasma è uscito di scena»
Il Sole 24 Ore, 29 gennaio 2010 55
- Emanuele Trevi, «L’equivoco Holden»
il manifesto, 29 gennaio 2010 56





Contrasti sudafricani

Cresce l'attenzione dell'editoria italiana verso la narrativa del Sudafrica in attesa dei Mondiali 2010. Tra le novità, *In piena luce*, l'ultimo romanzo di Zoë Wicomb, che torna a indagare sulla delicata questione dell'etnia. E ancora, il dolore dell'esilio in *Senza fermata* di Simão Kibamba e la nuova gioventù metropolitana in *Camera 207* di Kgebetli Moele



Maria Paola Guarducci, *il manifesto*, 2 gennaio 2010

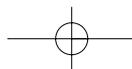
Ai torrenti di inchiostro che già da alcune settimane i giornali italiani dedicano ai Mondiali di calcio 2010 in Sudafrica corrisponde negli ultimi tempi – e la notizia non può che far piacere, dopo l'oscurità che ha avvolto per anni ai nostri occhi la narrativa del continente – un incremento nella pubblicazione di romanzi sudafricani. Romanzi che ci offrono il più delle volte facce del paese ben diverse da quella, lievemente (e comprensibilmente) trionfalistica sfoggiata nei primi giorni di dicembre, in occasione del sorteggio dei gruppi di squadre che si affronteranno nel torneo.

Proprio di recente è uscito per La Tartaruga l'ultimo romanzo di Zoë Wicomb, *In piena luce* (*Playing in the Light*, 2006), nella traduzione di Francesca Romana Paci e Angela Tiziana Tarrantini (pp. 315, euro 18). La scrittrice, dotata di una ricchezza di lessico e di un'eleganza formale

capaci di inchiodare le contraddizioni della realtà sin dalla loro "innocente" elaborazione linguistica, risiede dagli anni Settanta a Glasgow, dove ha prima completato la sua formazione umanistica e poi insegnato Letteratura inglese e Scrittura creativa presso l'università di Strathclyde. Dal 1991 ha ripreso a visitare regolarmente il Sudafrica, anche per lunghi soggiorni, ricoprendo incarichi accademici nelle università locali. Sia nella narrativa sia nella nutrita produzione saggistica, dove dialoga con i teorici del post-colonialismo sempre da posizioni originali, Wicomb articola la sua riflessione sul Sudafrica, terra d'origine, luogo della memoria, destinazione di tanti ritorni.

Malesseri indistinti

Le sue opere di fiction comprendono due romanzi, di cui il primo, *David's Story* (2000),



presenta una complessità che ha forse scoraggiato i nostri editori, e due raccolte di racconti, il recente *The One That Got Away* (2008) e *You Can't Get Lost in Cape Town* (1987), uscito in Italia nel 1993 con il titolo *Cenere sulla mia manica* per le Edizioni Lavoro e corredato dalla prefazione di una delle più competenti critiche sudafricane, Dorothy Driver. La ponderata attività letteraria di questa autrice delinea un preciso territorio di indagine in cui si sviscera soprattutto la questione dell'etnia e quanto le ruota attorno in Sudafrica. Nell'espone sia la follia dell'apartheid, che sulla catalogazione e separazione delle razze si fondava, sia le difficoltà del dopo-apartheid, in cui l'etnia gioca ancora un ruolo dominante, Wicomb non si sofferma tanto sulle conseguenze più plateali legate alle sfumature del colore e ciò che comportano, ma su quelle più intime e profonde.

Centrale in questo nuovo romanzo della scrittrice il tema, già accennato in *Cenere sulla mia manica*, del *playing white*, la pratica di falsificare documenti e farsi passare per bianchi nei paesi che presentano una legislazione basata sulla discriminazione etnica; pratica diffusa in Sudafrica soprattutto tra i *coloured* (meticci) in presenza di fortuiti capelli lisci e pelle chiara. In piena luce racconta la storia di Marion Campbell, una giovane *middle class* (convinta di essere) bianca che vive a Cape Town, dove è proprietaria di un'agenzia di viaggi in cui le politiche di pari opportunità del Nuovo Sudafrica si traducono nell'assunzione di una nuova impiegata meticcina, Brenda Mackay. Marion è una donna dal carattere schivo, con una socialità praticamente inesistente che lei stessa riconduce alla sua storia di bambina, figlia di una madre anaffettiva e di un padre inspiegabilmente elusivo. Solo la presenza della nannie Tokkie, una meticcina che Marion ha sempre creduto fosse al servizio della famiglia materna, pare risarcirla, ancora nel ricordo, del calore che non trovava in famiglia. Il cerchio di una vita che procede senza sorprese e senza emozioni intense rifiuta, però, di chiudersi e ricusa quell'ordine quasi maniacale con cui Marion gestisce i suoi spazi; dal suo appartamento alla sua interiorità. L'assenza di fotografie e ricordi di parenti, il dolore pungente che ancora marca la memoria della morte di Tokkie, acuito dal divieto materno di partecipare ai funerali, la scomparsa dal suo universo di bambina dell'ami-

chetta Annie Boshoff, perché la comunità del quartiere piccolo-borghese afrikaner in cui i Campbell vivevano aveva scoperto che i Boshoff erano dei "finti bianchi", tracciano i contorni di un turbamento che Marion-bambina non poteva capire e che Marion-adulta non riesce a leggere con gli strumenti a disposizione.

Ma ecco che quell'indistinto malessere deflagra nel famigerato ritorno del rimosso che spesso la letteratura si assume l'onere di mettere in scena. L'entrata di Brenda nell'ufficio e nella vita di Marion, una pagina di giornale in cui campeggia la fotografia di una *coloured* che ha deposto nelle udienze della Commissione per la Verità e Riconciliazione – il romanzo è ambientato nella metà degli anni Novanta, in pieno svolgimento dei processi che rivoltarono da cima a fondo la storia recente del paese – impongono a Marion, per ragioni non articolabili quanto non articolabili sono i contenuti del suo malessere, l'esame del proprio passato. Con l'aiuto di Brenda, Marion inaugura una ricerca che porterà "in piena luce" ombre e bugie del passato. Si attiverà dunque una disamina di ciò che rimane della sua ristretta famiglia – un padre anziano, malato e reticente – da un lato, e l'uscita allo scoperto di relazioni tutte da costruire a partire dall'immediata rivelazione del rapporto di parentela tra lei e la rimpianta Tokkie dall'altro.

Identità sotto scrutinio

Vittima ignara di una menzogna recitata sì per disperazione, ma con grande competenza e pervasività dai genitori, al punto da farne dei "bianchi" più conservatori e razzisti degli stessi bianchi, Marion apprende la trama fasulla della sua vita, scoperta che la costringe a rivedere i punti cardinali su cui poggiano la sua identità, le sue certezze, i rapporti con il suo paese e con un mondo globalizzato e multietnico in cui il colore della pelle sembra, sulla carta, non avere più rilevanza ma permea, invece, soprattutto se non si è bianchi, ogni relazione, al pari della classe sociale. Sono pagine di grande maestria linguistica (che si perde purtroppo nella resa italiana, aggravata da troppi refusi sparsi nel testo), quelle in cui Marion, in un treno che da Londra la porta in Scozia, subisce le non richieste confidenze di una donna della *working class*: malattie, acciacchi, crisi sentimentali della figlia, menopausa sua e delle amiche, il tutto accompagnato dalle

immancabili considerazioni meteorologiche. E di forte impatto sono anche i passi in cui Marion si confronta con i *coloured* che incontra sapendo ormai di dividerne le radici ma non, suo malgrado, la formazione, il vissuto, la mentalità. Come nei saggi (e il titolo inglese di questo romanzo ne richiama uno di Toni Morrison, grande punto di riferimento della scrittrice), anche in *Playing in the Light* Wicomb pone sotto scrutinio le nozioni di identità ed etnia. È così in grado di smascherare l'intreccio tra le due, intreccio marcato dall'ideologia, e le conseguenze che questo produce, nei singoli individui e nella collettività, soprattutto quando concorre a modellare l'idea di "nazione" e i criteri di inclusione ed esclusione ad essa associati.

Pur percorrendo un'altra strada, anche *Senza fermata* (traduzione dall'inglese di Monica Martignoni, Epoché 2009, pp. 235, euro 14,50) di Simão Kikamba, un rifugiato politico angolano che risiede ormai da undici anni in Sudafrica, si interroga sull'identità africana, lacerata dall'eredità coloniale e dai nazionalismi. Prima di arrivare in Sudafrica e misurarsi con le ostilità che il paese riserva agli "stranieri", senza originalità alcuna in materia e, al contrario, con una cruenta che forse si deve alla consuetudine con le pratiche violente maturata negli anni dell'apartheid, Kikamba cresce nello Zaire, dove i genitori erano migrati per fuggire dalla guerra d'indipendenza dal Portogallo. Nel 1991 fa ritorno in Angola, desideroso di ricongiungersi con una madrepatria che però, alla vigilia della seconda guerra civile, è sospettosa verso chiunque. In seguito a un arresto per ragioni politiche, Kikamba lascia nuovamente l'Angola e sceglie il Sudafrica democratico come ennesimo luogo d'esilio.

Tra casa ed esilio

Senza fermata è il suo primo romanzo, insignito del noto premio sudafricano Herman Charles Bosman Award. Il protagonista e io-narrante Manuel Mpanda ripercorre la propria storia di paese in paese tracciando lo stesso itinerario dell'autore. Se la traduzione italiana del titolo rende bene l'idea di una migrazione perpetua, l'originale inglese *Going Home* evocava però con altrettanta forza l'idea del movimento inteso come ritorno. La casa, come dimora stabile e luogo di affetti, si legava anche significativamente all'epigrafe, tratta da un saggio della raccolta di Chinua

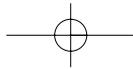
Achebe *Home and Exile*, che puntella la questione del movimento situando una voce che parla in prima persona nel retro di un camion dal quale non è possibile vedere dove si sta andando ma solo da dove si viene.

Casa ed esilio sono infatti i due grandi temi di questo romanzo dalla trama e ricca e struggente. È una casa quella che Mpanda tenta di costruire in Angola, perché lo Zaire in cui la famiglia è esiliata non è "casa"; è ancora una casa quella che l'uomo cerca di mettere in piedi negli anni di esilio sudafricano con la speranza che possa ospitare anche la moglie e la figlia, rimaste in Angola. Ma casa ed esilio sono due realtà inconciliabili, che travolgono la famiglia anziché aiutarla a ricomporsi, sembra dire questo romanzo mentre racconta delle brutali vessazioni fisiche e psicologiche che i rifugiati subiscono, della burocrazia crudele e ottusa con cui si devono misurare ogni giorno, un apparato di leggi che sembra stilato apposta per ribadire secondo principi tautologici che una nazione, anche la Nazione Arcobaleno, è di alcuni ma non di altri.

È tutto sudafricano, invece, *Camera 207* (Room 207, 2006, trad. il. di Giuliana Schiavi, Epoché 2008, pp. 260, euro 15), primo romanzo del trentaduenne Kgebetli Moele, anche lui insignito per quest'opera dello Herman Charles Bosman Prize, nonché di altri prestigiosi riconoscimenti nazionali.

Apparentemente più leggero e spigliato, il romanzo descrive dieci anni di avventure e disavventure di sei giovani che vivono nella stanza 207 di un vecchio albergo dismesso nel quartiere centrale di Hillbrow, a Johannesburg. Giunti da diverse provenienze nella "città dei sogni" i sei ragazzi si industriano come possono, non disdegnando l'illegalità, per sbarcare il lunario, divertirsi, perseguire i loro sogni di realizzazione come aspiranti creativi in vari ambiti.

La scrittura fresca e diretta di Moele ricorda quella di Sello Duiker (*Tredici centesimi*, Cargo 2005) e rivela come il solco tracciato da Duiker sia servito da esempio per le nuove leve sudafricane. Le opere di Bessie Head, Richard Rive, Dambudzo Marechera, Bento Siteo che Moele cita nel corso del romanzo compongono un toccante universo di riferimento tutto africano cui lo scrittore attinge con domestichezza e passione per quanto riguarda la vita quotidiana, l'amore, la politica, la scrittura.



Il maestro e lo scrittore

Qual è il libro di formazione, quello irrinunciabile, che segna tutta la vita? Le risposte curiose di alcuni protagonisti delle lettere. Che tornano all'adolescenza

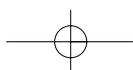
Luca Di Fulvio, *Il Messaggero*, 2 gennaio 2010

È un'impresa provare ad avere una risposta dagli scrittori su chi sia il loro maestro, reale o ideale. Una delle ragioni secondo me è stata espressa, con feroce lucidità, da Edward Hopper, il grande pittore della solitudine: «L'unica influenza che io abbia mai avuto sono io stesso». Ed effettivamente un artista ha un obiettivo bisogno di percepire la propria assoluta unicità, perché è ciò di cui necessita la sua opera per non essere la replica di un'altra preesistente.

Le risposte che mi hanno dato gli scrittori, in più, non sempre mostravano con chiarezza l'apparentamento col maestro che indicavano. Era come se avessero fatto (giustamente) fatica a vedersi in maniera asettica. E così sono giunto alla conclusione che ingabbiarli in una "discendenza" sarà opera dei critici.

Quindi, come un Freud dilettante, ho cercato di stanarli sulle prime letture, quelle da bambini e adolescenti. E le risposte, in certi casi, sono state addirittura infantilmente eccitate. I blocchi e le seriosità culturali sono svaniti d'incanto e gli scrittori si sono messi "in pantaloncini corti" con gioia.

Così, se la Susanna Tamaro adulta mi racconta di avere i suoi pilastri letterari nei russi e nel Rilke delle *Elegie Duinesi*, in realtà scopriamo una bambina che grazie a Jack London entra in un mondo che «è stato mio da subito e che non mi ha abbandonato più. Il mondo dei cacciatori d'oro di *Zanna Bianca* vive, dentro di me, anche se non ho mai messo piede in Alaska, e sarà un patrimonio per sempre mio». *Zanna Bianca* spopola, infatti anche Margherita Oggero lo cita e mi dice: «Forse perché già allora amavo il grande Nord e le storie con animali». O forse, mi verrebbe da ragionare, perché certe straordinarie storie ci infondono quell'amore che poi facciamo nostro. Cristina Comencini, che ha nella Ginzburg la sua maestra (l'ha anche aiutata a pubblicare il suo primo romanzo), in realtà si emoziona per le favole di Andersen, «atroci e profonde», e per *Il buio oltre la siepe* («libro e film») specifica, ma non avevamo dubbi che la sua crescita fosse stata fortemente influenzata dal cinema). Mario Desiati salta la fase del bambino per passare a quella dell'adolescente, con una lettura raffinata (che fa molto scrittore, si potrebbe dire), ovvero *La metamorfosi* di Kafka. Ma non sta atteggiandosi perché con candore



dice: «Avevo 14 anni e ogni giorno della mia vita sino a 16 ne rileggevo una pagina e non riuscivo più a finirlo». Che abbia ascendenze in quell'altro signore del «Voll, fortissimamente voll»? Un altro lettore adolescente e non bambino è Luca Bianchini. Ma cita *Christiane F. Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* con la passione di un ragazzino: «Lo ordinai in edicola, lo divorai, lo lessi e lo rilessi allo sfinimento. A 14 anni. Christiane, Detlef, Babsi, Stella, me li ricordo ancora questi tossici tedeschi con cui non avevo niente a che fare, ma io ancora adesso, ogni tanto, li penso». Paola Calvetti è un'altra bambina piena di entusiasmo: «Il mio primo libro, la folgorazione, è stato *Piccole donne* (e tutti gli altri della serie) di Louise M. Alcott: ero persa per il personaggio di Jo, volevo assolutamente essere come lei. La mitica Jo delle quattro sorelle March voleva fare la scrittrice. Ci è riuscita. Anch'io. Pensa che sono perfino andata a visitare la casa natale della Alcott».

Un altro insospettabile ragazzino è il magistrato Giancarlo De Cataldo, che a dieci anni incontra Salgari. Ne parla quasi come un feticista, lo immagino con gli occhi lucidi mentre mi scrive: «*Giungla Nera*, riedizione Il Gabbiano, Roma, lire 300 a cadenza settimanale, in edicola. C'erano le meravigliose copertine di Karel Thole (quello del Giallo Mondadori), le avventure, l'esotismo, gli eroi, le belle donne, i vulcani in eruzione e c'era il più seducente avventuriero mai raccontato, Yanez de Gomera. Che altro poteva chiedere un ragazzino grassoccio di provincia, precocemente miope, al mondo dei suoi sogni?». E Salgari, con le famigerate *Tigri di Mompracem*, è anche il primo stimolo di Giuliano Paravella.

Eraldo Baldini cita Steinbeck, amore sboccia-to per amor di mamma, ma soprattutto sente di essere figlio, essendo nato e cresciuto in campagna negli anni Cinquanta, «delle innumerevoli fiabe, leggende e racconti che ho potuto ascoltare dalla viva voce dei miei nonni». Giuseppe Culicchia incappa nelle *Avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain, come molti bambini, ma ha una precoce esperienza a soli 12 anni di *Fiesta*, di Hemingway. E chissà cosa ha percepito di un personaggio che ha il problema dell'impotenza un ragazzino che scopre in quei giorni i richiami del sesso. Ma è una domanda oziosa perché in realtà i messaggi dei libri passano per via subliminale, non hanno bisogno della ragione,

come mi racconta Carla Vangelista, a occhi spalancati e sognanti: «Il libro che mi ha più influenzato ed emozionato è stato *Il giardino segreto*. Avevo solo nove anni ma, senza ancora capirlo razionalmente, devo aver sentito che quel giardino segreto poteva essere dentro di noi, e credo che questo abbia condizionato non solo la mia scrittura, che cerca di scavare dentro, ma la mia vita di tutti i giorni, rendendomi una persona fortemente introspettiva». Sandrone Dazieri mi racconta: «A dieci, undici anni, mi innamorai perdutamente della serie di Nero Wolfe. Non tanto per i gialli ma per come lui, investigatore obeso rinchiuso in una casa di arenaria a New York, interagiva con il suo braccio destro Archie Goodwin. Erano una coppia di investigatori geniali: uno dei due capiva tutto (Wolfe) e l'altro prendeva le botte (Goodwin)». Grazia Verasani invece si è trovata già da piccola nella letteratura alta. Per caso, anzi, per costrizione: «Avevo nove anni, mio fratello maggiore, già al liceo, era a letto con l'influenza. Mi chiese di leggergli *Guerra e pace* a voce alta per intrattenerlo durante la convalescenza. Ed è stato amore a prima vista, una rivelazione che ti incatena a una successione di amori». Licia Troisi, che ha nel *Nome della rosa* il suo modello ideale, ha però avuto il suo primo approccio entusiasmante al fantasy (nonostante la Rowling e Bradley all'attivo) con *Il Signore degli Anelli*. «È stata proprio un'immersione in un mondo altro, che ti cattura e non ti lascia andare fino alla fine. Quindi in qualche modo è il responsabile della mia scelta di scrivere fantasy. E mi ha insegnato che la fantasia deve poter essere libera di vagare dove vuole. Mi ricordo che mentre leggevo ogni tanto mi fermavo a pensare: in un libro può esserci anche questo!».

Gli unici due che non vogliono regredire allo stato infantile e rimangono scrittori seri sono Stefano Benni («La letteratura è un mare in cui cambio rotta in continuazione») e Simonetta Agnello Hornby («Omero mi ha influenzato quanto Foscolo»).

Ma tutti gli altri invece si trasfigurano. E paradossalmente il loro percorso artistico – più ancora che in ciò che dichiarano da adulti – si legge meglio in quel che dicono da bambini, ridendo.

In ogni caso, che belli questi “piccoli scrittori”. Mi hanno lasciato con un sorriso beato sulle labbra.

Le dominatrici seriali: Rowling e Meyer

Le due scrittrici in vetta alla top ten mondiale del decennio si assomigliano moltissimo e sono figlie di un marketing agguerrito. Il loro successo riflette la tendenza di questi anni: la dilatazione del romanzo in "saghe" interminabili

Alessandro Gnocchi, *il Giornale*, 3 gennaio 2010

Se Alessandro Manzoni fosse un giovane autore con un promettente esordio all'attivo, i *Promessi Sposi*, l'editore gli chiederebbe subito un bel sequel. Anzi una saga. Le milionate (di copie vendute e di incassi) si fanno così. O almeno pare. Quanto abbia venduto un libro, quanto abbia venduto davvero, è infatti il segreto meglio custodito dell'industria culturale. Divulgare troppe cifre non conviene, non è elettrizzante per il potenziale cliente venire a sapere che «il romanzo di cui parlano tutti è entrato in classifica con... duemila copie scarse».

Per questo, forse, in questi giorni abbiamo letto classifiche di ogni tipo sul decennio appena trascorso (la scelta del critico, l'exit poll dei lettori, il referendum degli editor) tranne una: quella delle vendite. Tra le eccezioni, il sito Amazon.com, la libreria on line più nota al mondo, che muove milioni di copie, secondo il quale gli anni 2000-2009 sono stati dominati da due autrici molto simili: J.K. Rowling e Stephenie Meyer. Ovvero dal maghetto Harry Potter e dai vampiri in crisi adolescenziale. La Rowling piazza nella top ten del colosso tre titoli: *Harry Potter e i doni della morte* (1°); *Harry Potter e il principe mezzosangue* (2°); *I racconti di Beedle il bardo* (6°). Stephenie Meyer ne infila ben quattro: *Breaking dawn* (3°); *Twilight* (4°); *Eclipse* (5°) e *New Moon* (7°). Rimangono le "briciole" per Audrey Niffenegger, *La moglie del viaggiatore del tempo* (8°) e un doppio Khaled Hosseini a chiudere, *Il cacciatore di aquiloni* e *Mille splendidi soli*. E veniamo ai numeri, aiutandoci con *Harry Potter. Come creare un business da favola* (Egea) di Susan Gunelius, lo studio più completo sui cosiddetti megaseller, uscito sul finire del 2008. La Rowling esplose nel 1998, diventa un fenomeno nel 2000 e sbanca nel 2001, in coinci-

denza con l'uscita del primo film tratto dalla serie di Potter. Da allora fanno almeno 400 milioni di copie certificate (lei dice oltre 500). Potrebbe scegliere l'Italia come patria d'adozione: 10 milioni di volumi sono finiti nelle nostre case. Il successo della Rowling è difficilmente ripetibile. Con la Meyer infatti ci muoviamo su altre cifre: vampiri con turbe sentimentali di *Twilight* (2005) e relativi seguiti valgono 85 milioni circa di copie, due e mezzo delle quali acquistate nel nostro paese.

Cosa hanno in comune Rowling e Meyer? Dal punto di vista del marketing, tutto. Lo spessore dei volumazzi, per far capire che sono professioniste da almeno 400 pagine a botta; la serialità; l'immediata trasformazione in film; il merchandising; internet come principale strumento pubblicitario attraverso il coinvolgimento dei fan nei vari forum. Poi il mercato di riferimento: gli adolescenti e, possibilmente, i loro genitori. E perfino qualche aneddoto biografico (inventato, dicono i maligni): J.K. Rowling ha sognato Harry Potter durante un viaggio in treno da Manchester a Londra nel 1990; la Meyer ha sognato i vampiri nella sua casa in Arizona nel 2002. Così sono nati il giovane mago che si fa largo nel mondo a colpi di bacchetta magica e i giovani succhiasangue sentimentali. In scena il Bene e il Male, alla fine la divisione fra i due schieramenti è sempre netta.

C'è da notare un'altra cosa: il trionfo della serialità è una tendenza assoluta. Andrea Camilleri è con tutta probabilità il narratore italiano più venduto del decennio con oltre 10 milioni di copie (il *Corriere* dice 16 e mezzo, la *Repubblica* sale fino a 21): è decollato nel 1998, come la Rowling, e il suo successo è legato alle infinite indagini del commissario Montalbano, da cui, guarda un po', è stata tratta una fortunata fiction televisiva... E non

è una trilogia anche l'opera saggistica di Oriana Fallaci iniziata con *La Rabbia e l'Orgoglio* e approdata ai 5 milioni di copie? Senza contare l'effetto traino sul resto del catalogo, così forte da riportare in classifica, a un certo punto, anche *Lettera a un bambino mai nato*.

E che dire della lista del best seller 2009 in Italia? Lassù in cima, nelle prime tre posizioni, c'è Stieg Larsson con l'intera saga di Millennium, 15 milioni di copie, almeno due dei

quali sui nostri scaffali. Inutile dire che la Svezia assassina di Larsson è stata subito adottata dal cinema. C'è poi Dan Brown con il suo *Lost Symbol*: il tentativo, riuscito a metà, di riprendere la serialità interrotta nel 2003 quando l'autore sembrava intenzionato a lasciar perdere Robert Langdon, il protagonista del *Codice da Vinci* (libro e ovviamente film) e del precedente *Angeli e demoni*. Dan ci ha ripensato e alla fine ha scodellato la trilogia.

«LA TRILOGIA DI LARSONN HA TRIONFATO NEL 2009: È IL RITORNO DEL FEUILLETON IN OPPOSIZIONE AL WEB»

Gian Paolo Serino intervista Jacopo De Michelis, *il Giornale*, 3 gennaio 2010

Jacopo De Michelis, responsabile per la narrativa di Marsilio, è l'editor italiano a cui si deve il successo di Stieg Larsson, autore di quella Trilogia ormai nota come Millennium che ad oggi ha superato i 2 milioni e mezzo di copie vendute solo in Italia e che nel 2009 ha dominato i primi posti delle classifiche con tutti e tre i volumi.

Perché editorialmente sembra aver successo tutto ciò che è "seriale"?

«Credo che soddisfi il bisogno dei lettori di affezionarsi a un qualcosa di piacevole e che ritorna. Non la definirei una moda ma la consacrazione di scrittori, indubbiamente "popolari", nell'accezione più nobile del termine, capaci di intrattenere il pubblico con romanzi molto più facili da leggere che da scrivere».

Si può interpretare come un ritorno al passato, quando i lettori impazzivano per i feuilleton?

«Ci sono molti punti in comune: si pensi a Balzac o a Dickens, oggi considerati dei classici: quando pubblicavano a puntate sui quotidiani erano considerati "scrittori popolari" perché riscuotevano un grandissimo successo. Credo che il meccanismo dell'andare incontro al pubblico con una scrittura che, diciamo così, non pone "resistenza" allo scorrere delle pagine sia oggi come un secolo fa una scelta vincente».

Non vorrà paragonare Larsson a Balzac?

«No, ma la struttura di partenza è la stessa. Dietro al "fenomeno" Larsson c'è uno scrittore

per me molto valido. Non è certo facile costruire un'architettura narrativa che avvinca un numero così ampio di lettori».

A colpire in questi autori seriali di successo è anche la lunghezza dei romanzi: raramente sotto le 400 pagine...

«Questo si spiega proprio perché sono libri di intrattenimento: più la lettura è prolungata maggiore è il piacere».

Una controtendenza rispetto alla velocità di scrittura e di lettura di internet.

«Senza altro è curiosa l'apparente contraddizione ma si spiega proprio con il fatto che sul web la lettura è frammentata, c'è una sorta di ossessione compulsiva da telecomando. La natura del mezzo è profondamente diversa. Certo la crescita dell'e-book, anche se per adesso quasi soltanto negli Stati Uniti, è vertiginosa ma credo che valgano gli stessi criteri: difficile leggere sullo schermo un romanzo di ottocento pagine. Forse parte del successo è anche dovuto a questo: una sorta di opposizione inconscia alla velocità dei nuovi media».

Il fenomeno riguarda anche gli autori esordienti?

«Se prendiamo i paesi Scandinavi senz'altro sì: dopo il caso Larsson è stato un vero e proprio boom di scrittori che cercano di dare vita a romanzi molto lunghi e con personaggi seriali. Anche se il successo non sempre arriva».

Grandezza in piccolo formato

Vanni Scheiwiller. È stato l'editore più originale del dopoguerra. Elitario e raffinato, seppe però guardare anche al mercato



Stefano Salis, *Il Sole 24 Ore*, 3 gennaio 2010

Nella finzione, o forse grazie a un episodio vero poi diventato pretesto per una stupenda *Lettera a una signora per bene* (1966), e quindi prefazione al volume di Biagio Marin *La poesia è un dono*, Vanni Scheiwiller (1934-1999) scrisse la più bella dichiarazione sul suo modo di interpretare il mestiere: «Ogni sera, gentile Signora, ringrazio Iddio di non essere un editore obiettivo, né giusto, né impegnato: pubblico solo ciò che mi piace, faccio di tutto per pubblicare solo ciò che mi piace. Sono felice dei miei amici meravigliosi, che mi sono scelti io e Marin è uno di questi». E, spiegando di che risma è fatto Marin, adombra, forse, anche un suo autoritratto: «Non è una persona per bene, è un caratteraccio, ha mille difetti, tante colpe, tanti sbagli, si muove come un elefante in una cristalleria. Le assicuro, gentile Signora, che a 75 anni, se ci arrivo, sarò molto peggio di lui. Ma non è un letterato, non è, grazie a Dio, un letteratino, come i più. È solo un poeta che sperpera ciò che ha e ci fa dei doni meravigliosi: ma non per tutti, per pochi».

Ecco: a dieci anni dalla morte arriveranno, a metà mese, due libri – uno di Gian Carlo Ferretti per le edizioni Scheiwiller (oggi di proprietà del

Gruppo 24 Ore), l'altro, bellissimo, iconograficamente stupendo, a cura di Cadioli, Kerbaker e Negri per Sidra e basato sulle carte dell'editore custodite al centro Apice della Statale di Milano – che riassumono la figura di Vanni (e del padre Giovanni): centrali nella cultura milanese del secolo scorso, probabilmente irripetibili, l'uno e l'altro, nell'essere inesausti cacciatori di bellezza; nel trovarla, la bellezza, nella poesia e nell'arte, e nel far collimare le due cose, quando si può, nella gioia di far libri, magari in piccolo formato, nel raffinato trentaduesimo.

No: Vanni Scheiwiller non è stato soltanto quel "santino" dell'editoria dipinto da molti nella commozione per la sua morte. Gian Carlo Ferretti, lo studioso dell'editoria che compare in entrambi i libri (firmando il primo con un saggio che è, con qualche riduzione, anche nel secondo), rende finalmente giustizia a Vanni nel merito del "mestiere". Il campionario con cui è stato ritratto va dall'«intellettuale editore puro», all'«editore-poeta», all'editore «matto» che «i libri li regala non li vende», editore di «libri invisibili, introvabili», e, ancora, «artista-poeta», «piccolo eroe», «titano», «magico folletto», «pettirosso», «monaco», «San Francesco»...

D'accordo. Vanni Scheiwiller è stato (anche) tutto questo e ha incarnato per molti lo spirito stesso del "piccolo editore". Eppure non era solo un don Chisciotte, a capo di un'azienda poco più che individuale, e Ferretti ne sottolinea la capacità strategica e "industriale", quando poté averne una. La sequela di graziose definizioni ha l'effetto paradossale «di non rendere piena giustizia a quello che Vanni veramente è stato e ha veramente fatto, ignorando o sottovalutando la professionalità, concretezza, pragmatismo, praticità, capacità decisionale con cui Vanni sa muoversi, sia con il Pesce d'Oro sui sottili margini strappati al mercato, sia con i Libri Scheiwiller sul mercato parallelo delle sponsorizzazioni». La prova sta nei suoi libri, certo, ma anche nella sua attività intellettuale. Ma la lezione di Scheiwiller non è stata solo il suo catalogo, ottimo e spesso seminale per la poesia italiana. È stato il suo modo di stare "nella cultura": difendendo gli intellettuali, pubblicandone di controversi, innamorandosi di molti poeti, non sempre di grande levatura, protestando contro i premi letterari, non sopportando mai la mediocrità. Si divertiva a fare il suo lavoro (come spiega l'amico Lucini qui sotto, in un intervento tratto dal volume) e lo fece con passione, anche cambiando e contraddicendosi.

Il repertorio iconografico reso magistralmente da Andrea Kerbaker nel libro *Skira*, gli scritti editi e inediti curati da Andrea Amerio nell'altro, i saggi dei due volumi, hanno sostanzialmente il merito di restituirci perciò un Vanni al di là degli stereotipi. Originale, raffinato ed eccentrico: unico lo è stato, sicuramente. Ma restava un uomo di editoria e di cultura della stessa "famiglia" degli Arnoldo Mondadori, dei Valentino Bompiani, dei Giulio Einaudi, diverso da essi ma non contro di essi. Sapeva cosa voleva dire fare i libri e la difficoltà di venderli. Sapeva di lavorare per pochi e per tempi lunghi, sapeva di essere "inutile". Come tutte le opere d'arte, però, conservava il segreto della sua immortalità. «Accetti, gentile Signora, questo piccolo dono, questo "ennesimo libretto di Marin": lo metta da parte, fra trent'anni mi ringrazierà. Fra cinquant'anni forse, quando dovrò rendere conto del mio lavoro di editore inutile, chissà?... "me voglio esse eterno" anch'io, grazie al dono della poesia di Biagio Marin». Eterno, chissà... Grande, però, lo è sempre stato, anche e soprattutto in piccolo formato.

Il Vanni della Domenica



Salvatore Carrubba, *Il Sole 24 Ore*, 3 gennaio 2010

Le pagine che avete tra le mani devono molto a Vanni Scheiwiller che rivendicò più volte con orgoglio il ruolo svolto nel contribuire alla nascita del supplemento domenicale del *Sole 24 Ore*. Gli esordi, nell'autunno del 1983, erano stati timidi, «alla buona», «in sordina», «con mezza scrivania», ma il successo avrebbe premiato il coraggio e la visione di Gianni Locatelli, Lodovico Besozzi e pochi altri, fra i quali lo stesso Scheiwiller, che avevano scommesso su un prodotto nuovo e originale, giudicato all'inizio dai lettori più tradizionali come un'autentica (e imperdonabile) stravaganza.

Oltre che uno dei padri, di quella stravaganza Scheiwiller rimase uno degli artefici più convinti ed entusiasti, come dimostra la lunghissima collaborazione, distillata in una leggendaria rubrica, il

«Taccuino». Essa consentì a Scheiwiller di aggiungere un'ulteriore dimensione, quella del commentatore e del critico, alle altre di intellettuale, editore, curatore, stampatore che già lo avevano reso una figura unica. A rileggere oggi quegli appuntamenti, la figura di Scheiwiller emerge in tutta la sua curiosità e intelligenza: non ci troviamo infatti le cronache degli "eventi" (come si cominciava, ahinoi, a dire) dell'epoca, ma la trama di una vita intellettuale, da Milano a piccole città di provincia, pulsante e originale, fatta di figure, iniziative e appuntamenti mai minori ma magari trascurati. Scultori, pittori, incisori, scrittori, editori, galleristi: nessuno sfuggiva all'attenzione vigile di Scheiwiller, che proiettava sul giornale le stesse doti che lo avevano reso un editore unico, ossia la curiosità, l'attenzione, l'anticonformismo, l'umiltà di conoscere, di capire e di scoprire.

Furono doti che verificai anch'io direttamente: prima come direttore del giornale, poi come amministratore di Milano. In entrambe le occasioni, Scheiwiller non mi fece mancare l'amicizia e la collaborazione, saldate dalla passione per la città, alla quale così si era rivolto nel volume di avvio della breve (purtroppo) collana della "Biblioteca di Cultura de Il Sole 24 Ore": «Cara Milano che, unica città d'Italia, fa diventare e sentire milanesi tutti quelli che vengono a lei dal di fuori».

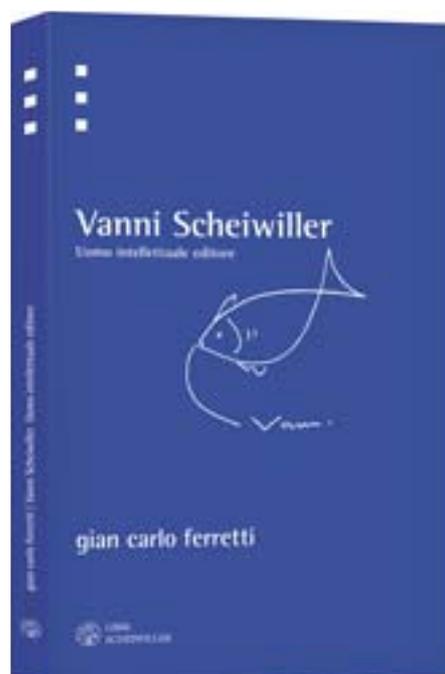
Ma è nella conclusione di quella brevissima ma intensa presentazione, scritta nel 1992, che ritroviamo descritto al meglio lo spirito col quale Scheiwiller visse la propria dimensione giornalistica. Si riproponevano, in quel volume, alcuni interventi pubblicati sul Sole dell'Ottocento, a partire da quelli di Carlo Cattaneo; ebbene, Scheiwiller invitava a confrontare «l'informazione e la chiarezza delle pagine del "Sole" qui ristampate, con la disinformazione e la confusione che giornalmente ci assedia: non si può che applaudire ai nostri onesti (sic) bisnonni e sperare nei futuri nipoti»: una recriminazione che era un impegno, al quale Vanni non venne mai meno.

Oggi il gruppo editoriale che pubblica questo giornale ha (e sente) la responsabilità di proseguire l'impegno di Scheiwiller editore, avendo da qualche mese acquisito lo storico marchio che ha contribuito a fare la cultura italiana del Novecento: qui, Scheiwiller resta di casa.

QUELLE "FARFALLE" FATTE DI MATTINA

Giorgio Luchini, *Il Sole 24 Ore*, 3 gennaio 2010

Il suo stampatore di fiducia, Giorgio Luchini, ricorda i metodi di lavoro dell'editore tra battute, intuizioni e "scoccioni"



Vanni Scheiwiller, piccolo grande editore. Un genio che sapeva di esserlo. Intransigente nei principi, preciso come un orologio svizzero. Ma affatto pieno di sé stesso. Gentilissimo, disponibile con tutti. Staccato dal danaro. Per lui il libro finiva con la stampa.

Occuparsi delle vendite era la cosa che meno gli garbava del suo mestiere. Anche se poi, per rispetto degli autori, percorreva l'Italia sempre in treno con enormi pacchi di libri da distribuire nelle librerie che si occupavano delle sue farfalle, come Montale chiamava i suoi volumetti in -32°. Mestiere che era la sua vita, la permeava integralmente, senza uno stacco. Mai. Finché arrivò Alina che, diventata sua moglie, lo costrinse a qualche giorno di vacanza sino ad arrivare al mese che trascorreva ad Otranto.

Costruiva l'ossatura di un libro, testi, immagini, apparati con minuzia quasi maniacale. Decisioni fulminanti, impareggiabile nel creare titoli con rara arguzia e si divertiva come un matto. Ne ricordo uno per un volumetto di poesie in occasione di nozze, *Palestra d'amore*.

Mattinieri tutti e due, i nostri appuntamenti di lavoro erano alle cinque e mezza, sei del mattino o nei miei uffici o più frequentemente sul tavolo della sala da pranzo di via Melzi d'Eril, lui a sinistra, io a destra, il disegno di Modigliani alle spalle e di fronte la statua di Wildt il cui marmo levigatissimo mandava all'alba bagliori un po' sinistri. Lavoravamo concentrati, veloci, non senza battute salaci nelle quali io me la cavavo bene e lui era un maestro.

Alle sette e trenta la mitica governante, Signora Piera, con il succo d'arancia, la sua colazione, e in contemporanea inesorabile lo squillo del telefono. Gli "scoccioni", come li chiamava, per sapere se era giunto un manoscritto, o conoscere una data di pubblicazione. Io allora me ne andavo con l'immane riepilogo dei lavori in fieri vergato a mano, extra strong in copia ottenuta con carta carbone. Quarant'anni esatti di collaborazione la nostra, una vita.

Vanni affidava ai Lucini, prima a Ferruccio mio padre, poi a me, i libri dove la grafica doveva essere più insolita e creativa. Quanti libri, che collaborazione giocosa e gioiosa. Conoscendoci da sempre la sintonia era perfetta, l'intendersi naturale. L'elenco del realizzato sarebbe chilometrico. [...]

Ma quando morì improvvisamente Vincenzo Agnetti e Vanni pensò una piccola monografia su di lui, ebbi modo di realizzare quello che reputo il più bel libro che mai abbia pensato. Dissi a Vanni: «Non riproduciamo i lavori in modo convenzionale sulla carta. Rifacciamoli o al vero e poi ripiegati, altri appena rimpiccioliti ma come li ha realizzati l'autore in modo che il fruitore abbia la sensazione della realtà del messaggio di Agnetti, del suo procedere artistico». In un lavoro, *Lettere dal Qatar*, Agnetti spedì a Scheiwiller dal deserto un serie di lettere. Riprodussi come fosse vera una busta con indirizzo e francobolli, inserii la lettera, gommai la busta e le chiusi una a una. Un multiplo. E ripiegata con gli altri tre lavori la inserimmo nella scatola-raccogliatore. Un modo completamente nuovo di concepire una monografia di un artista concettuale. Un signore che ricevette la strenna rimandò la busta a Vanni, commentando in uno scritto accluso: «Per errore ha dimenticato della corrispondenza a lei indirizzata nel volumetto e la restituisco».



Nathan Englander:
«Siamo tutti figli di Roth e McCarthy»

Antonio Monda, *la Repubblica*, 4 gennaio 2010

Lo scrittore giudica la letteratura e il futuro:
 «*La strada* e *Indignazione* sono due punti di riferimento per tutti
 e lo resteranno per sempre. Molti best seller del passato
 sono invece completamente scomparsi»

Nel 2010 Nathan Englander seguirà l'allestimento teatrale del suo racconto *Il ventisettesimo uomo*, prodotto da Nora Ephron per il Public Theatre, e darà quindi alle stampe una riscrittura della *Hagaddah* – il racconto della Pasqua – commissionata dall'amico Jonathan Safran Foer. Nel frattempo ha iniziato a scrivere un nuovo romanzo, mentre continua a divorare libri di ogni parte del mondo, indulgiando spesso nelle storie di genere, nelle quali, spiega, «si trovano spesso delle gemme nascoste».

Un'altra sua grande passione è il cinema, specie quello che racconta intricati complotti internazionali che travolgono persone normali: i film di culto sono *Il Maratoneta*, di cui cita a memoria interi brani, e *I tre giorni del Condor*. Per quanto riguarda il “thriller paranoico”, ritiene che il cinema possa essere più efficace della letteratura, ed è tra gli autori che non concepisce alcuna differenza tra la cultura alta e popolare, apprezzando, in entrambi i casi, esclusivamente la qualità delle rispettive forme di espressione. «La letteratura, e in generale l'arte, deve essere apprezzata in primo luogo sulla base di come è realizzata, prescindendo dalla presunta nobiltà di quello che racconta», spiega nel suo appartamento dell'Upper West Side. «Insomma, sulla qualità: è anacronistico teorizzare il contrario, e ciò non significa che non sia il primo ad apprezzare e dare il giusto peso ai classici».

Quali sono stati a suo avviso i libri più importanti degli ultimi anni?

«*La strada* di Cormac McCarthy: un libro che mi ha folgorato e mi ha portato a leggere i suoi libri precedenti, tutti bellissimi: *Oltre il confine*, *Cavalli selvaggi*, *Meridiano di sangue*. Oltre a McCarthy voglio citare Alice Munro, a mio avviso un genio del racconto breve, e, per quanto riguarda Roth, *Indignazione*. Tra i giovani ho ammirato molto *Let the great world spin* di Colum McCann, e qualche anno fa, *Le*

Correzioni di Jonathan Franzen e *Middlesex* di Jeffrey Eugenides. Voglio aggiungere un romanzo di genere: *L'ultimo samurai* di Helen De Witt. Poche volte mi è capitato di rimanere così incollato a un libro».

Quali saranno i libri più importanti del 2010?

«I nuovi romanzi di autori che impiegano anni per completare i propri libri: Jonathan Franzen e Jeffrey Eugenides. E il nuovo romanzo di un gigante che ne scrive invece uno l'anno: mi riferisco a Philip Roth».

Esistono ancora autori che sono punti di riferimento letterari per la nuova generazione?

«Roth, certamente: è un autore che intimidisce, al punto che a volte sembra che neanche esista. Lo stesso si può dire di McCarthy e Pynchon».

Quali sono le tendenze letterarie principali di questo periodo?

«Le tendenze in genere si comprendono quando stanno passando. A me interessa il potere del racconto e della storia. Ammiro ad esempio Borges, con la sua capacità di reinventare, rompere e ricostruire con naturalezza, senza deciderlo a tavolino. Quando ho fatto le ricerche per il mio romanzo alla Public Library mi ha terrorizzato leggere la lista degli autori di best seller del passato che oggi sono del tutto sconosciuti. C'è da chiedersi invece come mai oggi ammiriamo ad esempio Flannery O'Connor, che certamente non si preoccupava delle tendenze della letteratura».

Le sembra che esista almeno un tema dominante nella letteratura odierna?

«Ho appena letto un'intervista a un editor di un'importante rivista, il quale ha dichiarato di aver ricevuto oltre trenta manoscritti con tema la molestia sessuale. A me sembra che il tema forte sia la politica, raccontata magari indirettamente, come ha fatto Colum McCann».

Spesso i riconoscimenti artistici sono attribuiti per il tema trattato più che per il modo in cui esso viene trattato.

«Questa è una triste verità, alla quale va aggiunta la beffa del riconoscimento tardivo per opere spesso minori. Pensi nel cinema a Martin Scorsese: non ha avuto l'Oscar per *Mean streets* o *Taxi Driver* ma poi lo ha ricevuto per *The Departed*».

Cosa rappresenta per lei la letteratura?

«Una necessità e un modo di comunicare un modo di pensare e vedere. E ringrazio il cielo che grazie a essa posso pagare la mia assicurazione sanitaria».

Cosa pensa del kindle, e dei libri che vengono letti su strumenti computerizzati?

«Se ti illudi di combattere la tecnologia, perdi. Se qualcosa deve morire muore, a prescindere dalla tua resistenza. Il Kindle per me è un'opportunità: pensiamo al vantaggio di portare sempre con te centinaia di libri. E aggiungo: la fotografia non ha ucciso la pittura e il cinema non ha ucciso la fotografia».

Ritiene che questi strumenti finiscano per far perdere qualcosa, a livello di fruizione?

«Questo è un altro discorso: a me piace la fisicità del libro, anche se devo ammettere che dicevo lo stesso dei giornali e ora comincio a leggerli online. Non bisogna avere mai paura del futuro».

Il linguaggio cinematografico può arricchire quello letterario?

«Tra il cinema e la letteratura deve esserci un dialogo costruttivo. Il cinema è una lingua franca, unifica ed eccita tutti, più di qualunque romanzo, persino più dello sport. Ritengo poi che i libri debbano essere come il latte a lunga conservazione, qualcosa di nutriente che può resistere al tempo. Oggi il libro di Sarah Palin è un best seller, ma cosa rimarrà».

Daniel Mendelsohn sostiene che esistono alcune cose che funzionano meglio sullo schermo, come ad esempio il bacio.

«Sono portato a difendere la letteratura ma è vero che esiste una forza specifica e inimitabile delle immagini che rimane impressa nella mente. Questo ovviamente ha una valenza non solo positiva. Jeffrey Eugenides una volta mi ha fatto notare che uno scrittore descrive con minuzia una persona che si sente male di stomaco, il regista lo fa vedere mentre vomita».

È d'accordo con chi dice che gli adattamenti debbano tradire le opere originali?

«In questo momento stanno adattando un mio racconto per il teatro, come vuole che risponda? Ma neanche il tradimento deve diventare un comandamento. L'importante è che venga considerato come una nuova forma con una propria verità, e che non abbia obblighi rigidi nei confronti della fonte. I fratelli Coen hanno minimizzato l'elemento spirituale di *Non è un paese per vecchi*, eppure sono riusciti a realizzare un film cinematograficamente straordinario».



2010

Ha vinto l'irrazionale. In libreria fantasmi, vampiri & C.

Gennaio è un mese "povero", per l'editoria, dopo la sbornia di Natale.

In arrivo un Kadaré, una Sagan, un Noteboom...

È il momento di una ricognizione, anziché per autori, sociologica, della nostra produzione.

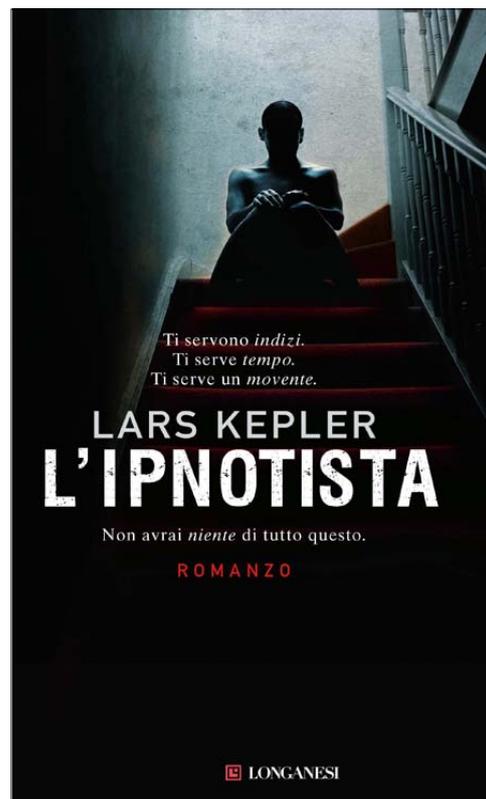
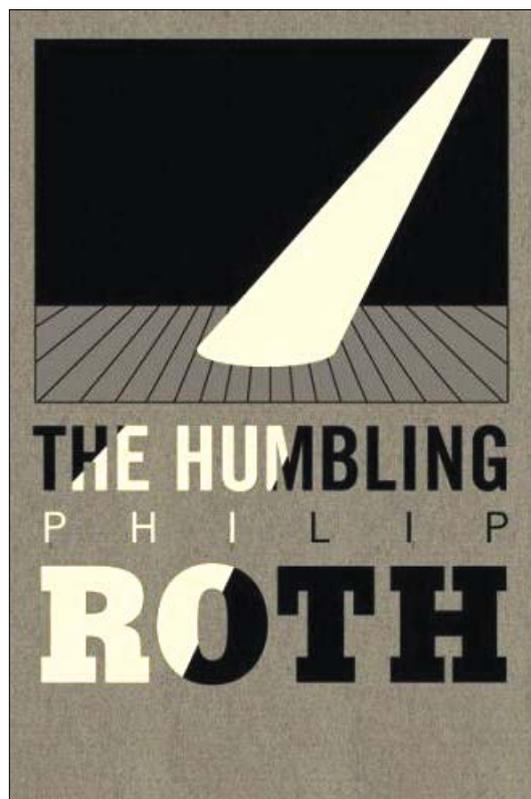
Maria Serena Palmieri, *l'Unità*, 6 gennaio 2010

C'è un libro che è d'obbligo leggere il 6 gennaio? Sì, c'è: *Pianoforte vendesi* di Andrea Vitali, storia di ladri e fantasmi nella notte dell'Epifania, orchestrata con la consueta mano leggera dal medico di Bellano che, con 9 titoli per Garzanti, ha superato le 1.700.000 copie.

Il romanzo breve di Vitali, uscito nel 2009, ci fa da viatico tra le novità che, in libreria, si annunciano in questo 2010. Nel villaggio globale ci sono nomi e oggetti che, di eco in eco, diventano brand: marchi che invitano all'acquisto. Lo sono Jane Austen e il cioccolato, la parola "codice" e la parola "lettrice": messi nei titoli, fanno vendere. Qui l'oggetto è il pianoforte. Si chiama *L'accordatore* il romanzo d'esordio del medico-biologo Daniel Mason, del quale Mondadori tre anni fa aveva pubblicato l'opera seconda, *Un paese lontano*. Uscito negli Usa nel 2002, *L'accordatore* arriva in questo gennaio nelle nostre librerie per Ponte alle Grazie: un po' *Lezioni di piano*, un po' Fitzcarraldo, racconta di un uomo inviato a forza nella giungla birmana, nella stagione d'oro del colonialismo britannico, ad accordare il piano di un misterioso e carismatico maggiore medico. E il viaggio forzato cede all'incantamento... Werner Herzog lavora all'adattamento cinematografico. E

Ponte alle Grazie ribatte sul chiodo: in febbraio rimanda in libreria *La bottega del pianoforte*, racconto ambientato in un laboratorio dove un artigiano virtuoso ripara strumenti, scritto da un americano a Parigi, T.E. Carhart.

Se, spulciando i copertinari di questo inizio di 2010, andiamo sull'osservazione sociologica, è perché i primissimi mesi dell'anno non sono, per consuetudine di mercato, quelli in cui gli editori sparano i "nomi": la sbornia di acquisti si è consumata a Natale e la Fiera del Libro è in maggio. È dopo, quindi, che arriveranno il Philip Roth d'annata (in inglese *The Humbling*, secondo le cronache mondane prossimo a essere tradotto per lo schermo da Al Pacino) oppure il nuovo Yehoshua. Spulciando, troviamo in uscita in gennaio da Einaudi *Fra due omicidi*, raccolta di dodici racconti "interconnessi" di Aravind Adiga, il trentacinquenne scrittore di Madras rivelazione (Booker prize) nel 2008 con *La tigre bianca*. In febbraio da Mondadori *Il sangue è randagio*, nuovo romanzo di James Ellroy. In gennaio da Neri Pozza *I raccoglitori di fragole*, d'una maestra australiana della *short story*, Dorothy Hewett. E, da Iperborea, *Le volpi vengono di notte* del grande olandese Cees Nooteboom.



Longanesi e i best seller

Planando su Iperborea, eccoci di nuovo ai “filoni”. La casa editrice, nata nel 1987 e specializzata in letterature del Nord Europa, ha il merito di averci fatto conoscere scrittori magistrali, come Per Olov Enquist.

In anni ingrati: quando dire scrittore “scandinavo” o “baltico” era un suicidio, in termini di mercato. Dopodiché, il diluvio: il 60 per cento dei romanzi pubblicati lassù tra i ghiacci ora è “giallo”, il poliziesco noir scandinavo, dal 2007, con Stieg Larsson e poi i seguaci, risana i bilanci di nostre case editrici in bilico. Iperborea annaspa. Finché a fine 2009 finalmente ci prova: lancia *Ombre*, collana di gialli. E, forte della sua competenza e dei suoi collaudati traduttori, dopo *Satelliti della morte* di Gunnar Staalesen e *La morte che seccatura* di Torgny Lindgren & Eric Åkerlund usciti a novembre, quest'anno pubblica *Il Blues del rapinatore* di Flemming Jensen, *Assassinio di lunedì* di Dan Turell e *Il Fuggitivo* di Olav Hergel. Auguri.

Sul versante, è Longanesi che prova a fare lo sgambetto a Marsilio, editore italiano di Larsson: il 14 arriva in libreria *L'ipnotista* di Lars Kepler

che, in Svezia, con 100mila copie vendute in due mesi ha ricacciato al secondo posto in classifica Millennium.

Longanesi è ormai decisamente il primo nel campo di “best offer” e “best seller”. Nella collana Biblioteca dei Narratori escono due libri che si rivolgono, invece, ad altri appetiti: il 21 gennaio *Le piace Brahms?* di Françoise Sagan, altro recupero dell'opera della scrittrice, dopo *Bonjour tristesse* uscito nel 2009; e il 25 marzo *L'incidente* del grande Ismail Kadaré.

Ai primi di gennaio è presto per individuare nuovi filoni in arrivo. Si può verificare se i “vecchi” tengono. Per chi è in astinenza da *chick-lit*, Mondadori a febbraio manda in libreria *La compagna di scuola* di Madeleine Wickham, opera della ventenne autrice di *I love shopping*, prima che si ribattezzasse Sophie Kinsella. Il diluvio di gialli-noir continua. E, siamone certe, anche quello dei *revenants*, fantasmi, lupi mannari, vampiri. Vampiri, in particolare, nella versione love story in stile Meyer: sono lontani i tempi in cui dei signori delle tenebre ridevamo, con *Per favore non mordermi sul collo* e *Un lupo mannaro americano a Londra*. L'irrazionale ha vinto...

C'era una volta il libro

Sì, i volumi di carta spariranno. Ma quelli digitali regaleranno una nuova primavera alla letteratura. Parola dell'inventore di Kindle

Daniel Lyons a colloquio con Jeff Bezos, *L'espresso*, 7 gennaio 2010

Nel 1994 Jeffrey Preston Bezos, aveva appena 30 anni. Nato ad Albuquerque, nel New Mexico, dopo essersi laureato a Princeton, in quell'anno Bezos aveva fondato Amazon. La libreria on line ha rivoluzionato l'idea stessa di vendita al dettaglio. Ma a Bezos (il cui patrimonio è valutato in 10 miliardi di dollari), quel successo non è bastato. Tanto che ora, dopo aver lanciato Kindle, il lettore digitale dei libri, sta cercando di sovvertire anche il modo in cui leggiamo. Come spiega in questa intervista.

Jeff Bezos, Amazon ha avuto un anno eccezionale, nonostante la crisi economica. Come ci siete riusciti?

«Grazie a principi basilari: ci siamo concentrati su una selezione accurata di prodotti, su prezzi bassi e spedizioni affidabili, convenienti e veloci. Abbiamo un approccio simile da 14 anni, in pratica da quando esistiamo. Il nostro successo è, per così dire, frutto di un'accumulazione. Per esempio, se ci capita di aver avuto un buon trimestre, sappiamo che ciò era dovuto al lavoro che abbiamo svolto tre, quattro, cinque anni prima, e non per il buon lavoro immediatamente precedente».

Amazon è nato come un sito di vendita al dettaglio. Ora sono disponibili prodotti informatici e siete nel business dell'elettronica di consumo con Kindle. Come potrebbe definire Amazon, oggi?

«Prendiamo le mosse dal consumatore, e lavoriamo "con lo sguardo all'indietro". Acquisiamo tutte le capacità utili a soddisfare il cliente, costruendo ogni genere di tecnologia per soddisfarlo. Inoltre inventiamo prodotti nuovi, non calchiamo strade già percorse da altri: ci piace invece camminare per strade inesplorate per vedere cosa c'è alla fine. Alcune volte sono vicoli ciechi, ma altre si trasformano in ampi viali, pieni di eccitanti opportunità. Desideriamo proiettarci nel futuro e muoverci in una prospettiva a lungo termine, una caratteristica rara di questi tempi. Il senso di prospettiva non è virtù comune nel mondo delle aziende. Tuttavia la maggior parte delle cose che abbiamo fatto ci ha richiesto tantissimo tempo».

Lei ha parlato di Kindle come un esempio del concetto di guardare all'indietro, rispetto al cliente. Può spiegarci in che senso?

«Esistono due modi possibili, per le compagnie, di ampliare il proprio operato. Primo: possono creare un inventario delle loro capacità e competenze e dirsi: ok, con questo tipo di capacità e competenze, cos'altro possiamo fare? Una tecnica estremamente utile, che ogni azienda dovrebbe mettere in atto. Ma esiste un secondo metodo, che richiede un orientamento a lungo termine: invece di chiedersi in cosa si è bravi, e cos'altro fare con le proprie abilità, ci si interroga sull'identità e i bisogni dei potenziali clienti. E poi si dà loro ciò che desiderano, anche se non se ne possiedono ancora le capacità. Tutto si può imparare, non importa quanto ci vorrà. Kindle ne è un esempio vincente: è sul mercato da due anni, ma abbiamo lavorato tre anni prima di lanciarlo. E ne abbiamo parlato, ancora prima, per un anno. Abbiamo assunto un team di ingegneri elettronici per costruire il dispositivo e acquisire nuove conoscenze. In genere, nelle aziende, i dirigenti seguono pedissequamente una tendenza: pensano che il modo giusto di procedere sia continuare a fare ciò che si sa fare al meglio. Può essere, forse, una buona regola. Ma il problema è che il mondo cambia continuamente sotto i nostri occhi, e non ci si può adattare a questi cambiamenti senza acquisire nuovi strumenti e nuove capacità».

Il successo di Kindle l'ha sorpresa?

«Francamente, sono rimasto di stucco. Due anni fa nessuno si sarebbe aspettato tutto questo. È il prodotto più venduto, desiderato e regalato su Amazon. E non sto parlando solo dell'informatica, ma di tutte le categorie disponibili. Abbiamo trascorso anni a lavorare al business dei libri, e ora, per i titoli esistenti in edizioni Kindle, le vendite sono cresciute del 48 per cento. Ma per noi non è soltanto un business. È quasi uno zelo missionario, perché riguarda la cultura. Pensiamo che Kindle sia più grande di noi».

Steve Jobs, il padre di Apple, ha detto che Kindle fallirà poiché «la gente non legge più».

«Io penso invece che la lettura resisterà e che si meriti un dispositivo dedicato. Per chi è un lettore, l'atto del leggere è qualcosa di davvero importante. Non è possibile leggere per tre ore su uno schermo Lcd retroilluminato: questo va bene per le forme brevi. Un punto molto importante, che mi preme sottolineare: noi umani ci evolviamo assieme ai nostri strumenti. Cambiamo gli strumenti e gli strumenti cambiano noi: è un ciclo che si ripete. Durante gli ultimi vent'anni strumenti *network-connected* come gli smart phones, i Blackberry e i personal computer connessi alla Rete hanno mosso la nostra civiltà verso forme brevi di lettura. Amo il mio Blackberry: è fantastico per leggere e-mail. Stessa cosa per il mio computer. Sono felice di leggere articoli brevi e post nei blog, ma non voglio leggere un romanzo di 300 pagine sul mio pc. Kindle aggiunge la convenienza di una connessione wireless alla forma letteraria lunga. Penso che si imparino cose diverse da un romanzo rispetto a una forma breve di letteratura, pur essendo entrambi importanti. Se si legge *Quel che resta del giorno* di Kazuo Ishiguro – uno dei miei romanzi preferiti – non si può non pensare di aver speso dieci ore in una vita alternativa, imparando qualcosa riguardo la natura dell'esistenza e del rimorso. E questo non possibile in un blog».

Esisterà, secondo lei, un momento in cui il romanzo verrà reinventato e il nuovo medium digitale darà avvio a nuove forme artistiche?

«Sono scettico riguardo la possibilità di reinventare il romanzo. Forse inventare sarà possibile per i testi scientifici: la letteratura medica è abbastanza matura da scegliere per sé nuove forme.

Penso ad animazioni di un cuore pulsante, ad esempio. Ma credo che il romanzo continuerà a crescere e fiorire nella sua forma attuale. Ciò non significa che non assisteremo anche a nuove invenzioni narrative – potrebbero nascere e, di fatto, ce ne saranno. Ma sono sicuro che non sostituiranno il romanzo».

Si parla molto di un possibile tablet della Apple. Sarebbe un concorrente di Kindle o no?

«Per noi più lettori ci sono meglio è, visto che vendiamo libri in formato elettronico. E vogliamo far sì che ognuno sia libero di leggere i nostri libri elettronici comunque e ovunque lo desideri».

Ma vi interessa più vendere il dispositivo in sé, l'hardware che produce, o i libri?

«Sono obiettivi diversi e noi lavoriamo su entrambi. Per ciò che riguarda i titoli disponibili, vogliamo che tutti siano in grado di leggere ciò che vogliono, dove vogliono. Riguardo a Kindle, desideriamo che diventi il migliore supporto di lettura del mondo. Non è, ovviamente, un coltellino svizzero: non è in grado di compiere una quantità infinita di cose. Pensiamo che l'atto della lettura si meriti uno strumento specializzato e vogliamo che Kindle sia quello strumento. È come per la fotografia: mi piace scattare immagini con il mio telefonino, ma quando voglio fare una foto vera preferisco farlo con la mia macchina fotografica. Kindle è quella macchina fotografica».

Pensa che il libro di carta, come viene comunemente inteso, è destinato a scomparire?

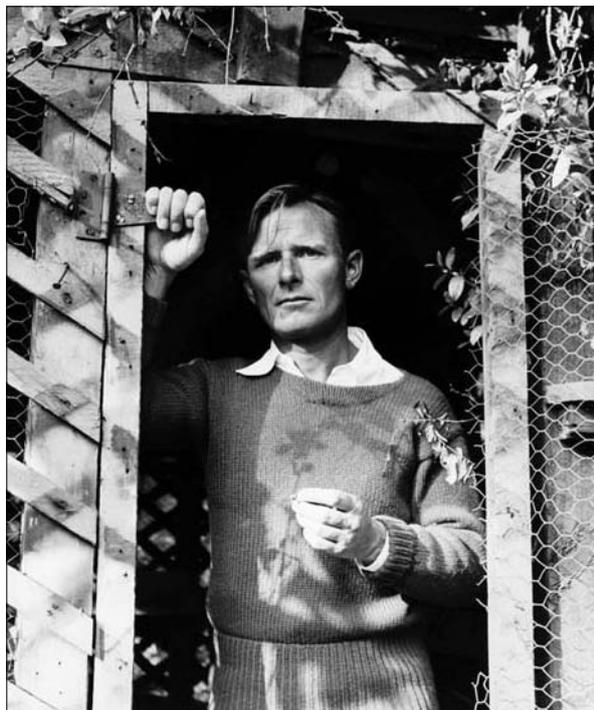
«Penso di sì. Non so quanto ci vorrà. Amiamo le storie e la narrativa; amiamo perderci nel mondo di un autore. Questo non scomparirà mai, e continuerà a crescere. Ma il libro fisico ha 500 anni di vita. È probabilmente la tecnologia che ha avuto più successo nella storia. È difficile pensare a un prodotto con vita più lunga. Se Gutenberg fosse vivo, oggi, saprebbe riconoscere esattamente un libro e saprebbe come utilizzarlo, immediatamente. Soggetto anch'esso, come naturale, ai cambiamenti del tempo, il libro ha mantenuto una forma stabile per moltissimi anni. Ma nessuna tecnologia, nemmeno quella così elegante di un libro, dura per sempre».

Legge ancora romanzi su carta?

«No, se posso farne a meno».

Uomini **che amano** gli uomini

Un uomo solo di Isherwood e *City Boy* di White raccontano il mondo dei gay degli anni Sessanta e Settanta. E dal libro dell'inglese è stato tratto il film di Tom Ford che esce la prossima settimana



Natalia Aspesi, *la Repubblica*, 8 gennaio 2010

Oggi in alcuni paesi, non in Italia, uomo e uomo, (donna e donna molto meno, saranno più sapienti?) coronano l'amore con le nozze o altri legami civili, ma anche allora, negli anni della tetra illegalità, abbondavano salde coppie appassionate del tipo matrimoniale. Certe, come quella di Benjamin Britten, compositore, e Peter Pears, tenore, erano talmente avvinte da non venir neppure invitate ai party più turbolenti e promiscui; e si sa come già alla fine degli anni Trenta, W.H. Auden, sommo poeta e drammaturgo, avesse comprato due fedeli d'oro per sé e per l'amato Chester Kallman, poeta meno sommo e librettista d'opera, dichiarandosi ufficialmente sposato. «Immaginate due persone che, in questo spazio ridotto, vivano assieme giorno per giorno, cucinino gomito a gomito sugli stessi fornelli, si comprimano sui gradini angusti. Si radano di fronte allo stesso minuscolo specchio...». Questa consuetudine domestica tra due uomini, ai tempi della clandestinità e della vergogna,

l'ha raccontata con oscuro dolore e il rimpianto di una felicità interrotta, Christopher Isherwood nel suo romanzo *Un uomo solo*: «...Jim, sdraiato di fronte a lui dall'altro capo del divano; che legge a sua volta; entrambi assorti nei loro libri eppure così totalmente coscienti della presenza dell'altro...». Adesso il romanzo viene ripubblicato da Adelphi, nella stessa bella traduzione di Dario Villa dell'edizione Guanda del 1981, approfittando della fremente attesa, da parte dell'eclettico mondo cine-moda-gay-letterario, della versione cinematografica (in Italia dal 15 gennaio) diretta dall'esordiente fashionissimo Tom Ford, texano quarantottenne diventato celebre e ricco negli ultimi anni d'oro della costosa couture di massa, tra la fine del secolo scorso e gli inizi di questo, come direttore artistico della famosa maison Gucci.

Isherwood, inglese che aveva scelto di vivere in California e di diventare americano, aveva scritto il romanzo, dedicato a un altro geniale

scrittore collezionista di ragazzi, Gore Vidal, nel 1964, a 60 anni, ringiovanendo il suo protagonista George, professore inglese in una università americana, di un paio d'anni; e siccome l'età è ormai un'ossessione, una piaga, una maledizione per tutti, nel film ne ha 52 e lo interpreta il grande Colin Firth, che ne ha 49. Compagno di Isherwood era già il ritrattista Don Bachardy, che, di trent'anni più giovane, ne era diventato l'amante nel 1953, standogli poi amorosamente vicino, in reciproca e instancabile infedeltà, sino alla morte dello scrittore a 82 anni nel 1986. Al loro legame, esaltato come «una delle grandi storie importanti del proto-matrimonio gay», sono dedicati tra l'altro uno dei quadri più noti di David Hockney datato 1968, e il documentario del 2007 *Chris & Don: a love story*, di Guido Santi e Tina Mascara; in cui Bachardy, ultrasettantenne, ricorda anche lo sconcerto e il rifiuto della cinesocietà hollywoodiana, piena di omosessuali ma fortemente omofoba, scandalizzata per il loro legame vissuto apertamente.

In quegli anni, la sola città americana dove due uomini potevano girare mano nella mano in certe strade e in certi parchi, senza essere accoltellati o arrestati, era New York, ricorda Edmund White in *City Boy – My life in New York during the 1960's and '70s*: in Italia lo pubblicherà in settembre Playground, editore di altre opere di White, tra cui *My lives*, autobiografia a tratti appassionatamente imbarazzante. Però secondo un altro scrittore, Warren Allen Smith, «erano tempi pericolosi quelli per dichiararsi gay. I medici che curavano le malattie veneree ci sgridavano per il nostro stile di vita, gli psichiatri ci giudicavano malati di mente, i vicini spettegolavano... se eravamo un po' effeminati rimediavamo un occhio nero o le labbra sanguinanti...». Veramente capita anche oggi, e infatti i vecchi gay ricordano con nostalgia quella New York dove il sesso era facilmente disponibile, giorno e notte, tutti i parchi avevano angoli oscuri per incontrarsi e nascondersi, e mai si fece tanto abbondantemente e allegramente l'amore come negli anni in cui l'omosessualità era invisibile.

Scrive White, che oggi ha 70 anni, che allora New York «aveva un solo leather bar non appariscente e i clienti arrivavano in abiti normali e poi si cambiavano in taxi indossando i loro costumi di cuoio nero. Avevano il terrore che un amico, anche gay, potesse riconoscerli così vestiti...». Un

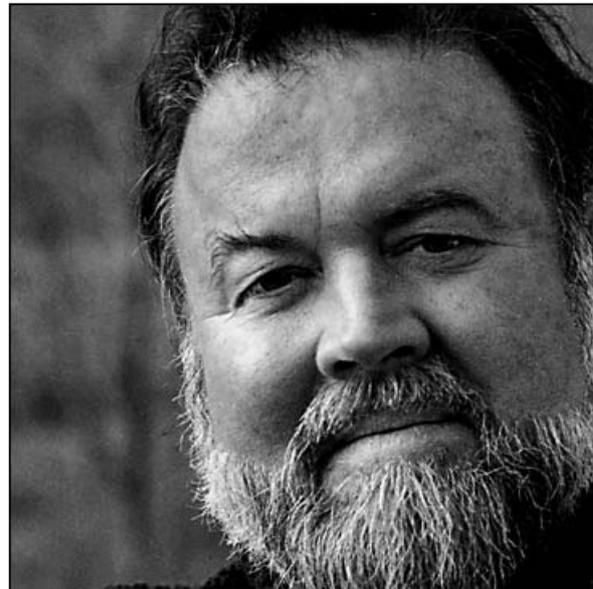
uomo solo racconta l'ultimo giorno di vita del docente universitario George, rimasto solo dopo la morte in un incidente d'auto dell'amatissimo compagno Jim. Attorno a lui gentili famigliole che recitano la felicità americana e di cui lui percepisce il disprezzo per il suo essere «il frocio», «l'innominabile», il disgusto per il proprio corpo che si sfalda, la passione malinconica e inespressa per i giovani corpi degli studenti; l'orrore per le donne provato durante la visita in ospedale a un'amica devastata dalla malattia e che un tempo, bellissima, osò contendergli Jim, la serata con un'altra amica diventata querula per abbandono e ubriachezza; il contagio inguaribile della solitudine e le strazianti gelide righe finali, che descrivono lo spegnersi nel sonno della vita «della non-entità che chiamavamo George», il suo corpo che non è ormai altro che un cadavere: «Ciò è ora parente della spazzatura nel bidone in cortile. Bisognerà sollecitamente portar via entrambi, e provvederò». Eppure Christopher Isherwood, mentre scriveva questo romanzo pudico, senza un solo accenno sessuale se non di desiderio e privazione, se la spassava in maniera sconsiderata e ancora lo aveva fatto negli eccessi dei decenni precedenti, come si legge con strabiliato sconcerto nei suoi «diari ricostruiti», che cominciò a scrivere nel 1971, il giorno del suo 67esimo compleanno e che sono stati pubblicati postumi col titolo *Lostyears*, gli anni perduti.

Relativamente perduti, almeno da un certo punto di vista, calcolando che attorno ai 40 anni Christopher (le memorie sono scritte in terza persona) aveva scopato con più di quattrocento giovanotti e giovanetti (battuto da White, che prima dei 16 anni aveva raggiunto quota duecento e ovviamente da Simenon che elencava diecimila partner, però banalmente di sesso femminile). La minuziosità con cui l'assatanato scrittore descrive i suoi incontri va oltre la pornografia, e chissà quanti gay che da anni aspirano ad accasarsi si scandalizzarono quando il libro uscì, negli Usa, dieci anni fa.

Leggendo *Lost Years* e soprattutto *City Boy*, zeppi di nomi di celebrità, si finisce per chiedersi se tra artisti, scrittori, musicisti, attori, registi, miliardari, poeti, generali, ne sia esistito, ne esista, qualcuno che almeno una volta, non abbia gradito, non gradisca, lo sguardo assassino e tutto il resto di un altro uomo.

Racconti d'America

Maestri della forma breve, il celebre Raymond Carver, di cui minimum fax pubblica nove *Racconti in forma di poesia*, e il pressoché sconosciuto Andre Dubus, di cui esce da Mattioli *Non abitiamo più qui*, cercavano di illuminare in poche pagine quegli istanti in cui la vita imbocca una direzione decisiva: per lo più quella sbagliata



Tommaso Pincio, *il manifesto*, 9 gennaio 2010

Precaria è la delicata arte del racconto. Raggiunta l'età – tutto sommato non così veneranda – di quarantacinque anni, Roberto Bolaño considerò di avere accumulato sufficiente esperienza per dispensare qualche consiglio sull'arte di scrivere racconti. Nella miniera di saggi, articoli e discorsi scritti tra il 1998 e il 2003 dal poeta e narratore cileno, e poi raccolti dall'amico Ignazio Echevarría nel volume *Tra parentesi* (in uscita per Adelphi nella traduzione di Maria Nicola, pp. 379, euro 26), leggiamo: «Uno scrittore di racconti deve essere coraggioso. È triste riconoscerlo, ma è così». Il perché non viene espressamente chiarito, ma è facile intuire che tra le ragioni possibili rientri la precarietà con cui è obbligato a misurarsi lo scrittore di racconti. La narrativa breve abita una terra di mezzo. Si colloca a metà strada tra la poesia e il romanzo, è entrambe le cose senza essere né l'uno né l'altra; si esprime col pragmatismo spesso mendace della prosa ma aspira alla luminosa verità del verso. Quando la difficile alchimia riesce, però, niente può reggere il confronto. Impossibile non restare incantati da

certi gioielli di Cechov. *Lo scherzetto*, per esempio. Il limpido meriggio invernale in cui l'anonimo narratore convince una fanciulla, la timorosa Nadezda Petrovna, a scendere in slitta dalla cima di un poggio innevato, ha colori e sapori che è impossibile dimenticare. E che dire delle quattro parole che per un immotivato sadismo il narratore sussurra nell'orecchio della giovane mentre la slitta precipita a valle fendendo l'aria come un proiettile? Al termine della corsa, col cuore in gola, Nadenka guarda negli occhi il narratore per capire: è stato lui a pronunciare quelle quattro parole o le è soltanto sembrato di udirle nel frastuono del turbine? L'insensata crudeltà di lasciare nel dubbio la ragazza, seguitando, senza precisa ragione e alla stessa maniera, a sussurrarle nell'orecchio «Io vi amo, Nadia!», lascia pietrificati e nella sua semplice assurdità costituisce una vetta assoluta della letteratura.

Per colpa di una limonata

Nel tempo, il nitore dell'opera di Cechov non si è mai appannato, anzi è finito per diventare un

termine di paragone universale, il metro col quale misurare il valore della narrativa breve. Anche negli Stati Uniti, dove la letteratura è più incline all'ipertrofia del grande romanzo, l'insuperato maestro è un punto di riferimento imprescindibile. Molti autori, da Malamud a Cheever, gli sono stati accostati. Alla fine *The Times* ha assegnato il prestigioso titolo di «Cechov d'America» a Raymond Carver, il cui percorso, in perenne oscillazione tra prosa e poesia, parrebbe confermare l'ibrida natura del racconto, peraltro esplicitamente evocata nel titolo di una raccolta fra le più note, *Racconti in forma di poesia*. Sempiterna protagonista delle storie di Carver, si sa, è una umanità piccola e derelitta, condannata a dimorare in case decrepite di periferie desolate, in famiglie che vanno avanti a forza di stenti e litigi oppure a trascinarsi in spietate e sporche solitudini dove l'unico senso dell'esistere pare essere quello di restare a galla. C'è forse qualcosa di più precario della vita di queste persone? C'è forse forma migliore per rappresentarle della poesia-racconto carveriana? In una delle sue particolari poesie, *Limonata*, lo scrittore ci parla di un padre qualunque, un certo Jim, che ha perso il figlio. Non ci dice nulla di cosa sia accaduto, a parte che Jim «ha perso Jim junior in primavera» e che nel tragico evento è coinvolta una limonata. Tutto è riposto nei forti odori che quella potente parola – *primavera* – fatalmente risveglia in noi. Quella parola, odorosa di vita piena, pesa come un macigno sui versi della poesia e sugli immotivati sensi di colpa del padre, il quale, non riuscendo a farsi una ragione di aver perso il proprio figlio, non si perdona di aver mandato Jim junior quel giorno a prendere il thermos con la limonata in macchina. La poesia diventa così un susseguirsi di cause insensate. Alla maniera di un testimone in una corsa a staffetta, la colpa passa dal padre alla sua idea di aver fatto una limonata, poi dall'idea al supermercato dove il cesto di limoni era esposto sotto un vistoso cartello che diceva «Da quanto tempo non bevete una bella limonata fresca!» Perché secondo Jim padre bisogna risalire sempre alle prime cause, fino al primo limone coltivato sulla terra, perché «se non ci fossero stati i limoni sulla terra, e non ci fossero stati i supermercati Safeway, be', Jim avrebbe ancora suo figlio, no?». Nella straziante inutilità di un simile tentativo di mettere ordine nel caos riecheggia qual-

cosa dello scherzetto che il narratore di Cechov tira a Nadenka. Le cose umane sono appese a fili esili e capricciosi: piccole cose senza ragione si trasformano in cose grandi, e poco importa che gli artefici della trasformazione siamo stati noi o il fato. Quel che conta – o che quantomeno dovrebbe contare – è che, una volta diventate grandi, le cose non dovrebbero essere più prive di spiegazione, come in effetti quasi sempre rimangono. Il caso o meglio ancora la scalogna, ovvero i panni che il destino costantemente veste in Carver, non è un sistema di intrecci così complicato come amiamo pensare. Non ha una trama lunga e articolata come quelle dei grandi romanzi. La scalogna è un attimo. Può reiterarsi o accanirsi su una singola persona, ma resta comunque un attimo. I racconti mostrano per l'appunto il triste bagliore di questi insensati e ridicoli istanti in cui la vita di una persona imbocca la direzione sbagliata. Pertanto i veri racconti sono sguardi più che storie in senso stretto, fotografie di attimi, istanti immortalati a parole. Ed è proprio questo, stando al regista Robert Altman, quel che Carver cercava di fare: offrire uno sguardo. *America oggi* ricomponeva in un mosaico cinematografico «attraversato da sessualità frustrata» – per usare una definizione di Tess Gallagher – gli istanti di ordinaria e assurda scalogna che il maestro del cosiddetto realismo sporco ha fissato nella sua opera.

Per la precisione, gli istanti selezionati erano dieci istanti, vale a dire nove racconti e una poesia (raccolti ora in un volume edito da minimum-fax, trad. Riccardo Duranti, pp. 231, euro 16), e per ammissione dello stesso regista, alla base del film c'è proprio «la catena di eventi – o comunque la si voglia definire, fortuna o caso – di *Limonata*».

Sotto il segno della perdita

Sulle orme di *America oggi* si muove *I giochi dei grandi*, fortunata pellicola premiata nel 2004 al Sundance Festival che ricomponi un paio di racconti di un altro dei massimi autori americani di narrativa breve, Andre Dubus, raccolti in *Non abitiamo più qui* (Mattioli 1885, cura di Nicola Manupelli e postfazione di Tobias Wolff, pp. 274, euro 18). Da noi ancora pressoché sconosciuto, Andre Dubus appartiene alla stessa generazione di Carver e condivide con lui un legame con Cechov. In effetti, per Dubus si tratta di

qualcosa di più. «Aveva trentadue anni», racconta il figlio, «e cominció a leggere un sacco di cose di Cechov, e lo scrittore, in qualche modo, divenne il suo mentore. Quando fui grande, mi disse che appena finito di leggere *Il duello* di Cechov, era andato dritto nel suo studio, aveva tirato fuori dal cassetto il lungo romanzo cui stava lavorando da mesi e aveva detto a sé stesso che era tempo di imparare a scrivere davvero. Si era convinto che il racconto fosse la forma piú alta di scrittura. E anche se sapeva che gli editori sarebbero stati sempre piú interessati al romanzo e che un romanzo avrebbe potuto vendere mentre un racconto no, lui aveva deciso che non ne avrebbe mai piú scritto uno».

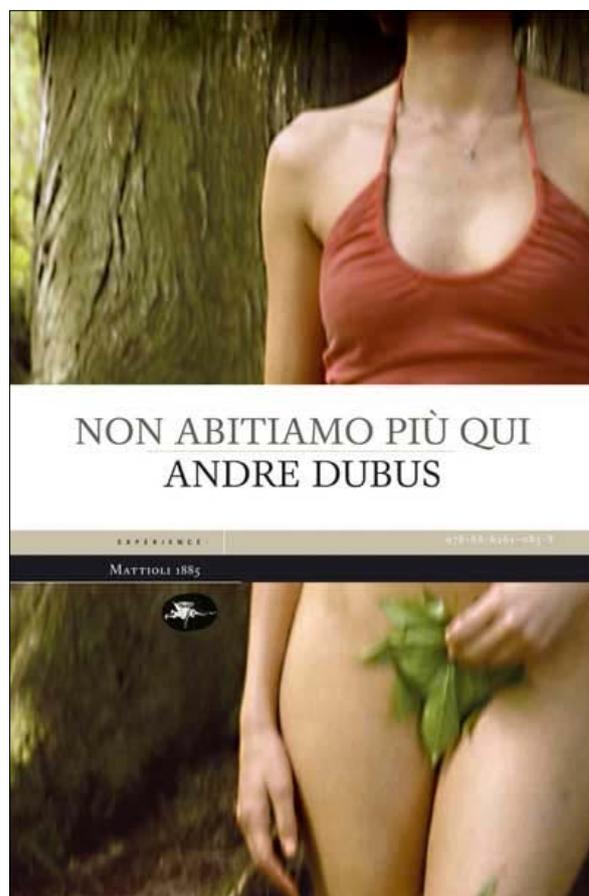
In un'intervista rilasciata nel 1998, qualche mese prima di morire, Dubus viene descritto come un uomo dal «torace ampio e la barba grigia, gli occhi grandi e attenti, e la faccia rossa e segnata di chi ha vissuto una vita piena». I momenti di cui parlava nelle sue storie sono il riflesso della persona che era e delle cose che aveva vissuto. Sono momenti che parlano di soldati perché era stato cinque anni nei marines e ne andava fiero. Sono momenti che parlano di baseball perché – insieme alle sigarette senza filtro e ai filmacci commerciali – era una sua passione. Sono momenti che parlano di donne, perché anche loro, le belle donne, erano una sua passione. Sono momenti che parlano di cattolicesimo, perché questa è sempre stata la sua incrollabile fede. Ma sono soprattutto momenti che parlano di perdita, perché questo è il destino di ognuno: dover perdere qualcosa, prima o poi, nella vita.

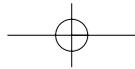
Nei racconti di *Non abitiamo piú qui*, pubblicati originariamente in sedi diverse, ritroviamo gli stessi personaggi in varie fasi della loro vita. Sono i racconti di due matrimoni, o per meglio dire di quattro persone che si sono sposate troppo presto. Hank ha sposato Edith, la piú bella ragazza che abbia mai visto. Jack ha sposato Terry, la quale pensa però di non essere piú innamorata del marito. Le coppie sono amiche e finiranno per scambiarsi i compagni, ponendo le basi per il fallimento dei rispettivi matrimoni. È il motivo ricorrente di Dubus: tutti i suoi personaggi vengono chiamati a confrontarsi con il crudele gioco degli adulti: il tradimento. Una partita dalle regole semplici ma spietate, dove non si vince né si perde perché si è comunque chiamati a prova-

re il dolore dell'abbandono, del lento sfinirsi dell'amore. Amore che resta però il centro della vita.

L'ultimo desiderio

Per Tobias Wolff, suo amico ed estimatore, Dubus è fra i pochi che sappiano «davvero scrivere dell'amore. Non solo dell'amore perduto, ma anche dell'amore prima che sia perso, prima che sia provato, in qualsiasi forma esso ti prenda. Il solo scrittore che sia stato capace di farmi sentire l'amore di un ragazzino per Dio, o l'amore di una ragazzina per la sigaretta che sta fumando». Nel 1986 un incidente stradale lo costrinse su una sedia rotelle, ma nonostante la depressione e il dolore che seguirono, non rinunciò mai alla sua fede religiosa, all'idea di trovare una grazia in qualunque forma di perdita. Fu trovato morto un giorno di fine febbraio nel 1999 da un suo amico. Quel giorno avrebbero dovuto vedere insieme *Duri a morire*. Dubus si era da poco comprato un nuovo televisore dotato di impianto stereo. «Adesso abbiamo il Sensurroouund» non faceva che ripetere, perché nemmeno ai filmacci rinunciò mai.





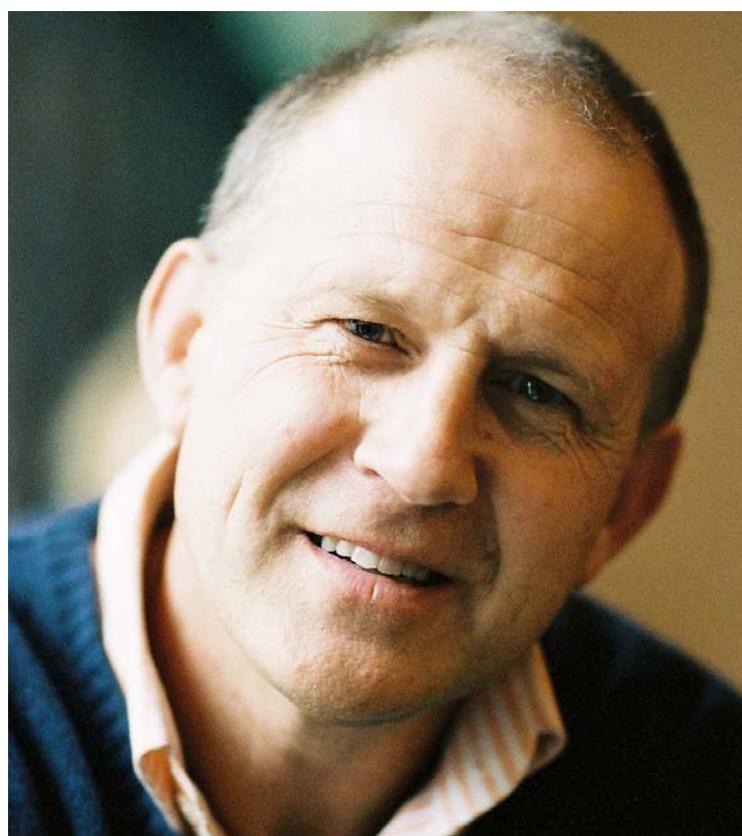
Il cinismo dei baby-romanzieri

Dietro le motivazioni “ideali” che portano un giovane a raccontare c'è spesso un reale obiettivo: produrre trame scontate per trarne il massimo vantaggio economico

Tim Parks, *Il Sole 24 Ore*, 10 gennaio 2010

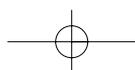
Perché un giovane decide di scrivere un romanzo? Pura e semplice ambizione? Demoni da esorcizzare? Amore per la lingua e la narrativa? Un desiderio, forse, di sedurre altri, come egli stesso è stato sedotto e incantato dagli scrittori letti. Oppure perché sente che la scrittura offre un modo per dialogare con il mondo senza, come dire, sporcarsi le mani. Si possono criticare le massime autorità, scagliare accuse persino contro Dio, rimanendo comunque al sicuro nella propria stanza, davanti al pc con la posta elettronica sullo sfondo. E per di più il pubblico è pronto ad ammirarti, e la tua identità ne uscirà confermata e rafforzata.

Ma questo giovane, che si accinge a scrivere, sta pensando forse all'Europa? Difficilmente. Se ha un'agenda politica, avrà a che fare con qualche grande ingiustizia. Il lettore condividerà con lui le preoccupazioni per le vittime del mondo, l'evocazione di tanta sofferenza. Malgrado tutta la sua corruzione e ottusità, l'Unione europea non è ancora assurta a grande criminale e pertanto il nostro aspirante scrittore non ci penserà nemmeno a prenderla di mira. Se l'ingiustizia riguarda invece una sfera più personale, il suo obiettivo sarà locale, o al massimo nazionale. Una ragazza ha subito abusi e la sua umiliazione è stata ignorata da polizia e magistratura. Si capisce, prende in mano la penna per mettere alla berlina i tribunali inglesi. La scrittura è un appello rivolto a un ben più vasto tribunale e offre l'occasione di trasformare la sofferenza in denaro sonante. Oppure un giovanotto si è visto scavalcare per una posizione all'università, a favore della figlia del professore. Si capisce, vuol condannare il nepotismo italiano, quella vena di ingiustizia da sempre radicata nel paese. E se questi libri vengono letti all'estero, il pubblico sarà lieto di pensare che l'Inghilterra non è poi un paese così civile, e che l'Italia è ancora invischiata nell'antica corruzione. Fa sempre piacere sentir parlare delle malefatte di un'al-



tra nazione. A leggere Bernhard o Jelinek, si è percorsi da un brivido di soddisfazione pensando che paese tremendo dev'essere l'Austria. A leggere *Gomorra*, francesi e tedeschi si sentono rassicurati che Napoli non sarà mai alla pari di Marsiglia o di Monaco. Ma ahimè, l'Europa è un concetto troppo vago, o troppo variegato, per dare al lettore il piacere di scoprire le ingiustizie perpetrate all'interno dell'Unione. Nessuno scriverà mai un romanzo per lamentarsi delle cose terribili che gli sono capitate in Europa.

Perché mai il decimo o dodicesimo editore contattato ha deciso di pubblicare (seppur imponendo numerosi “miglioramenti”) l'opera del nostro giovane



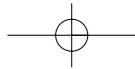
scrittore? Per via del potenziale commerciale. Verranno date altre ragioni, ma questa è l'unica che conta. È difficile trovare – certamente in Inghilterra ai nostri giorni – un editore che pensi in primo, o in secondo, o addirittura in terzo luogo, al “merito letterario”, che comunque resta un concetto inafferrabile. Gli editori capaci di tale discernimento sono stati già rimossi anni fa dalle loro scrivanie e oggi svolgono il loro lavoro da casa, a leggere le bozze o a correggere i dattiloscritti, sotto la guida di persone ben più ferrate nel marketing e nell'accounting.

Ancor prima che l'opera del nostro scrittore venga pubblicata, ecco che scoppia la mischia per vendere i diritti esteri. Sarà forse perché lo scrittore, in Portogallo o in Irlanda, è ansioso di far leggere il suo romanzo in Belgio, in Grecia o in Slovenia? In un'altra parte della Comunità? No. Anche quando l'opera offre un'appassionante rivelazione della cultura e della politica di un piccolo paese europeo, ciò non significa che l'autore cerchi uno scambio o un confronto con le culture di altri piccoli, o grandi, paesi europei. Né gli interessa più di tanto che gli altri paesi capiscano il suo. Ha scritto sulla sua cultura perché era questa la sua strada all'espressione di sé. Adesso ciò che conta è che tutti leggano il suo libro. Lo scrittore contemporaneo non è un inglese, un francese o un tedesco, quanto piuttosto un individuo sovrano e il suo pubblico abbraccia tutti. La traduzione che più gli interessa è quella in inglese, perché ciò vuol dire raggiungere non solo il pubblico inglese, ma anche quello americano, canadese, australiano, e accendere la speranza di una visibilità che condurrà a nuove traduzioni. Lo scrittore si rivolge non al suo paese natale, né all'Europa, ma al mondo.

L'atteggiamento dello scrittore che scrive per un pubblico globale, piuttosto che nazionale, rappresenta uno sviluppo cruciale, che ha modificato e continuerà a modificare la funzione della letteratura. Vuol dire che lo scrittore portoghese o greco starà attento a non entrare troppo nel dettaglio riguardo la sua stessa cultura, e certamente non scriverà per i lettori già iniziati a quella cultura, perché c'è il rischio di limitare il suo pubblico internazionale. Se si pensa a un grande scrittore degli anni Quaranta e Cinquanta, come Hugo Claus, si resta di stucco davanti alla sua ingenuità nel pensare che il lettore internazionale possa conoscere abbastanza a fondo il

Belgio per voler leggere i suoi libri. I romanzieri contemporanei sono ben più scaltri. Non c'è bisogno di saper nulla della Norvegia per leggere Per Petterson, né si apprenderà alcunché di quel paese dalle pagine di questo brillante scrittore. Stessa cosa per il geniale olandese Gerbrand Bakker. Entrambi sono celebri scrittori internazionali.

La nuova situazione ha innescato conseguenze interessanti per la traduzione, come illustrato tempo fa nel libro di Milan Kundera, il delirante *Testi traditi*. I traduttori devono smetterla di obbedire alle convenzioni che impongono l'uso di «un buon francese, tedesco o italiano». Piuttosto, la loro «autorità suprema... dovrà essere lo stile personale dell'autore». Se lo stile è trasgressivo in ceco, ecco che ci si aspetta una simile trasgressione in francese, tedesco, giapponese, cantonese. Kundera è talmente deciso a portare il lettore a tu per tu con Kundera, e non con una qualche metamorfosi spagnola o italiana, che questo scrittore intelligente e di immenso talento dimentica che lo stile esiste in rapporto alla lingua in cui è scritto, e alla sua cultura, non su qualche altro piano isolato, e non potrà mai essere riprodotto nel suo equivalente assoluto in un idioma diverso. Kundera parla dei «miei traduttori» come di un gruppo illuminato che ha accettato la sua autorità suprema e le cui singole identità si sono assoggettate alla sua. È imbarazzante. Altri traduttori scrivono saggi accademici sulla necessità di «opporre resistenza» agli autori, per poter esprimere sé stessi attraverso la traduzione. Anche costoro aspirano alla loro fetta di gloria. Per l'Europa, tutto questo significa che promuovere un “dialogo tra le culture” attraverso i suoi scrittori resta un sogno ingenuo. Potrebbero esserci anche scambi cospicui tra le culture e forse un libro trasmetterà qualcosa di autentico sulla realtà immediata dello scrittore. Ma resta un evento casuale. La cosa importante, per lo scrittore ambizioso, è che il suo libro sia disponibile ovunque. Per arrivare allo scopo, è pronto ad alterare il contenuto e lo stile del libro. Kazuo Ishiguro ha parlato della necessità di scrivere in un inglese che sia facilmente traducibile, per meglio raggiungere il mondo intero. Certi scrittori scandinavi mi hanno detto che scelgono i nomi dei loro personaggi tenendo sempre presente i lettori stranieri. Il pubblico e l'impatto del libro, a livello nazionale, resta di minore importanza, ma non a vantaggio dell'Europa, bensì



dei lettori internazionali. O piuttosto, a vantaggio dello scrittore.

Gli scrittori italiani o spagnoli, e persino tedeschi, reclamano a gran voce di essere tradotti in inglese, il loro passaporto alla celebrità internazionale, ma ovviamente la stragrande maggioranza delle traduzioni vanno in senso opposto, dall'inglese nelle varie lingue. In Italia, un'altissima percentuale dei libri pubblicati sono traduzioni e per lo più dall'inglese. A Milano, dove dirigo un corso di specialistica in traduzione, tutti gli studenti devono studiare due lingue, delle quali una deve essere l'inglese. Anche se preferiscono il francese, il tedesco o lo spagnolo, è chiaro che il loro futuro lavoro avrà a che fare, in preponderanza, con l'inglese. Questo non perché l'Europa guardi all'Inghilterra con ammirazione, ma perché l'America è tuttora percepita come all'avanguardia dell'evoluzione culturale globale. Pertanto non solo l'Europa appare troppo amorfa per essere considerata «il luogo in cui si svolge la storia», ma è vista, persino dai suoi abitanti, come vecchia e carente di energia innovativa.

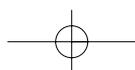
Sarebbe futile preoccuparsi di tali sviluppi, e a maggior ragione di opporvisi. Potrebbero anzi rivelarsi preziosi, in quanto consentono agli europei di perseguire i loro scopi e i loro traguardi senza dover sopportare i riflettori che assillano tutto ciò che viene dall'America. A proposito occorre riflettere che per quanto lo scrittore aspiri alla celebrità e alla ricchezza che solo la traduzione e i riconoscimenti internazionali sono in grado di assicurargli, raggiungere tali obiettivi è forse la cosa peggiore che possa capitargli, come persona e come scrittore. Nulla contribuirà a diluire, deviare e falsificare la sua opera come il successo internazionale e le angosce egocentriche scatenate dalla pubblicazione simultanea in decine di paesi. Nulla impoverisce la cultura nazionale del valido apporto dei suoi autori come la lusinga della celebrità globale. Se gli scrittori non vanno tutti all'estero, come i migliori calciatori africani, le cose non cambiano molto, perché la loro mente è altrove.

Ciò che conta profondamente per lo scrittore, più del successo cui ambisce, è la libertà di lavorare, la libertà di dire davvero ciò che vuole, ciò che occorre dire, adesso, in questo momento, a Glasgow, a Bonn, a Dijon, a Bari, non con un occhio fisso sulle vendite a New York. È qui che l'Unione europea può svolgere un ruolo

vitale. Ed è l'unico ruolo che le compete, per quel che riguarda i suoi autori: garantire la loro libertà. All'interno dell'Unione, gli scrittori inglesi, irlandesi, italiani, polacchi si sentono liberi di parlare, sicuri nella consapevolezza di non venir perseguitati dalla loro cultura nazionale entro i confini più ampi dell'Europa. Questa libertà è il dono più prezioso che qualunque governo possa fare ai suoi artisti e rappresenta la critica più efficace verso i paesi che si comportano diversamente.

Ma non parlo affatto di libertà economica. Non è compito dell'Unione europea decidere quale scrittore debba ricevere sussidi, mentre altri vengono lasciati a cavarsela come possono. Tali decisioni saranno sempre politiche, o peggio, personali. Oggi, per pubblicare le proprie opinioni, o poesie, o racconti, o persino romanzi, basta aprire un blog. Non costa niente, se non fatica e dedizione. Lo scambio di informazioni, di creatività, o semplicemente di parole, è vertiginoso. Nel frattempo, il mercato tradizionale del libro sta diventando sempre di più feudo di catene di negozi che vendono una gamma sempre più ristretta di titoli mediocri, scommettendo tutto sul loro potenziale commerciale. Di conseguenza, tutto quello che è davvero innovativo diventa sempre più locale, frammentato, e si insinua nella propria particolare area di distribuzione, al contempo regionale e globale, grazie a internet. Ciò significa forse uno stile di vita meno privilegiato per l'autore, ma anche una grande liberazione, perché quello che è importante per lo scrittore è scrivere la cosa giusta per le persone che possono veramente capirlo.

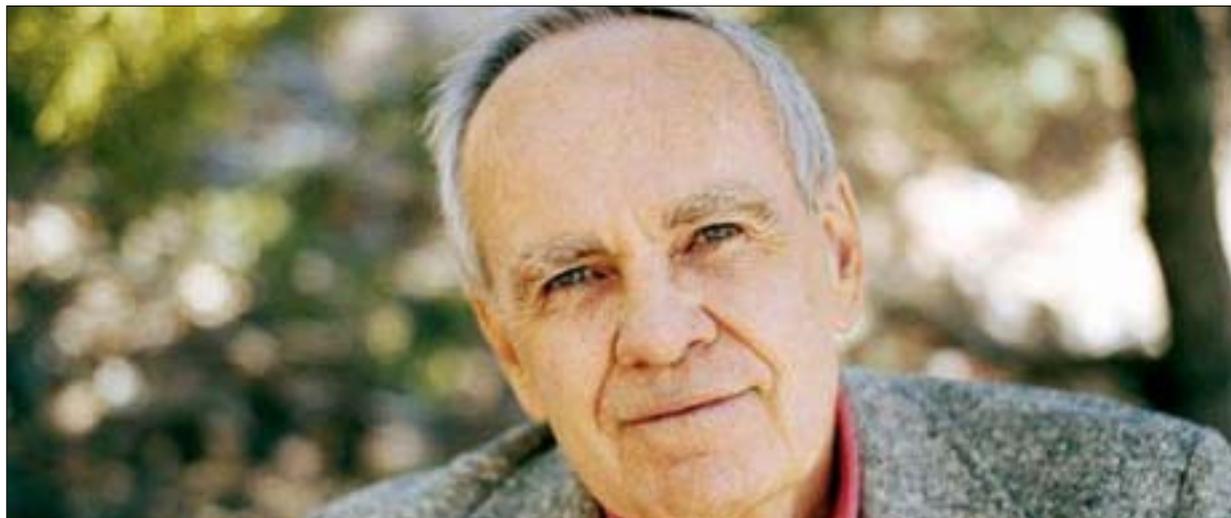
«Nulla impoverisce la cultura nazionale del valido apporto dei suoi autori come la lusinga della celebrità globale»



McCarthy

«Vi racconto La strada»

Un libro-culto, da cui è tratto il film ritenuto troppo cupo per mercato in Italia. Ecco come ne parla lo scrittore in una delle sue rare interviste



John Jurgensen (traduzione di Fabio Galimberti), *la Repubblica* (© *The Wall Street Journal* 2009), 10 gennaio 2010

Il romanziere Cormac McCarthy rifugge le interviste, ma apprezza le conversazioni. Siamo a novembre e l'autore è seduto nel frondoso patio del Menger Hotel, costruito circa vent'anni dopo l'assedio di Alamo, di cui accanto sorgono i resti.

La conversazione pomeridiana, a cui prende parte anche John Hillcoat, il regista di *The Road*, la versione cinematografica de *La strada*, va avanti fino al tramonto, poi ci trasferiamo in un ristorante lì vicino per cenare. Vestito in jeans con le pieghe e stivali da cowboy marroni con le fossette, McCarthy comincia la cena con un Bombay Gibson, Up (un Martini con una cipollina al posto dell'oliva).

Il primo grande successo del 76enne scrittore americano fu il romanzo *Meridiano di sangue*, o *Rosso di sera nel West*, una storia di mercenari americani che vanno a caccia di indiani al confine con il Messico. Il successo commerciale arrivò più tardi, nel 1992, con *Cavalli selvaggi*, vincitore del National Book Award e prima puntata della *Trilogia della frontiera*. I critici hanno sviscerato approfonditamente la dettagliata visione del West, le vivide descrizioni delle scene violen-

te e la prosa muscolare, quasi sprovvista di punteggiatura, di McCarthy.

L'autore si è rivelato sfuggente. Non si fa mai vedere alle fiere del libro, alle letture e negli altri posti dove si riuniscono i romanziere. Preferisce vedersi con «gente brillante» estranea al suo settore, come giocatori di poker professionisti e pensatori del Santa Fe Institute, una fondazione di scienze teoretiche del Nuovo Messico dove McCarthy insegna da tempo.

Negli ultimi anni il grande scrittore si è gradatamente fatto strada a Hollywood. Molti nuovi lettori lo hanno scoperto grazie al film del 2007 (tratto dall'omonimo romanzo di McCarthy) *Non è un paese per vecchi*, un thriller che ruota intorno a una valigetta piena di narcodollari e a un killer spietato. Diretto da Joel e Ethan Coen, il film si è aggiudicato quattro Academy Awards.

Ora è uscito *The Road*, adattamento per il grande schermo di un romanzo che ha segnato un'altra fase importante nella carriera di McCarthy. Intimo quanto lugubre, il libro racconta la storia del legame di un uomo con il figlio di undici anni sullo sfondo di una lotta per la sopravvivenza, anni dopo un cataclisma che ha

cancellato la società. Il romanzo ha vinto un premio Pulitzer nel 2007.

Il film, che ha come protagonista Viggo Mortensen nella parte del padre e Kodi Smit-McPhee (undici anni al momento delle riprese) nella parte del figlio, segue da vicino la cupa trama del libro, inclusi gli scontri con i cannibali. Hillcoat, il regista, è un australiano che nel 2005 ha girato *La proposta*, un violento western ambientato nell'Outback australiano. Per riprodurre gli scenari desolati del romanzo, Hillcoat ha girato gran parte del film in inverno, a Pittsburgh, dove le rovine dei tempi in cui la città era un grande centro dell'industria carbonifera e siderurgica offrono il giusto grado di squallore.

L'antefatto del romanzo è profondamente personale, perché nasce dal rapporto fra Cormac e John, il figlio di undici anni avuto dalla terza moglie, Jennifer. Con la morte sempre in agguato, il protagonista de *La strada* protegge ossessivamente il figlio e lo prepara a proseguire da solo».

[...]

McCarthy e Hillcoat mostrano grande affabilità, nonostante una collaborazione che avrebbe potuto rivelarsi spinosa. Hillcoat gli dice: «Mi hai tolto un peso enorme dalle spalle quando hai detto: "Guarda, un romanzo è un romanzo e un film è un film, e sono due cose diversissime"». Con un tono di voce basso, inframmezzato da frequenti risatine e accompagnato dallo sguardo intenso dei suoi occhi grigio-verdi, McCarthy ci parla delle differenze fra libri e film, dell'apocalisse, di padri e figli, di progetti passati e futuri, di come scrive; e di Dio.

Quando vende i diritti dei suoi libri, nei contratti si riserva una qualche forma di supervisione sulla sceneggiatura o li cede per intero?

«No, li vendi, te ne torni a casa e ti metti a letto. Non ti vai a immischiare nel progetto di qualcun altro».

Quando si è recato per la prima volta sul set, quanta differenza c'era con la visione che aveva nella sua testa del romanzo?

«Beh, sicuramente la mia idea di quello che succedeva nella storia non includeva sessanta-ottanta persone e un mucchio di telecamere. Una trentina d'anni fa feci un film con il regista Dick Pearce nella Carolina del Nord e pensai: "Ma

questo è l'inferno. Come si fa a fare una cosa del genere?". Io invece mi alzo dal letto, mi faccio una tazza di caffè, cincischio un po', leggo qualcosa, mi metto seduto e batto qualche riga al computer e guardo fuori dalla finestra».

Ma non c'è qualcosa di trascinante nel processo collaborativo, rispetto al lavoro solitario dello scrittore?

«Sì, ti trascina a evitarlo a tutti i costi».

Quando ha discusso con John dell'ipotesi di ricavare un film dal suo romanzo, lui le ha chiesto maggiori dettagli su che cosa fosse stato a provocare il disastro?

«Molti me lo chiedono. Io non ho un'opinione al riguardo. Al Santa Fe Institute ci sono scienziati di tutte le discipline, e alcuni geologi mi hanno detto che a loro sembrava un meteorite. Ma avrebbe potuto essere qualsiasi cosa, l'attività vulcanica o una guerra nucleare. Non è veramente importante. La questione essenziale ora è: che cosa fai? L'ultima volta che la caldera di Yellowstone ha sbuffato, tutto il continente nordamericano è finito sotto trenta centimetri di cenere. Quelli che vanno a fare le immersioni nel lago di Yellowstone dicono che sul fondo c'è una protuberanza che adesso è alta quasi trenta metri, e sembra quasi che pulsi. Se chiedi a persone diverse ti danno risposte diverse, ma potrebbe succedere fra tre o quattromila anni o potrebbe succedere giovedì prossimo. Nessuno lo sa».

Che tipo di cose la inquietano?

«Se pensi ad alcune delle cose di cui parlano scienziati intelligenti e riflessivi ti rendi conto che fra cento anni la razza umana sarà diventata qualcosa di irriconoscibile. Potremmo essere in parte delle macchine, avere dei computer impiantati. Impiantare nel cervello un chip che contenga tutte le informazioni di tutte le biblioteche del mondo è già ora qualcosa che non è possibile solo a livello teorico. Come dicono le persone che discutono di queste cose, si tratta solo di capire come fare i collegamenti. Ecco una questione su cui ragionare».

La strada è una storia d'amore fra padre e figlio, ma non dicono mai «ti voglio bene».

«No, ho pensato che non avrebbe aggiunto nulla alla storia. Ma molti dei dialoghi del libro sono

conversazioni, trascritte parola per parola, fra me e mio figlio John. È questo che intendo quando dico che lui è il coautore del libro. Molte delle cose che dice il ragazzino del libro sono cose che ha detto John. John diceva: “Papà, che cosa faresti se io morissi?”; e io: “Vorrei morire anch’io”; e lui: “Così potresti stare con me?”; e io: “Sì, così potrei stare con te”. Semplicemente una conversazione che potrebbero avere due persone».

Perché non firma mai copie de La strada?

«Ci sono copie autografate del libro, ma appartengono tutte a mio figlio John, così quando avrà diciotto anni potrà venderle e andarsene a Las Vegas o quello che vuole. No, quelle sono le uniche copie autografate del libro».

Quante ne ha?

«Duecentocinquanta. Ogni tanto mi arrivano lettere da librerie o altri che dicono: “Ho una copia autografata de *La strada*”, e io dico: “No, non è vero”».

Come è stato il suo rapporto con i fratelli Coen per Non è un paese per vecchi?

«Ci siamo incontrati e abbiamo chiacchierato qualche volta. È stato piacevole. Sono intelligenti e molto dotati. Come John, non hanno avuto bisogno di nessun aiuto da parte mia per fare il film».

Anche Cavalli selvaggi è stato trasformato in un film (uscito in Italia col titolo di Passione ribelle), con Matt Damon e Penelope Cruz come protagonisti. È rimasto soddisfatto del risultato?

«Poteva venire meglio. Se lo si tagliasse potrebbe venir fuori un film piuttosto buono. Il regista aveva l’idea di poter mettere su schermo tutto il libro. È impossibile. Devi scegliere la storia che vuoi raccontare e far vedere quella. Perciò ha fatto questo film di quattro ore e poi ha scoperto che se voleva farlo uscire davvero nelle sale avrebbe dovuto tagliarlo della metà».

Questo discorso della lunghezza si applica anche ai libri? Un libro di mille pagine è troppo?

«Per i lettori moderni, sì. La gente apparentemente è disposta a tollerare la lunghezza solo per i gialli. Per i gialli e i polizieschi più è lungo meglio è, la gente leggerà qualunque cosa. Ma quei libroni compiaciuti di ottocento pagine che scrivevano un centinaio di anni fa oggi non li scri-

vono, la gente non ci è abituata. Se qualcuno ha in mente di scrivere qualcosa come *I fratelli Karamazov* o *Moby Dick*, si accomodi. Nessuno lo leggerà. Non importa quanto sia bello, non importa quanto siano acuti e intelligenti i lettori. Sono diverse le loro intenzioni, il loro cervello».

Qualcuno ha detto che Meridiano di sangue non può essere trasformato in film perché è una storia troppo cupa e violenta.

«Sono tutte stronzate. Il fatto che sia una storia cupa e sanguinosa non ha niente a che vedere con la possibilità o meno di ricavarne un film. Non è questo il punto. Il punto è che sarebbe molto difficile da fare e richiederebbe qualcuno con un’immaginazione sfrenata e due palle così. Ma il risultato potrebbe essere straordinario».

L’idea dell’invecchiamento e della morte che effetti produce sul suo lavoro? La spinge a lavorare più in fretta?

«Il tuo futuro si accorcia e tu te ne rendi conto. Negli ultimi anni non ho voglia di fare nient’altro che lavorare e stare con mio figlio John. Sento qualcuno che parla di andare in vacanza o cose del genere e io penso: ma a che serve? Non ho nessun desiderio di fare un viaggio. La mia giornata perfetta consiste nello starmene seduto in una stanza con un po’ di fogli bianchi. Questo è il paradiso. È oro puro e tutto il resto è solo una perdita di tempo».

Questo orologio ticchettante come influenza il suo lavoro? La spinge a voler scrivere storie più brevi, oppure a coronare il tutto con un’opera grande, a tutto campo?

«Non mi interessa scrivere storie brevi. Qualunque cosa che non ti occupi anni interi della vita e non ti spinga al suicidio mi sembra che sia qualcosa che non vale la pena».

Gli ultimi cinque anni sono sembrati molto produttivi per lei. Ci sono periodi di stanca nella sua scrittura?

«Non credo che ci siano periodi ricchi o periodi di stanca. È solo una percezione che ricavate voi basandovi su quello che viene pubblicato. Il giorno più impegnato può essere quello in cui te ne stai a guardare delle formiche che trasportano briciole di pane. Qualcuno ha chiesto a Flannery O’Connor perché aveva fatto la scrittrice e lei ha



Fotogramma tratto dal film *The Road*. La pellicola non verrà distribuita in Italia perché ritenuta «troppo deprimente».

detto: “Perché ero brava a farlo”. E secondo me questa è la risposta giusta. Se sei bravo a fare qualcosa, è molto difficile non farla. Se parli con persone anziane che hanno avuto una vita felice, inevitabilmente uno su due ti dirà: “La cosa più significativa della mia vita è che ho avuto una fortuna straordinaria”. E quando senti dire questo, sai che stai sentendo la verità. Non è uno sminuire il loro talento o il loro impegno. Puoi averne quanto ti pare e non farcela lo stesso».

Può dirmi qualcosa del libro su cui sta lavorando, riguardo alla storia, all'ambientazione?

«Non sono molto bravo a parlare di queste cose. È ambientato per lo più a New Orleans intorno al 1980. Parla di un fratello e di una sorella. Quando il libro comincia lei si è già suicidata e il libro parla di come lui affronta la cosa. Lei è una ragazza interessante».

Alcuni critici fanno notare che lei di solito non approfondisce molto i personaggi femminili.

«Questo è un libro lungo e parla in gran parte di una giovane donna. Ci sono scene interessanti inframmezzate nel libro, e hanno tutte a che fare con il passato. Lei si è suicidata sette anni prima. Erano cinquant'anni che volevo scrivere su una donna. Non sarò mai competente abbastanza da farlo, ma a un certo punto bisogna provare».

Lei è nato nel Rhode Island ed è cresciuto nel Tennessee. Perché è finito nel Sudovest?

«Sono finito nel Sudovest perché sapevo che nessuno ne aveva mai scritto. Oltre alla Coca Cola, l'altra cosa conosciuta in tutto mondo sono i cowboy e gli indiani. Se vai in un villaggio di montagna in Mongolia scopri che tutti conoscono i cowboy. Ma nessuno prendeva l'argomento sul serio, da due secoli a questa parte. Ho pensato: ecco un buon soggetto. Ed era vero».

Lei è cresciuto cattolico irlandese.

«Sì, un pochino. Non era granché rilevante. Andavamo in chiesa la domenica. Non ricordo nemmeno che si parlasse mai di religione».

Il Dio con cui è cresciuto in chiesa ogni domenica è lo stesso Dio che il protagonista de La strada interroga e maledice?

«Forse sì. Ho una grande simpatia per la visione spirituale dell'esistenza e penso che sia significativa. Ma personalmente sono una persona spirituale? Mi piacerebbe esserlo? Non nel senso che penso a un qualche aldilà dove mi piacerebbe andare, semplicemente nel senso di essere una persona migliore. Ho degli amici al Santa Fe Institute. Sono persone brillantissime che fanno un lavoro veramente difficile risolvendo problemi difficili, e loro dicono: “È molto più importante essere buoni che essere intelligenti”. E io sono d'accordo, è più importante essere buoni».

che essere intelligenti. È tutto quello che posso offrirvi».

La strada è un romanzo molto personale, ha avuto qualche esitazione a lasciare che venisse trasformata in film?

«No. Avevo visto il film di John, *La proposta*, e lo conoscevo un po' di fama, e ho pensato che probabilmente avrebbe fatto un buon lavoro rispetto al materiale. Inoltre la mia agente, Amanda Urban, è eccezionale. Non avrebbe venduto il libro a qualcuno se non avesse avuto fiducia in quello che ci avrebbe fatto. Non è solo una questione di soldi».

John Hillcoat: Non avevi scritto inizialmente Non e un paese per vecchi come una sceneggiatura?

«Sì, l'avevo scritta. L'ho fatta vedere a qualcuno, ma non erano sembrati interessati. Anzi, dicevano che non avrebbe mai funzionato. Anni dopo l'ho ritirata fuori e l'ho trasformata in un romanzo. Non ci è voluto molto. Ero agli Academy Awards con i Coen. Prima della fine della serata il loro tavolo si era riempito di premi, lì in fila come lattine di birra. Uno dei primi premi è stato quello per la migliore sceneggiatura, e Ethan quando è tornato al tavolo mi ha detto: "Beh, io non ho fatto niente, però me lo tengo"».

Per romanzi come Meridiano di sangue ha fatto un'approfondita ricerca storica. Che tipo di ricerche ha fatto per La strada?

«Non so. Ho semplicemente parlato con alcune persone di come potrebbero essere le cose in una serie di situazioni catastrofiche, ma non ho fatto grandi ricerche. Ogni tanto ho questi dialoghi al telefono con mio fratello Dennis e spesso viene fuori qualche scenario terribile da fine del mondo, e finiamo sempre a riderci su. Quando qualcuno ascolta queste conversazioni dice: "Perché non ve ne tornate a casa, vi infilare in una vasca piena d'acqua calda e vi tagliate le vene?". Parlavamo di uno scenario in cui restava viva solo una piccola percentuale della popolazione umana e ci chiedevamo che cosa avrebbero fatto questi sopravvissuti. Probabilmente si sarebbero divisi in piccole tribù e, quando non c'è più niente, l'unica cosa che resta da mangiare è il prossimo. Sappiamo che è storicamente vero».

Che cosa fa suo fratello Dennis? È uno scienziato?
«Sì. Ha un dottorato in biologia ed è anche un avvocato, una persona riflessiva e un caro amico».

Una chiacchierata tra fratelli che sfocia nell'apocalisse, così, naturalmente?

«Più spesso di quanto non sarebbe logico».

I padri che tipo di reazioni hanno avuto a La strada?

«Ho ricevuto la stessa lettera da sei uomini diversi. Uno dall'Australia, uno dalla Germania, uno dall'Inghilterra, ma tutti dicevano la stessa cosa. Dicevano: "Ho cominciato a leggere il suo libro dopocena e l'ho finito alle 3.45 del mattino, poi mi sono alzato, sono salito di sopra, ho svegliato i miei figli e sono rimasto lì seduto sul letto a tenerli stretti"».

[...]

JH: Qualcuno all'istituto ti ha dato qualche informazione riservata? Ci puoi dire una data?

«Per cosa, per la fine del mondo? [Ride] No, non hanno la data».

JH: La tua scrittura è una forma di poesia, ma moltissimo di quello che leggi e studi è tecnico e basato sui fatti. C'è un confine fra l'arte e la scienza, e dove cominciano a confondersi?

«C'è sicuramente un'estetica nella matematica e nella scienza. È anche così che Paul Durac finì nei guai. Durac era uno dei grandi fisici del Ventesimo secolo, ma lui era davvero convinto, come altri fisici, che dovendo scegliere fra qualcosa di logico e qualcosa di bello, fosse più verosimile affidarsi all'estetica. Quando Richard Feynman mise insieme la sua versione aggiornata dell'elettrodinamica dei quanti, Durac non la giudicò vera perché era brutta. Era caotica. Non aveva la chiarezza, l'eleganza che lui associava alla grande matematica o alla fisica teorica. Ma si sbagliava. Non esiste una formula per questo».

C'è una differenza nel modo in cui viene rappresentata l'umanità ne La strada e il modo in cui viene rappresentata in Meridiano di sangue?

«In *Meridiano di sangue* di personaggi buoni ce ne sono pochi, mentre *La strada* parla proprio di persone buone. È l'argomento principe».

JH: *Ricordo che mi avevi detto che Meridiano di sangue parla della malvagità dell'uomo, mentre La strada parla della bontà dell'uomo. Solo quando è nato mio figlio mi sono reso conto che una personalità è qualcosa di innato in una persona. La puoi vedere mentre si forma. Ne La strada, il ragazzo è nato in un monde in cui la morale e l'etica sono al di fuori, quasi come in un esperimento scientifico. M è lui il personaggio più morale. Pensi che la bontà sia innata nelle persone?*

«Io non penso che la bontà sia qualcosa che impari. Se vieni lasciato alla deriva a imparare dal mondo a essere buono, non è facile. Ma ogni tanto la gente mi dice che mio figlio John è proprio un bambino d'oro. Io dico che lui è talmente superiore a me che mi sento stupido a correggerlo su certe cose, ma qualcosa devo fare, sono suo padre. Non puoi fare molto per cercare di trasformare un bambino in qualcosa che non è. Ma qualunque cosa sia, di sicuro puoi distruggerla. Se sei meschino e crudele, puoi distruggere la persona migliore del mondo».

Che cosa fate insieme, lei e suo figlio? Dove trovate un terreno comune?

«La mia sensazione è che la consanguineità in realtà significhi poco. Io ho una grande famiglia e c'è solo uno di loro a cui mi sento vicino, ed è il mio fratello minore Dennis. Lui è il mio tipo di persona. E anche John è il mio tipo di persona».

Siete tutti e due padri di bambini piccoli. Guardandoli, avete la sensazione che il talento artistico sia qualcosa che si trasmette dai genitori ai figli?

«John sta sempre a disegnare, ma devo dire che non è molto bravo, mentre io lo ero. Ero un artista bambino, un bambino prodigio. Facevo tutte quelle cose là. Grandi disegni vistosi di animali. Sono anni che non lo faccio. Tutto svanito. Non gli ho mai dato seguito. [...] Ho fatto delle mostre a otto anni. Era solo per la gloria. Mostre locali. Mi ricordo alcuni di quei dipinti. Uno raffigurava un rinoceronte alla carica. Non era male. Un grande acquerello, una cosa a tecnica mista. Un altro era un rosso molto acceso, un vulcano in esplosione. Era divertente. Successivamente ho dipinto uccelli e cose del genere. Quadri naturalistici».

Ha la sensazione, nella sua opera, di cercare di affrontare gli stessi grandi interrogativi, solo in modo diversi?

«Il lavoro creativo spesso è stimolato dal dolore. Se non avessi qualcosa nel profondo del tuo cervello che ti fa diventare matto, forse non faresti niente. Non è una buona soluzione. Se fossi Dio, non avrei fatto le cose a questo modo. Certe cose di cui ho scritto ormai non rivestono più alcun interesse per me, ma certamente mi interessavano prima di scriverle. C'è qualcosa, sul fatto di scrivere di determinate cose, che le appiattisce. Le hai consumate. Io dico alla gente che non ho mai letto nessuno dei miei libri, ed è vero. Loro pensano che li stia prendendo in giro».

Prima ha accennato al ruolo che gioca la fortuna nella vita. In che momento è intervenuta la fortuna per lei?

«Non c'è persona dai tempi di Adamo più fortunata di me. Non mi è successo nulla che non fosse perfetto. E non lo dico per fare lo spiritoso. Non c'è mai stato un momento in cui non avevo soldi ed ero infelice, un momento in cui qualcosa non arrivava. E questo ogni volta, ogni volta, ogni volta. Ce n'è abbastanza di che renderti superstizioso».



Bob Noorda, il mago dei marchi

«NON HO UNA TEORIA DA DIVULGARE, POSSO SOLO PARLARE DEI MIEI LAVORI»



Gianluigi Colin, *Corriere della Sera*, 12 gennaio 2010

«Non ho una teoria da divulgare, posso solo parlare del mio lavoro»: Bob Noorda, classe 1927, olandese di Amsterdam ma ormai milanesissimo, uno dei grandi maestri della comunicazione visiva, rispondeva così, con pudore e garbo, a Francesco Dondina in un libro intervista pubblicato solo qualche mese fa. Noorda se n'è andato ieri, improvvisamente, lasciando nel mondo della grafica, del design, ma soprattutto in quello della cultura un vuoto che si sentirà davvero: è mancato un raffinato e rigoroso progettista, un protagonista della creatività internazionale, ma soprattutto un uomo dotato di straordinaria sensibilità.

Noorda era molto amato: per il suo fare allegro, per l'ironia, per l'eleganza (era molto invidiato per il suo fascino nordico), per la sua capacità di rapportarsi con il mondo. Un'abitudine di intendere la vita che univa rigore e divertimento, diventati subito carattere riconoscibile della sua progettazione, essenziale ma sempre ricca di fantasia. Se ne accorsero negli anni Cinquanta per primi alla Pirelli. Vedendo quel giovane, benché fosse un po' ingenuo (si era portato le matite e la carta temendo di non trovarle nell'Italia del post

dopoguerra) alla Pirelli rimasero incantati dalla qualità del suo lavoro. Partirà da quella straordinaria esperienza il rapporto strettissimo di Noorda con la cultura (anche imprenditoriale) italiana. Già, Bob Noorda è dentro la storia italiana, paradossalmente, in modo tanto stretto quanto invisibile.

Qualche esempio? È lui ad aver inventato il sistema di immagine coordinata della Metropolitana di Milano, un sistema talmente perfetto da essere poi declinato per New York e San Paolo. È lui ad aver disegnato l'immagine coordinata della Feltrinelli. È suo il marchio Mondadori, dell'Enel, della Regione Lombardia, del Touring Club, per citare solo qualche progetto. È ancora suo l'intero sistema visivo della Coop e quello dell'Agip articolando la codifica dei caratteri e dei colori. Tra gli altri, anche un progetto dei primi anni Ottanta sul *Corriere della Sera*, bellissimo, mai attuato: troppo avanzato per quegli anni. Un grande «progettista invisibile», dunque, che ha contribuito a far crescere una cultura visiva come pochi. Un uomo che ha disegnato la vita.

«Autenticamente uno dei migliori grafici che avevamo» afferma Gillo Dorfles, che gli era

amico. «La scomparsa di Bob è dolorosa per tutti. L'importanza del suo lavoro è notevole, perché univa il rigore tradizionale dell'Olanda e dei paesi del Nord con la fantasia e la rapidità creativa che l'Italia gli aveva comunicato». Già, Noorda incarnava proprio la tradizione e la severità della scuola razionalista con la libertà espressiva del suo carattere.

Lo ricorda anche Italo Lupi: «La sua grande importanza è stata quella di trasformare il concetto stesso di immagine coordinata in qualcosa che aveva una logica. L'olandese era un suo punto di forza: non portava in Italia solo la grande tradizione della scuola della Bauhaus, ma sosteneva anche gli umori di una terra più sanguigna. Le pianure dell'Olanda si avvertono nella sua grafica. Per questo ha arricchito la scuola milanese».

sua forma maniacale per il disegno del carattere. Come quella volta che con l'amico Massimo Vignelli, con cui divideva il celebre studio Unimark, sul treno Milano-Venezia decide di fare una gara su chi meglio riesce a scrivere in Helvetica, corpo 8, nonostante i sobbalzi della carrozza.

«Per lui, il carattere era l'architettura della grafica», sottolinea Aldo Colonetti, direttore di *Ottagono* (tra l'altro, una delle tante riviste progettate da Noorda). «Aveva una visione laica della grafica. Era amato perché non era un fondamentalista del segno, piuttosto un ascoltatore e un intellettuale che sapeva interpretare il giusto rapporto tra forma e funzione». In questo, Noorda sembra incarnare, paradossalmente, meglio di altri, un rigore lombardo.



Noorda da uomo silenzioso, sotto il sorriso dei suoi baffi chiari, forse non era davvero consapevole di tutto questo. Anche il giorno del conferimento della laurea honoris causa in Disegno industriale al Politecnico di Milano, nel 2005, fece un discorso brevissimo, illuminante come il suo segno. Lo ricorda Anna Steiner, figlia di Albe: «Sì, è stato un intervento toccante: sul senso del togliere, sul cercare l'essenziale, in fondo, sul senso etico di fare grafica».

Di sicuro, Bob Noorda era ben consapevole di quanto fosse importante trasmettere la memoria e l'esperienza. Ecco protagonista all'Umanitaria, all'Istituto Europeo di Design, eccolo insegnare al Politecnico, alla facoltà di Architettura di Venezia. Molti studenti ancora ricordano la

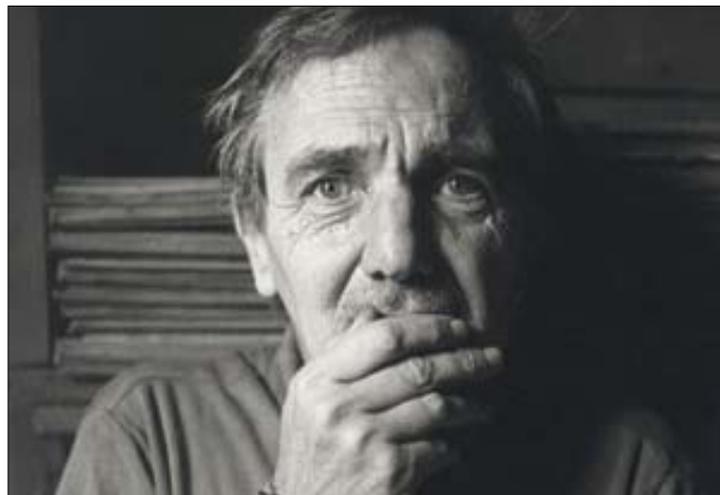
Eppure, Milano non gli è stata del tutto riconoscente: di recente l'Atm ha cambiato i "suoi" caratteri (pensati con Franco Albini) della Metropolitana. Poi, grazie anche alla protesta di molti cittadini (e poi con un intervento del sindaco Letizia Moratti) è riuscito a supervisionare il restyling: ha difeso fino all'ultimo il suo progetto ma mai la città ha organizzato una mostra su di lui. Ora, il Comune vuole rendergli omaggio con la proposta di ospitare le sue spoglie al Famedio.

«Eravamo andati a trovarlo poco tempo fa con Dorflès», ricorda Colonetti. Voleva fare un libro sui suoi lavori. Ma era come assente: tre anni fa una malattia fulminante gli aveva portato via un figlio. Forse lì, Bob, ha iniziato a morire».

Wilcock, se scrivere è un reato

RACCOLTI GLI SCRITTI GIORNALISTICI DEL POETA ITALO-ARGENTINO

Alessandra Iadicicco, *La Stampa*, 12 gennaio 2010

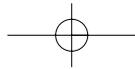


Solitario e seducente. Disincantato e ammaliante. Appassionato e snob. Un'armonia degli opposti fa l'appel del poeta italo-argentino Juan Rodolfo Wilcock, che nacque nel 1919 a Buenos Aires e morì nel 1978 a Lanciriano (Viterbo) dove visse da cittadino elettivo del Belpaese e figlio adottivo della lingua italiana. Gli avrà fatto gioco, nel comporre in amalgama tanta eterogeneità, la varietà delle esperienze da cui proveniva: la formazione giovanile da ingegnere che in madrepatria sovrintese alle ferrovie transandine; la vocazione precoce di traduttore che, nella madrelingua spagnola, riscrisse le opere di Marlowe, Aubrey, Joyce; la vicinanza della «luminosa trinità», Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, dai quali aveva imparato l'ozio pensoso, l'intelligenza attiva, la stranezza dell'universo. Accompagnato da quei tre numi tutelari approdò in Italia nel 1951, e si persuase poi a restarvi: sedotto dalla lingua di Dante che aveva scelto come proprio idioma e riconosciuto come codice della poesia tout-court. Oltre all'amore per il verso, furono la curiosità per le scienze e la passione per la filosofia di Wittgenstein, coltivati come antidoti alle certezze della ragione, a formare la sua «eccentrica saggezza», il suo «sottofondo di felicità» – scrisse il suo editore Roberto Calasso – e a consolidare il suo spirito critico e il suo temperamento ruvido, scostante, charmant.

Era «sprezzante» per talento di «sprezzatura», la virtù inventata da Baldassar Castiglione e cele-

brata da Cristina Campo, dice di lui Edoardo Camurri curatore degli scritti che Wilcock pubblicò sulla stampa italiana negli anni Sessanta e Settanta, raccolti nel libricino Adelphi *Il reato di scrivere* (da domani in libreria).

Su quotidiani e periodici – *Il Mondo* di Pannunzio, *Tempo presente* di Chiaromonte, *La voce repubblicana* – Wilcock scrisse di caste intellettuali, conventicole accademiche, scuderie editoriali. Delle «confraternite» dei letterati, del «racket dei premi letterari» così definiti, più che con risentita intenzione di denuncia, con l'innocenza stralunata di chi nota la nudità dei potenti. Scriveva dell'onestà scoraggiata nei giovani artisti e delle prevaricazioni esercitate dai loro (re)censori. Della tirannia della cultura al potere e del suo asservimento alle «aspirazioni più bestiali» dei sudditi. Delle mistificazioni dei letterati, dell'arrivismo degli scrittori. E poi del perbenismo culturale, della smania distruttiva di stroncare, di egotismo permaloso spacciato per originalità e di valutazioni omertose distribuite con l'etichetta del «buon gusto». Per risollevarlo spirito e alzare lo sguardo scriveva del «suo» Dante. Ovvero di poesia: della quale Wilcock – «poeta di cultura europea», disse di sé, e autore, oltre che di giornalistici pezzi di bravura, di varie raccolte di versi – proclamò l'esaurimento e la morte. Salvo annunciarne la rinascita nelle forme e nei ritmi della prosa italiana.



SIAMO NATI PER VIVERE COME BRUTI

Juan Rodolfo Wilcock, da *Il reato di scrivere* (Adelphi, 2010)

I promotori di un'inchiesta mi hanno domandato: «Che cosa significa per lei oggi Dante?». Poiché Dante fu il poeta massimo della letteratura europea, per me è come se mi domandassero: «Che cosa significa per lei, oggi, la poesia?». Ciò non mi provoca il fastidio che mi provocavano certe inchieste, da critici-portinai, come per esempio. «1. Che pensa lei del romanzo sovietico contemporaneo? 2. Che pensa lei del nouveau roman?». E così via. Perché il romanzo sovietico contemporaneo e il nouveau roman mi riguardano quanto la temperatura minima dell'altro ieri a Manila; invece la domanda su Dante, cioè sulla poesia, non solo mi riguarda, ma mi coinvolge.

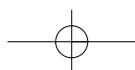
Allo stesso modo coinvolge migliaia di persone che scrivono o hanno scritto poesie, che si occupano o si sono occupate di poesia. Non è una domanda locale, italiana: è una domanda intorno a una grande cosa finita, compiuta, senza seguito: la poesia in Europa, nelle due Americhe e in tutte quelle parti del mondo che si servono delle lingue europee. Non si tratta di Leopardi o di Torquato Tasso, si tratta del miglior poeta che ebbero le nostre lingue. Ossia il più grosso produttore di un prodotto che non si produce più. La domanda interessa quasi tutti noi, perché fino a poco tempo fa quasi tutti noi partecipavamo, sia pure come consumatori, a questa produzione, o al suo simulacro, e l'abbiamo vista scomparire sotto i nostri occhi. Scompare come mestiere per diventare vizio. [...] Il mestiere consisteva nello scrivere «Dolce color d'oriental zaffiro» e consegnare al linguaggio quest'alba nuova e memorabile; il vizio sta nello scrivere di nuovo «Dolce color d'oriental zaffiro» e infilarcelo nel taschino, o legarlo alla coda del gatto; perché, dove altro possiamo metterlo? Dante si serviva della poesia per attestare la sua convinzione, gloriosa ma scaduta, che non siamo nati per vivere come bruti. Scaduta, dico: adesso sappiamo, o sospettiamo, di essere nati per vivere come bruti. [...]

Vorrei però che tutto questo fosse un'ipotesi sbagliata (non si può essere pessimisti e desiderare inoltre di aver ragione). Ho parlato finora a nome dei letterati; ho considerato l'insieme enorme di prodotti poetici di questo ciclo concluso e l'impossibilità, per loro, di aggiungerci qualcosa: non per-

ché non lo sappiano fare, bensì per la mancanza sia di movente che di scopo nel farlo. Credo che «quell'insieme enorme di prodotti poetici» sta a condizionare ancora le nostre possibilità di espressione, ossia di pensiero, e che ciò non sia sempre un bene. Quante volte non vediamo la realtà attraverso un verso che, pur esprimendo un pensiero questionabile, riesce magicamente a presentarsi come pensiero delicato. I più ovvi, anche se i più rozzi esempi, sono i proverbi in versi, feccia dell'insipienza, eppure magicamente accettati: «Moglie e buoi / dei paesi tuoi», «Tra moglie e marito / non mettere il dito», o peggio ancora: «Al contadino non far sapere / quant'è buono il cacio con le pere».

Sul piano più dignitoso possibile, lo stesso vale purtroppo per la Divina Commedia. Fin dall'inizio: «Nel mezzo del cammin di nostra vita»; e subito tutti a supporre che la vita sia un cammino, senza alcun motivo. E una volta storta la mente in quella direzione, e con tanta forza – con tanta forza, soprattutto – nessuno la raddrizza. Un altro grande poeta scrive che «la vita è sogno», dunque bisogna credere che la vita sia un cammino e un sogno contemporaneamente; è strano che ciò non comporti per noi alcuna difficoltà. «Quell'insieme enorme di prodotti poetici» è un gran dono e un gran pericolo. [...]

Il pericolo peggiore (ma perché pericolo? Semplicemente prospettiva) è questo: che una miliardaria proliferazione di esseri umani, come dice Morante: «soprannumerari concitati, televisati e lustrati per la bomba atomica», estenda il nominalismo delle ideologie puerili a oggetti sempre più complessi, fino a mummificarli e convertirli in puri nomi, semmai connessi a piccoli riti: «San Marco», un posto dove si entra e dopo un quarto d'ora si esce; «Golfo di Napoli», golfo bello da guardare; «Debussy», musica che faceva la borghesia mentre decadeva; «Cechov», attività dei teatri sovvenzionati; «Shakespeare», varietà di dialoghi e vestiti del Seicento con delitti; «Picasso», disegni storti per appartamenti; «Tiziano», quadri per musei; «Leonardo», «Michelangelo» e «Raffaello», navi e geni; «Dante», poeta nazionale. E una volta svuotati di ogni senso, al contrario del Geova ebraico, di loro non sia permesso dire o sapere altro che il nome.



Così degrada la nostra lingua

L'italiano e i registri violati

L'insegnamento della lingua italiana e il documento diffuso dalle accademie della Crusca e dei Lincei

Claudio Segre, *Corriere della Sera*, 13 gennaio 2010

Ha avuto giusta risonanza il documento diffuso dalle accademie della Crusca e dei Lincei sull'insegnamento della lingua italiana, che i giovani conoscono malissimo. Ma uno dei fatti che denunciano la crisi mi pare la mancanza di selettività riguardo ai cosiddetti registri. Questa parola, che i linguisti moderni hanno tratto dalla terminologia musicale, indica tutte le varietà di una lingua, impiegate a seconda del livello culturale e sociale dell'interlocutore e del tipo di situazione.

Si parla di registro aulico, colto, medio, colloquiale, familiare, popolare, ecc. Sappiamo che ci si esprime diversamente parlando a un re o a uno straccivendolo, in un'assemblea o all'osteria, a un superiore o a un compagno di bisbocce; o anche a un vecchio o a un bambino. Cambia la scelta delle parole: sventurato, sfortunato, scalognato, iellato, sfigato hanno, più o meno, lo stesso significato, ma appartengono a registri diversi. Cambia la sintassi: nel Nord il passato remoto si usa solo nei registri più alti, e l'indicativo tende a sostituire il congiuntivo; il «lei» è condannato se usato a livello colloquiale; i dialettalismi, che insaporiscono la lingua, sono inopportuni ai livelli alti. Chi non sa usare i registri crea situazioni d'imbarazzo, e può

persino offendere, quasi ricasasse le differenze tra le categorie e le funzioni sociali. Certo, si può far violenza ai registri per polemica o per esibizionismo, ma anche in quel caso occorre conoscerli; non ci si può certo appellare allo stile postmoderno, che ha già portato più equivoci che chiarimenti. I giovani sono quelli che sembrano ignorare di più i registri, e con ciò stesso si mettono in condizione d'inferiorità, perché mostrano di non aver rilevato, nel parlare, che la scelta linguistica denota la loro attitudine a posizionarsi rispetto ai propri simili, e a riconoscere il ruolo o i meriti degli interlocutori.

Il rispetto dei registri è uno di quegli atti di cortesia che rendono più scorrevoli i rapporti umani. L'individuazione dei registri è particolarmente difficile per gli stranieri, che possono anche parlare bene la nostra lingua ma non si accorgono delle stonature prodotte da interferenze tra questi: per esempio usando termini del gergo giovanile in un discorso scientifico. Si dovrebbe dunque essere pazienti quando un «vu cumprà» ci interpella col tu, ma chi gl'insegna la lingua dovrebbe fargli rilevare l'imprecisione, e soprattutto evitare di interpellarlo allo stesso modo, denunciando il proprio senso di superiorità. La nostra classe politica, che in tempi lontani annoverava ottimi parlatori e oratori, tende sempre più ad abbassare il registro, perché pensa di conquistare più facilmente il consenso ponendosi a un livello meno elevato. È la tentazione, strisciante, del populismo. Naturalmente questo implica il degrado anche delle argomentazioni, perché, ai livelli alti, il linguaggio è molto più ricco e duttile. Le conseguenze sono disastrose: da una parte si finisce per ridurre qualunque dibattito a uno scontro fra slogan contrapposti, dall'altra si favorisce la trasformazione di contrasti d'opinione in alterchi, nei quali le passioni, o i preconcetti, annullano il confronto delle idee.

Non si tiene conto del fatto che la capacità di usare il registro alto (pensiamo ai discorsi, perfetti

per strategia argomentativa, dei Kennedy, dei Clinton e degli Obama) è uno degli elementi che contribuiscono alla «maestà», poca o tanta, di un personaggio politico. Il quale, mettendosi invece al livello dell'ascoltatore medio, sarà magari guardato con simpatia, ma perderà qualunque aura: cosa che alla lunga può provocare perdita di autorità. Uno degli elementi costitutivi dei registri più bassi è il turpiloquio. Purtroppo il pessimo costume di abbandonarsi al turpiloquio (a partire dal «me ne frego» fascista) si sta diffondendo ovunque, molto meno disapprovato della diffusione degli anglismi, che se non altro non feriscono il buon gusto. Forse si teme che questa disapprovazione sia considerata bacchettoneria; si dovrebbe invece formulare una condanna esclusivamente estetica. Anche qui, molti giovani si mettono alla testa del peggioramento. Pensiamo all'uso di punteggiare qualunque discorso con invocazioni al fallo maschile, naturalmente nel registro più basso, che inizia con la c. Un marziano giunto tra noi penserebbe che il fallo sia la nostra divinità, tanto ripetutamente viene nominato dai parlanti. Insomma, una vera fallolatria.

Ma la celebrazione del fallo viene poi alternata con quella dell'organo femminile, o con allusioni ad atti sessuali più o meno riprovati, con auguri agli avversari di subire trattamenti sessuali sgradevoli, e così via. È vero che la fantasia ormai scarseggia; ma se qualche utente del registro fallo, riscuotendosi da un uso meccanico delle espressioni, badasse al significato letterale delle parole, si accorgerebbe che il suo orizzonte è ormai dominato da organi sessuali maschili e femminili, da scene di stupro e di sodomia e simili. Un po' di varietà, per favore! Anche questo malcostume è condiviso da molti nostri politici, vogliosi di celebrare la propria virilità; dovrebbero leggersi o rileggersi *Eros e Priapo* di Gadda. Non si può reagire col sorriso, quando si rifletta che richiamarsi ai fondamentali della nostra animalità, alla vitalità prepotente e incontrollabile del sesso, ci porta agli antipodi non solo della ragione e degli ideali, ma anche della razionalità e della capacità dialettica che dovrebbero contraddistinguere l'homo sapiens sapiens. E non dimentichiamo che i cosiddetti attributi, se da un lato vengono usati a designare vigore e potenza, dall'altro sono sinonimo di stupidità: una molteplicità di significati che ci porta nell'indifferenziato, là dove la parola non è ancora stata affilata per interpretare il mondo.

Scurati:

l'osceno ha sostituito il tragico.

«Tutti parliamo allo stesso modo» L'italiano perde efficacia e vivacità

Ida Bozzi, *Corriere della Sera*, 14 gennaio 2010

Pincio:

manca un progetto sul futuro.

«Diciamo parolacce che non offendono più», e «non siamo più capaci di senso tragico». Riflessioni diverse, quelle suscitate tra scrittori e linguisti dall'articolo di Cesare Segre pubblicato ieri dal *Corriere*, sul degrado della lingua e la sua volgarità. Segre ricordava il disuso dei registri diversi, dall'alto al basso, dall'aulico al colloquiale, nel linguaggio giovanile, e in quello televisivo, a partire da una classe politica che «tende sempre più ad abbassare il registro, perché pensa di conquistare più facilmente il consenso»; per arrivare a chi dà del tu agli immigrati e a chi fa del turpiloquio «indifferenziato» un'abitudine. Commenta il professor Pietro Trifone, ordinario di linguistica all'Università di Tor Vergata: «Ha ragione Segre quando dice che è importante l'appropriatezza d'uso di registri diversi. Anche i registri bassi possono essere utilizzati in certi ambiti: per

esempio, se nel corso di una lezione io dico “vi state abbioccano” invece che “addormentando”, lo faccio perché proprio il cambio di registro può essere efficace. Il fatto che la nostra lingua degradi è spiegabile: si tratta di un patrimonio comune, ma il confronto con il passato ci dice che c’è stato un progresso rispetto a 30-40 anni fa, quando usavamo molto di più il dialetto, o rispetto al periodo postunitario, quando era circa il 10 per cento della popolazione a usare l’italiano; mentre ora che tutti lo parlano (fondandosi peraltro sul modello televisivo) qualche colpo all’eleganza è spiegabile.

D’accordo anche sul fatto che il turpiloquio, diffondendosi ovunque, toglie vivacità alla lingua e perde efficacia. «Anche Dante ha scritto parolacce, ha chiamato l’Italia “bordello”, ma è stato il primo a usare questa parola. Pesava». «Non butterei tutta la responsabilità sui giovani» precisa Silvia Ballestra «perché il turpiloquio non è più appannaggio dei giovani. Però è vero: la parolaccia è brutta da sentire ma se diventa un intercalare comune si depotenzia. E quando poi vogliamo usare una parolaccia vera, che facciamo? È una zona di eversione del linguaggio che dovrebbe continuare a esistere – mentre i giovanilismi sono come i brufoli, poi passano: la lingua è in movimento, è un organismo vivo che si evolve». Si evolve, anche nel dialetto, sostiene Vitaliano Trevisan: «Per quanto riguarda il dialetto: è vero che nel registro alto perde qualcosa» – Segre ricordava che «i dialettalismi, che insaporiscono la lingua, sono inopportuni ai livelli alti» – «mentre se è vivo, come dalle mie parti, è molto vivo in basso, e ha intatte le sue caratteristiche di inventiva. Anche sul contemporaneo, che è in grado di tradurre per immagini in modo efficace. Sono d’accordo con Segre su un’altra questione: negli uffici pubblici, per la strada, tra la gente comune, c’è questo dare del tu agli immigrati, che è molto fastidioso, non mi piace». Su questo, Ballestra aggiunge: «Segre ha scelto un esempio particolare, perché la parola “vu cumprà” è proprio brutta. E il lei al posto del tu è difficile sia da usare sia da capire. Ci sono lingue, come l’inglese e lo svedese, dove la seconda persona plurale assolve questa funzione». A proposito del tu, Tommaso Pincio fa notare un altro tu indifferenziato: «In tv i politici sono soliti darsi del tu, poco il lei e solo per sottolineare la volontà di non scendere a patti, non per rispetto ma per disprezzo, con effetti devastanti».

E racconta un episodio: «Partecipavo a una trasmissione letteraria in una radio, *Fahrenheit*, in cui ci si dà del lei per statuto, proprio per senso di rispetto. A un certo punto l’intervistatrice mi ha dato inavvertitamente del tu. Subito gli ascoltatori hanno mandato sms che dicevano “non perdetevi le buone consuetudine di darvi del lei”». Un elemento, l’attenzione alla lingua, ai registri, che Trifone sottolinea: «La forte sensibilità intorno a questi temi è un bel sintomo, è sensibilità per un valore importante, la lingua italiana». E suggerisce su quali aspetti puntare: «Sulla scuola. Che è però anche la grande accusata (così poi diventa sempre più povera, riceve sempre meno finanziamenti). Ma è qui che si può avere un contatto con i livelli alti della lingua. Poi l’università. E i media: i giornali e la televisione, perché non è possibile ridurre tutto a rissa, a slogan. Su internet direi che ci sono blog vivaci e molto ricchi linguisticamente, altri di segno opposto». Giulio Mozzi obietta invece: «Se Segre dice che c’è un’evoluzione nella lingua italiana, avrà certo le basi scientifiche per dirlo. Ma decidere che questa evoluzione è inopportuna, questa è un’opinione». Mentre secondo Antonio Scurati «una sorta di compulsione bassomimetica è la manifestazione più evidente del clima di basso impero in cui viviamo».

E continua: «Quella che al tempo di Pasolini era una scelta stilistica tra le altre, ora è una sorta di impossibilità di scelta, un unico orizzonte angusto. Anche in campo letterario, dove la lingua dovrebbe esprimersi al suo massimo, e dove invece abbiamo il predominio di una mimesi coatta del parlato. I registri alti sono sempre più penalizzati anche da una certa ricezione critica». Rincarare la dose Pincio: «Il problema non è della lingua, è altrove. Un impoverimento etico e morale, di un paese che non progetta più il proprio futuro, e che va subito al “sodo”, nel senso del prevalere della quantità sulla qualità, del “sodo” a scapito della forma, che considera una scoccatura. Invece il rituale è anche una forma di rispetto». «In questa restrizione» afferma Scurati «c’è una perdita secca di interi campi di possibilità umane. Non siamo più capaci di tragico, impedito dallo scomparire dei registri alti, sostituito dall’osceno, suo esatto opposto. L’umano si restringe, le nostre risate ci seppelliscono continuamente».

Farò il romanzo della mia **vita**

Peter Handke: «Credevo di aver chiuso con la narrativa, poi ho riletto Stendhal. Ho voglia di scrivere una storia con tutti i personaggi incontrati»



Isabella Bossi Fedrigotti, *Corriere della Sera*, 17 gennaio 2010

Dice di essere un po' malato, il padrone di casa, però nel gelido inverno francese, per accogliere il visitatore esce a piedi nudi sulla soglia della sua piccola casa dal tetto spiovente quasi in verticale, chiusa in un giardino dove su un tavolo semicoperto dalla neve giacciono congelate matite e penne alla rinfusa, segno che nella buona stagione egli scrive anche qui. Ci sono nel prato un paio di meli i cui ultimi frutti, bacati e striminziti, giacciono in bell'ordine in mezzo a un tappeto che decora il pavimento di una delle stanze, diffondendo il loro buon profumo. E all'ingresso del giardino, ritto come un custode, sta un mazzo di bastoni e bastoncini, di rami e verghe che il signore del luogo pianta qui ogni volta rientra da uno dei suoi giri mattutini nei boschi, in cerca di funghi. «Nel fitto mi capita di incontrare altri fungaioli, tutti vecchi però, e comunque io sono il migliore, il capo», spiega il padrone di casa, cioè Peter Handke, il maggior scrittore austriaco vivente, 67 anni però non vecchio.

Gli si può credere sulla parola se non altro perché non si limita, come i suoi concorrenti, i pensionati di Chaville (Parigi), a raccogliere porcini e finferli, ma porta a casa davvero di tutto, funghi che chiunque altro lascerebbe accuratamente al loro posto e che disseminano la sua casa, stesi a seccare su fogli di giornale, pronti per essere cucinati e mangiati – da lui – in certi scuri intrugli minacciosi. Essendo le due del pomeriggio, gentilissimo si

affretta: «Vuole gradire?». Conviene però ripiegare su un po' di cioccolata che non manca, sparsa qua e là sui tavoli, forse per addolcirsi la bocca dopo i funghi, forse per attirare qui più spesso l'amatissima sua seconda figlia Leocadie, diciottenne che vive in centro a Parigi con la mamma e che si sta preparando a una grande école studiando greco antico assieme al papà.

«Ma i funghi» spiega ancora Handke «fanno da sempre parte della mia vita: da ragazzino li raccoglievo sulla Sauvalpe, un monte vicino a casa mia, in Carinzia, per venderli, e con il ricavato mi sono comprato i miei primi tascabili. Trenta scellini per un chilo che bastavano per due libri. Ernest Hemingway e William Faulkner, tra gli altri, li ho conquistati così. Ho poi riscoperto il piacere di andare per funghi vent'anni fa quando mi sono trasferito qui, e in effetti raccolgo davvero tutto, un po' come d'estate fanno gli italiani che sistematicamente rastrellano i boschi austriaci muniti di walkie-talkie per segnalarsi i posti buoni».

Il suo tavolo di lavoro, vicino alla finestra, quello su cui da vent'anni scrive i suoi romanzi, i suoi saggi, le sue poesie e i suoi racconti autobiografici, è tale da far impazzire di felicità ogni redattore culturale. Il manoscritto è lì, sorprendentemente ordinatissimo nella casa che è originale, fantasiosa, piena di particolari tanto suggestivi da sembrare studiati da un decoratore, ma certo non ordinata, un foglio sopra l'altro segnato dalla sua regularissima e illeggibile

scrittura, sempre solo a matita, come ormai succede soltanto al cinema o nei libri. «Come Omero, artigiano puro», commenta lui, e aggiunge con fierezza di ragazzo: «Questo è il mio mestiere, mestiere bello e pericoloso».

Intorno, decine di lapis, neri e colorati, gomme e temperini in gran numero; accanto al tavolo un telescopio. E niente computer, naturalmente, però sparse qua e là per casa si trova qualche macchina per scrivere, esemplari ormai quasi storici, che in alcuni casi lo scrittore si rassegna a riesumare. «Fortunatamente» spiega «in casa editrice (Suhrkamp) a Francoforte c'è un'angelica signora che capisce la mia scrittura, copia e mette su dischetto».

In particolare si tratta del manoscritto di un'opera teatrale alla quale lavora da tanto tempo e che ancora una volta vuole rivedere. *Still storm* s'intitola, «Ancora bufera», da un verso della *Tempesta* di Shakespeare, e andrà in scena l'anno prossimo al Burgtheater di Vienna. Tratta della Resistenza antinazista in Austria, da parte degli sloveni di Carinzia, e come in tutte le altre opere sue alla base c'è dell'autobiografia familiare. «Protagonisti» dice «sono due miei giovanissimi zii, in realtà caduti entrambi in guerra, ma ho cercato di immaginare il loro destino se fossero invece saliti nei boschi assieme ai partigiani. Grazie al lavoro fatto su questo tema dall'università di Klagenfurt ho potuto ricostruire vicende quasi sconosciute, ignorate ancora oggi dalla maggior parte degli austriaci». Aspettative, speranze in proposito? «Nessuna. Però fiducia sì».

Ma c'è dell'altro ancora, e quando si parla di letteratura il suo discorso si fa limpido come cristallo. «Pensavo, dopo il mio ultimo romanzo *La notte morava*, di non volerne scrivere altri, avendo già scritto tutto quel che potevo, quel che dovevo. Poi, quest'estate, ho ripreso in mano Stendhal, *La certosa di Parma*, e mi è venuta voglia di raccontare una nuova storia nella quale inserire tanti personaggi della mia vita, persone viste, incontrate, conosciute. Non trova che sia più efficace un romanzo che racconti la verità che non una lunga autobiografia? Quel che mi manca ancora, per il momento, è un eroe giovane e innocente come Fabrizio del Dongo».

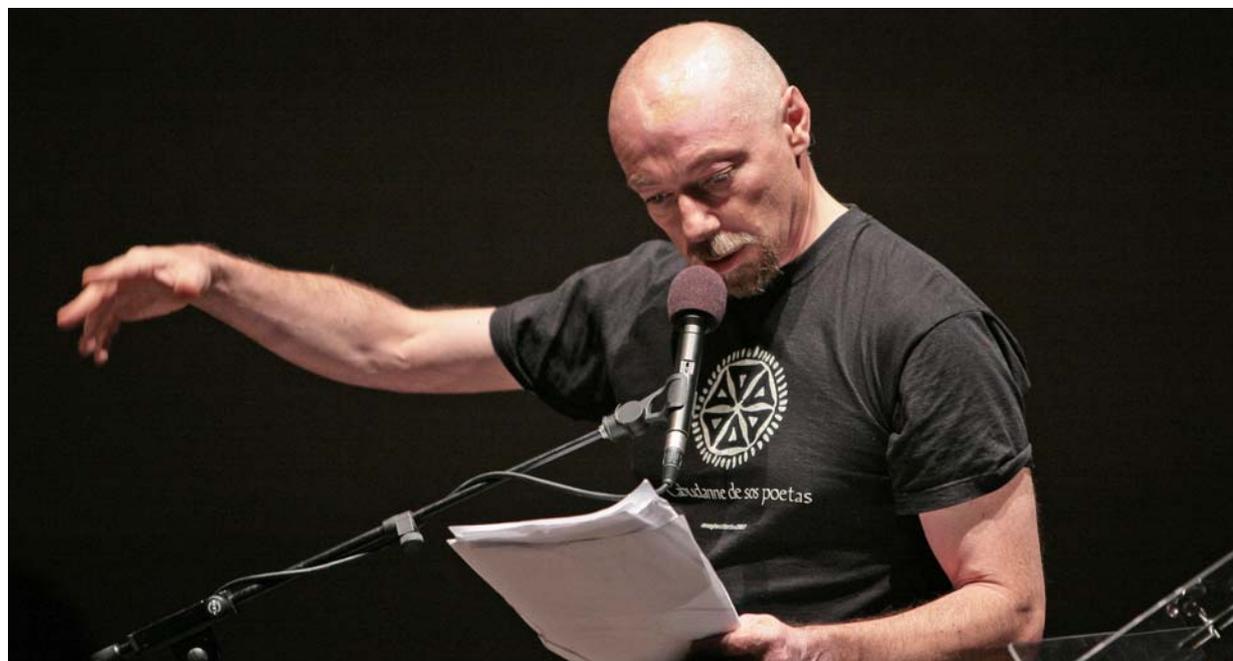
Nel suo eremo di Chaville che abbandona, sì, regolarmente, per andare a visitare la famiglia a Parigi, e per i suoi viaggi, molti dei quali a piedi («L'unico modo giusto di viaggiare»), tre volte

all'anno in Serbia e poi in Austria, in Germania, in Spagna o in Italia, ma dove praticamente nessuno mette mai piede, confida comunque di trovarlo presto il suo eroe. Eremo, questo, che ha trovato per caso, che gli è piaciuto perché i vicini sono soprattutto stranieri di antiche emigrazioni (uno è un muratore novantenne scappato da Como durante il fascismo) e che è diventato ormai il suo posto, anche se la Francia decisamente non la sente come patria. «Avrebbe potuto diventarlo la Francia di una volta, quella di Stendhal, appunto, di Flaubert, di Bernanos, di Pascal, di Camus, anche di Sartre, tutti esiliati e dispersi, oggi. Non può essere la mia patria la Francia di Bernard-Henri Lévy, di Main Finkelkraut, di Philippe Sollers, di André Glucksmann. Resta Patrick Modiano, che stimo e rispetto, Julien Greene morto... A me sembra che la luce della Francia si sia spenta, che sia scomparsa la sua lirica. Ma forse sbaglio. In ogni modo il mio posto è qui: lo vede questo paesaggio? Cambia a seconda delle finestre da cui guardo, e mi sembra di avere qui la mia Slovenia, la mia Bosnia, la mia Carinzia, perfino la mia Alaska».

C'è una doppia casa, si ha l'impressione, qui a Chaville, una doppia vita e forse anche un doppio uomo. Una casa nella quale a un magnifico letto napoleonico, ad alcuni quadri con paesaggi settecenteschi, a qualche pezzo di antiquariato si mescolano mazzi di piume appesi a un filo al posto del lampadario, disegni di bambina incollati ai muri, recipienti pieni di castagne, di noci, di nocciole («Me le manda mio fratello dalla Carinzia») sparsi ovunque e strani, poetici quadri composti in casa con gli oggetti recuperati. Una vita dalla quale sembrano bandite le modernità, niente auto, niente moto, niente computer, giusto un fax d'altri tempi, una tv d'annata, un cellulare che serve solo per riconoscere le chiamate dei familiari, un telefono cui risponde quando ha voglia. Questo specifico sfasamento Handke è perfino disposto a riconoscerlo: «Sì» ammette, «in fondo l'arte romanica e il pensiero dei sufi sono i miei veri tempi». Viceversa nega di essere doppio lui, almeno nel senso di diviso tra passato e presente, un uomo che va a piedi, che ha dimestichezza con boschi e funghi, che scrive a matita, è uno che sembra sapere tutto del mondo intorno, come se vegliasse con occhi e orecchie perfettamente aperti. «La mia unica doppiatezza» dice «sta nella letteratura, una seconda dimensione che mi porto dentro da una vita, la parte migliore di me, probabilmente».

Il cuore a sinistra la penna a destra

Lo scrittore Nori collabora con *Libero*. Il critico Cortellessa lo attacca: «Non si può»



Jacopo Iacobini, *La Stampa*, 20 gennaio 2010

Cosa pensiamo se qualcuno di sinistra si trova a scrivere su un giornale come *Libero*? Paolo Nori, scrittore di sinistra anche se, spiegherà, quell'etichetta la rifiuta, inizia a collaborare con *Libero* con una recensione sull'ultimo libro di Niccolò Ammaniti. Andrea Cortellessa – critico letterario quarantenne, scuola Ferroni, firma del supplemento culturale del *manifesto*, collaboratore della *Stampa*, e a suo tempo di Gianni Celati e Nanni Balestrini – lo attacca sul blog letterario Nazione Indiana: *Libero* è un giornale «fecale e coprolalico», dice, su cui è impossibile fare una battaglia culturale: «Nori deve chiarire». Nori prima s'arrabbia, poi concorda il terreno di un incontro, che è avvenuto ieri sera in un dibattito abbastanza acceso alla libreria Giuffà di Roma. E poco prima di incrociare le armi mischiava ostentatamente le carte: «Non mi piace l'espressione "intellettuale di sinistra". Primo perché la parola *intellettuale* mi fa venire l'orticaria, e poi perché sinistra, destra, cosa sono ormai? Certo non sono di destra, mi definirei piuttosto uno scrittore anarchico». Perché è finito su *Libero*? «M'aveva invitato il capo della redazione cultura leggendo un mio pezzo sul *manifesto*

su un libro di Daniele Benati, *Silenzio in Emilia*. La trovai una gran cosa, la possibilità di parlare a un'audience diversa dalle mie idee, per questo ho accettato. Ho poi sperimentato un posto dove mi lasciano dire quello che voglio, non toccano i miei pezzi, non mi censurano... a me è capitato di essere censurato, e sa da chi? Da *Repubblica*; alla vigilia delle elezioni del 2006 tolsero un pezzo che erano stati loro a chiedermi, mi dissero che lo trovavano troppo pessimista». Insomma, non si difende: contrattacca.

Racconta lo scrittore di Parma di non lagnarsi affatto della polemica, «a me interessa moltissimo capire come mai il contesto, in Italia, prenda sempre il sopravvento sul testo». La cornice in cui dici le cose, prima delle cose che dici. La pietra dello scandalo, in effetti, è passata totalmente inosservata (la recensione su Ammaniti), ma che Nori scrivesse su *Libero* proprio non andava giù a tanti: lettori, scrittori, critici. Non solo a Cortellessa, che tiene a precisare: «Le espressioni sul "giornale fecale" appartengono a Francesco Pecoraro, un altro scrittore e collaboratore di Nazione Indiana. Io le ho citate durante un'intervista a Radio Popolare». Ma è il primo a rendersi

conto che la sostanza non è smorzata. Vogliono davvero fare il processo a uno scrittore?

«Mi aveva fatto arrabbiare», confida Nori, «proprio che Andrea scrivesse che dovevo chiarire. Chiarire?!». È la frase che ha presentato la contesa con le tinte di un dibattito parastalinista in cui eccelleva il vecchio Pci, con l'omosessuale Pasolini, i radiati fondatori del *manifesto*, Pintor, Rossanda e Magri, il deviazionista Angelo Tasca, o con troppi scrittori non allineati. Sennonché, a parte il fatto che non c'è più quel Pci, e il resto sono bene o male caricature, Cortellessa nega con forza che ieri sia stato inscenato un «processo»: «Figuratevi. È stato Nori a proporre l'incontro». E, ragiona, non s'è mai visto un Giordano Bruno che sale sul rogo di sua spontanea volontà. Nondimeno l'accusa resta tranchant: «*Libero e il Giornale* fanno coscientemente un uso criminogeno del linguaggio, il che altera il senso di tutto ciò che viene pubblicato lì dentro, creando un'Italia dell'ansia, dei pugni nello stomaco, della paura. Feltri è un grande creativo, purtroppo, e lo sa fare molto bene. Ma Cortellessa lo legge, il giornale? «No. E rivendico la massima di Manganelli già ripresa da Vanni Scheiwiller, "non lo leggo e non mi piace"». Nori, durante il faccia a faccia anticipato che s'è tenuto a *Fabrenheit* nel pomeriggio: «Ma ti rendi conto, Andrea? Come fai a criticare qualcosa che neanche conosci?». «Purtroppo ho cominciato a leggerlo in questi giorni, e non ho cambiato idea, anzi». Nori: «Io resto della tesi di Josif Brodskij, l'unico rapporto che deve legare scrittori e potere dev'essere indifferenza, e disprezzo». «Ma così» gli fa Cortellessa «alimenti un equivoco, sai benissimo che la cornice deforma il quadro». E Nori: «E chi se ne importa! Io vivo, nell'equivoco. Una volta mi telefona un amico perché aveva visto una mia foto in maglietta nera, sempre su *Libero*. Era la maglietta di un festival di poesia, e il mio amico mi fa, senza scherzare: "Oh, ora sei anche diventato nazista, metti le magliette con la croce celtica?"».

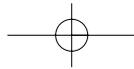
Si toccano, nel dibattito, involontarie punte di comicità. Ci si diverte, certo – tranne quelli che ieri hanno scritto alla libreria dove si teneva il confronto accusandola serissimi («vergognatevi, fate processi stalinisti!»). E naturalmente ognuno può citare i precedenti che vuole, premesso che viviamo tempi minori. Cortellessa evoca Franco Fortini, che scriveva sia sul *manifesto* sia sul

Sole, sì, «ma lo faceva perché aveva scelto la divisa pubblica dell'ospite ingrato», colui che critica comunque il punto di vista di chi lo ospita». Altri evocano Pier Paolo Pasolini (che però non era Nori) sul *Corriere* di Ottone (che però non era *Libero*). Ad altri ancora viene in mente Giorgio Manganelli su *Panorama* («ma era il Panorama di Sechi, non di Belpietro», ribatte Cortellessa). Arbasino (non certo un comunista) fu volentieri ospitato su *Alias*. Oggi accadono eventi più prosaici, Franco Cardini che scrisse editoriali per il *manifesto*, Alfonso Berardinelli che iniziò a collaborare sul *Foglio* (e sul *manifesto*, l'altro suo giornale, dovette precisare «sono ontologicamente di sinistra»), Tiziano Scarpa e Vitaliano Trevisan, non due destri, che firmano anche loro per *Libero*... A pensarci, la destra sembra avere meno paura, a contaminarsi.

«*Libero* è un giornale...



...fecale e coprolalico»



Publicare per Berlusconi

Helena Janeczek, *Nazione Indiana*, 20 gennaio 2010

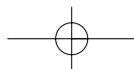


Publicare per Mondadori, Einaudi o altre case editrici appartenenti al gruppo di cui Berlusconi detiene la maggioranza delle azioni, è sbagliato se un autore non simpatizza col presidente del consiglio? È una decisione equiparabile a quella di collaborare alle pagine culturali di quotidiani come *il Giornale e Libero* – quest’ultimo non di proprietà del premier – o si tratta di una scelta differente? Chi lavora dentro o per quelle case editrici è ancora più stigmatizzabile? Sarebbe il caso di boicottare la produzione di queste aziende per far valere economicamente il proprio dissenso?

Ho visto tornare con insistenza queste domande nelle discussioni che si sono svolte su questo blog, ma anche altrove – in rete soprattutto. Le ho viste rimbalzare sia da sinistra che da destra, lì soprattutto negli articoli apparsi sui soprannominati giornali, dove più volte Evelina Santangelo, membro di *Nazione Indiana* e insieme editor Einaudi, è stata bersagliata come chi sputa nel piatto dal quale mangia. Dato che faccio press’a poco lo stesso lavoro con posizione analoga – quella del collaboratore a progetto – e come Evelina ho pubblicato con l’editore per il quale presto servizio, mi è venuta spontanea la voglia di rispondere. Quel che avrei voluto ribattere di pancia è un concetto elementare: “Ce lo dicano loro se non siamo più gradite per ragioni di dissenso, se siamo a questo punto ci sbattano fuori loro”. Cosa che nel mio caso e pure in quello di Evelina sarebbe, tra l’altro, molto semplice.

Però le cose ovviamente sono più complicate di così e quindi meritano un po’ più di riflessione. Riflessione che credo diventa credibile solo dopo aver chiarito alcuni preliminari personali. Sono quindici anni che lavoro per la casa editrice che ormai è diventata per antonomasia “di Berlusconi”: identificata con la proprietà al punto che c’è persino chi pensa che sia stato il cavaliere ad aver creato la Mondadori.

Ricordo che presentandomi al primo colloquio a Segrate, c’era una di quelle rare nebbie talmente fitte che il palazzo di Niemeyer con le sue arcate ogivali assumeva un aspetto gotico. Non ero entusiasta di finire in quella cattedrale di cemento difficilmente raggiungibile, per giunta espugnata da Berlusconi non da moltissimo. Venivo dall’Adelphi che stava a due passi dal Castello Sforzesco, dalla quale con Renata Colorni ce ne eravamo andate per motivi di dissenso con la linea editoriale. Avevamo ravvisato nella pubblicazione del pamphlet di Leon Bloy *Dagli ebrei la salvezza* una sorta di sdoganamento nobilitante dell’antisemitismo, anche se la posizione dell’autore ultracattolico poteva essere intesa di contorta simpatia per il verminoso popolo biblico attraverso il quale si propaga suo malgrado la redenzione. Cerco di sintetizzare, giusto perché mi pare che la questione con quella che sto per affrontare c’entri qualcosa. Non tanto per darmi credenziali di persona capace di compiere scelte coerenti, ma soprattutto per



mostrare un'altra differenza. Una casa editrice come Adelphi aveva una linea editoriale: culturale, e in questo senso anche politica. Linea che non bisognava abbracciare in toto, ma almeno apprezzare e condividere fino a un certo punto. Sennò continuare a relazionarsi al suo direttore editoriale significava rinunciare a far valere le proprie idee, passare sotto silenzio la propria storia, accettare la propria subalternità intellettuale. È per questo, soprattutto, che non ho mai messo in discussione la mia scelta di allora.

In Mondadori le cose si presentavano diversamente, anche quando Berlusconi divenne per la prima volta capo del governo. Forse è inutile dire che in quindici anni non l'ho mai visto nemmeno da lontano. Il massimo cui sono arrivata è Bruno Vespa. Con le persone che lì sono diventati i miei interlocutori e diretti superiori, mi sono subito trovata benissimo. Manco uno che avesse – abbia – simpatie per Forza Italia, cosa che varie volte è pure stata sottolineata dai giornali di cui sopra. Come a dire: guardate che bravo Silvio che fa lavorare tutta 'sta banda di comunisti.

In Mondadori si pubblicava – e si pubblica – dai Meridiani al libro degli *Amici* di Maria de Filippi. Non esiste linea editoriale perché la produzione è troppa e troppo diversa, e la vocazione di fondo è soprattutto commerciale. La casa editrice non si aspetta uguali profitti da ogni collana e continua a mandarne avanti alcune più per prestigio, contando magari pure di rientrare nelle spese con le edizioni economiche. Ma anche chi, come me, si è sempre solo occupata delle collane letterarie, deve misurarsi con il mercato. Nessuno si aspetta che ogni libro diventi un best seller, ma la regola di fondo è quella del guadagno. Guadagno che non deve essere sempre e solo immediatamente economico, ma contempla pure il ritorno d'immagine o l'investimento su un autore. Gli spazi per scelte di maggiore rischio o per semplicemente fare libri in cui si crede, stanno diventando sempre più ristretti, ma il problema riguarda l'editoria e l'industria culturale nel suo insieme, nemmeno solo quella italiana.

Quel che mi premeva sottolineare è che in Mondadori come altrove vige molto di più l'imposizione del mercato che quella di una linea editoriale "politica". Non che manchi del tutto questo tipo di interferenza. Difficile immaginare che possa uscire un libro virulentemente contro Berlusconi. Mentre dall'altra parte vengono pub-

blicati alcuni libri scritti da ministri, giornalisti di una certa parte e pure da qualche "amico" puro e semplice. Ah, vedi! forse direte voi a questo punto. Ma è davvero qualcosa di così rivelativo, di così specifico? Non tocca prima scremare i titoli che possiedono una loro dignità di libro, anche se rispecchiano certe idee – quelli di Tremonti per esempio – da quelli che spiccano soprattutto per zelo militante o, peggio ancora, sono in odor di raccomandazioni? E da altre parti non esistono marchette e mezze marchette, favori e favoritismi, il far passare il libro di qualcuno più per rango ricoperto altrove o affiliazione politica che per merito? Si è mai visto che il gruppo Rizzoli pubblici un saggio feroce sugli Agnelli o un'indagine sulle malefatte del *Corriere della Sera*? Non è l'Italia nel suo insieme che funziona così?

Salvo le eccezioni nominate sopra, in Mondadori in questi anni vigeva grosso modo la libertà del liberismo. Perché? Perché non hanno torto quelli di *Libero* e del *Giornale* ad affermare che Silvio ci tiene tanto a questo tipo di libertà? E se in questo ambito fosse – o fosse stato – più o meno così, riconoscerlo inficerebbe ogni ragionamento critico su Berlusconi e sul berlusconismo?

Bisogna allargare lo sguardo per capire dove si colloca l'editoria di libri nella strategia di comunicazione e persuasione dell'Italia berlusconiana. Il berlusconismo è stato propagato attraverso altri canali, soprattutto quello che arriva – come l'interessato ripete sempre – nelle case di tutti gli italiani. Non soltanto nelle poche che affiancano all'altare televisivo una libreria usata come tale, tantomeno in quelle dove i libri si espandono dappertutto. Tenendo conto che centomila, duecentomila, trecentomila copie per un libro sono un risultato enorme, mentre sulla scala del consenso di massa si tratta di una cifra trascurabile, non stupisce che come strumento abbia contato molto più il Milan della Mondadori.

Infatti, quel che di prepotentemente "berlusconiano" Mondadori ha prodotto – da Bruno Vespa al libro di *Amici* ecc –, nasce quasi sempre dal principale calderone che ha cucinato il suo populismo. Il fenomeno dei best seller televisivi però non è solamente italiano. Pure in Germania – paese che conosco meglio – oggi le classifiche sono invase da libri scritti da comici, conduttrici, giornalisti televisivi ecc. Il nostro specifico non è

quantitativo, ma qualitativo anche se alcuni aspetti della nostra tv “videocratica” non si prestano a diventare libro. Comunque l’equivalente tedesco o francese di Bruno Vespa non è uguale a Bruno Vespa, né come conduttore televisivo né come autore di libri. Ma tocca al tempo stesso ricordare che Vespa o gli *Amici* di Maria de Filippi, autori premiati dal mercato in seguito alla loro popolarità, non avrebbero difficoltà a trovare un altro editore.

Vorrei tornare ora alla questione di prima. La libertà di Mondadori – di Einaudi a maggior ragione – era in qualche modo proporzionata alla scarsa incidenza sul consenso di massa cercato da Berlusconi. I libri sono prodotti di nicchia o di élite, destinati a un consumatore in genere appartenente allo schieramento politico avversario, minoranza della minoranza. L’azionista poteva guadagnare con le aziende gestite secondo normali criteri di mercato – meno che con altre sue attività – senza rischiare nulla sul piano politico. O almeno l’idea che i libri siano innocui e ininfluenti era un corollario del populismo, in tempi in cui la strategia berlusconiana era soprattutto quella di assicurarsi l’approvazione di una maggioranza.

Poi accade che un esordio come *Gomorra* stampato in cinquemila copie superi i due milioni, che in più il suo autore acceda anche lui alla tv, e lì le cose, forse, cominciano a cambiare. Ma a parte questo esempio clamoroso, cambiano i tempi. Cambiano, in modo evidente, con l’ultima legislazione.

Nelle televisioni sia pubbliche che private le trasmissioni critiche sono sempre più ridotte a mo’ di riserve indiane, il resto gestito secondo il criterio che più un programma è popolare, più è richiesto l’allineamento (provare a confrontare il Tg1 di Minzolini a uno di Rai Sat). Dà più fastidio chi è moderato e quindi all’opinione pubblica appare oggettivo come Enrico Mentana, che lascia Mediaset, che chi è apertamente “da quella parte lì” come Santoro.

Anche per gli scrittori esprimere un dissenso minimo, diventa problematico. Finiscono bersagliati da *il Giornale* e *Libero*, oltre a Saviano, anche altri autori Einaudi e Mondadori che hanno firmato l’appello in difesa della libertà di stampa di *Repubblica*: Paolo Giordano, Andrea Camilleri, Margaret Mazzantini, Niccolò Ammanniti, Carlo Lucarelli. Vale a dire: i più popolari. E anche: quelli che contribuiscono di

più agli utili aziendali. Ma evidentemente la libertà liberista non è più così scontata.

Il cambiamento che in tv mostra soprattutto un volto di censura soft (editoriali di Minzolini a parte) – non dare certe notizie, darle male o in fondo – si appalesa invece sui quotidiani in modi molto più aggressivi. Le prime pagine grondano come non mai di titoli e articoli razzisti, omofobi, cattolici integralisti perché tale è, appunto, l’attuale linea del governo Pdl-Lega. In più, quei giornali passano dal rispecchiare posizioni di destra, anche molto di destra, a sparare con ogni mezzo, diffamazione passabile di querela inclusa, contro la parte avversa. Che tale neomaccartismo coinvolga persino redattori di cultura che si affrettano a ritracciare i nemici in sedi marginalissime come il nostro blog, sembra indicativo.

Sembra anzi un indizio non indifferente per mettere in discussione la libertà e neutralità di quelle pagine culturali, in apparenza non dissimile a quella delle case editrici di proprietà del premier. Senz’altro va detto che in origine molti scrittori hanno deciso di mandare recensioni e altri pezzi di cultura a questi giornali, perché quelli maggiori sono inaccessibili e quelli molto a sinistra pagano poco o niente. Non è che un testo sia meno bello perché esce su *Libero*, su *il Giornale* o su *il Domenicale*, e non è neppure detto che non possa trovare dei lettori in grado di apprezzarlo. Però mi sembra una falsa analogia. Perché anche di fronte alla più profonda disquisizione sul nuovo saggio di Harold Bloom o alla più brillante recensione del nuovo romanzo di Nicola Lagioia, le prime, seconde e terze pagine con i loro contenuti, i loro metodi, e i loro toni non svaniscono nel nulla.

Il discorso su altro – sugli alberi direbbe Bertolt Brecht – che uno scrittore fa su uno di quei giornali, equivale oggi al dichiararsi ininfluente o indifferente sotto il profilo politico e persino – direi – sotto quello semplicemente civile. La parte di me cittadino che non è d’accordo con certe leggi, l’attacco a certe istituzioni, la riduzione di date libertà, è completamente scollata dal mio personale contributo di natura solo “culturale”. A me questo pare, prima di tutto, un avallare in prima persona il ruolo di marginalità che viene attribuito alla cultura. Detto in altre parole: dare poco valore al proprio lavoro. Accontentarsi della libertà del giullare che confina con quella

del buffone di corte. Con il rischio, in più, che tale libera e spensierata contribuzione possa essere strumentalizzata ai fini politici, come dimostrano, appunto, gli articoli usciti sulla vicenda Paolo Nori. Dove l'aspetto – per me – più sconcertante non era che venissero aditati tutti i comunisti e persino un “commissario politico”, ma che il collaboratore di *Liberò* venisse ostentato con fotografia come “il nostro Paolo Nori”. Aggiungo che l'aver cercato di far passare la discussione di ieri a Roma come un processo stalinista, portando lo stesso Nori a chiarire sul suo blog come è stato organizzato quell'incontro, mi sembra una dimostrazione ulteriore che credere in una neutralità possibile sia illusorio. È illusorio cercare di chiamarsi fuori da una linea editoriale che ormai è assai più propagandisticamente pervasiva e aggressiva di una normale linea politica con la quale potersi confrontare: pur dissentendo e ritenendo che la cultura rappresenti davvero uno spazio a parte in qualche modo inviolabile.

Il discorso sull'editoria a mio avviso presenta caratteristiche assai diverse. In primo luogo perché il lettore che va a comprarsi Antonio Moresco o Concita de Gregorio non deve sorbirsi insieme Bruno Vespa o Filippo Facci. L'autore è il solo responsabile del suo testo, inclusi gli eventuali compromessi che è disposto a fare. La sua scelta di pubblicare con una casa editrice “di Berlusconi” non rappresenta un avallo da parte sua della sua marginalità, foss'anche solo perché si tratta di grandi editori.

Non regge neppure l'accusa ribadita continuamente dalla destra che uno scrittore di sinistra pubblicando con Mondadori “si fa pagare da Silvio” o addirittura che sia “uno suo stipendiato” come ha detto recentemente Vittorio Feltri paragonando sé stesso a Saviano. Semmai è il contrario. Eppure è un'idea tipica, una concezione padronale dei rapporti di potere, anche e soprattutto aziendali.

La logica normale del capitalismo di mercato vorrebbe che tu azienda mi paghi per il prodotto che ti fornisco e sul quale vorresti ricavarci il tuo guadagno, così come mi retribuisce se ti fornisco una prestazione lavorativa. Il contratto dovrebbe stare in questi termini: senza prevedere fedeltà o gratitudine al padrone, né da parte del dipendente, tantomeno dell'autore, ossia da chi non entra in nessun ruolo subordinato.

L'accusa da parte opposta spesso ripete lo stesso schema. Altre volte, giustamente, lo rovescia. Ossia critica che chi pubblica per la tal casa editrice, contribuisce ad arricchire il suo “padrone”. Questo è indiscutibile. Mentre già più bisognoso di interpretazione è l'idea che una simile scelta lo legittimi. Legittima chi rispetto a che cosa? Legittima il azionista di maggioranza perché l'azienda sforna prodotti di persone che sono con lui in disaccordo politico? Legittima Berlusconi perché non richiedendo dichiarazioni di voto per il Pdl alle persone che lavorano in editoria o che pubblicano con le “sue” case editrici, si dimostra tanto generoso e buono? Com'è possibile che una persona “di sinistra” o anche solo “democratica” avalli un simile ragionamento che rispecchia una visione autoritaria e padronale?

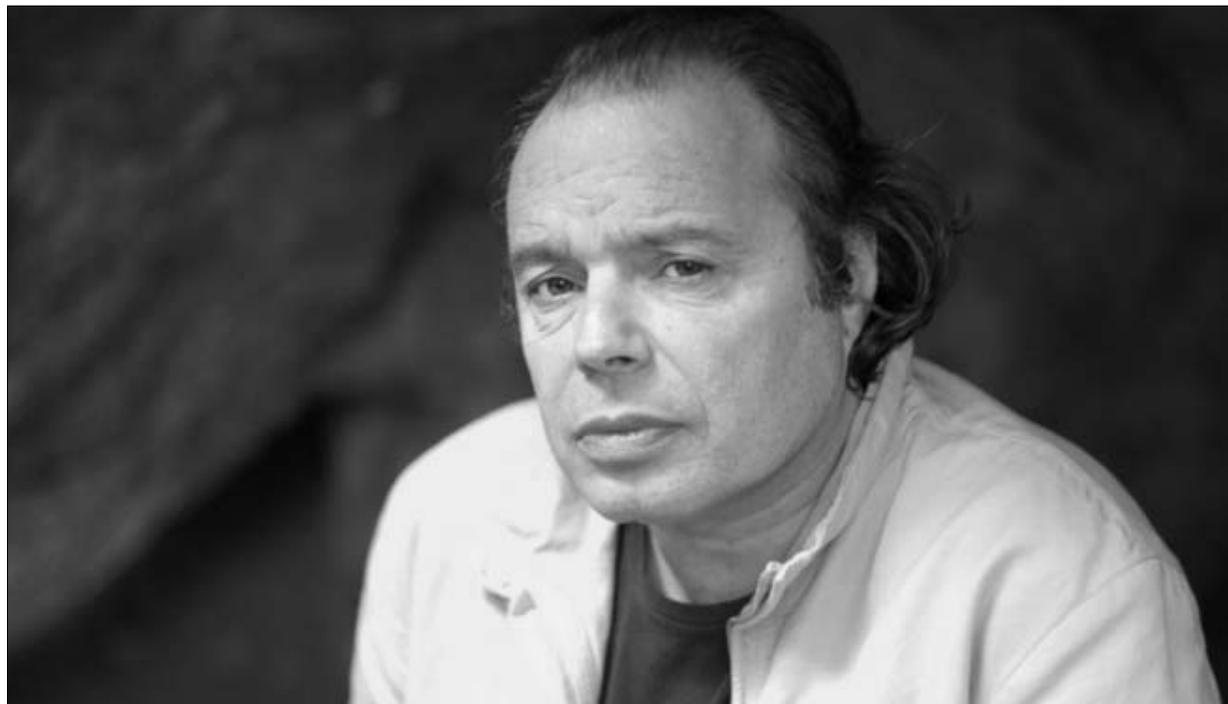
Torno al punto di partenza. Vorrei che fosse l'azienda a dire a me, umile cocopro, o agli autori di cui mi occupo che anche questa nicchia di capitalismo di mercato e dunque liberismo non può più essere considerata tale. Che è preferibile un collaboratore fedele alla linea che uno che sappia fare bene il suo lavoro. Vorrei che mi venisse detto, di modo che fosse evidente a che punto siamo. Se questo invece non avviene, ma diventa comunque chiaro che è richiesta fedeltà e sottomissione padronale, sarò io stessa ad andarmene il prima possibile.

Ma l'idea del boicottaggio di Mondadori o l'invito agli scrittori di abbandonare le case editrici del premier non mi convince, perché non siamo ancora arrivati a questo punto. Perché il catalogo Mondadori, quello dei classici Oscar, di Einaudi, Frassinelli e di altre case editrici, continua a rispecchiare molto più il lavoro che autori e “editoriali” hanno fatto nei decenni per i lettori, che qualsiasi altra istanza. Credo che ogni danno inferto peserebbe assai meno sulle tasche e tantomeno sul potere di un certo azionista che sugli assetti della cultura di questo paese. È altamente irrealistico che possa esserci qualcosa che somigli a un travaso senza perdite. Se Mondadori si riducesse a una serie di autori stramorti in edizione economica, Bruno Vespa, Filippo Facci, *Amici*, libri di comici e calciatori, rievocazioni più o meno apologetiche del fascismo, ci saremmo epurati noi da soli. È questo ciò che vogliamo? Vogliamo anche noi dare un contributo al perfezionamento del modello culturale unico?

Quello scrittore è un ufo

Scorbutico. Impietoso. Inquieto.

Arriva in Italia Philippe Djian, l'ultimo dei maledetti



Giacomo Leso, *L'espresso*, 21 gennaio 2010

Il incontro avviene nel suo quartier generale, il Rostand. Un bar affacciato sul Jardin du Luxembourg, ai margini del quartiere degli editori e degli scrittori. Erede autoproclamato della Beat Generation, sessantenne che non ama i giornalisti né parlare di sé, parigino che odia Parigi, sempre descritto con chiodo e stivali di cuoio, a sorpresa Philippe Djian si presenta senza giubbotto né stivali: «Sono già in valigia. Parigi mi ha stancato. Qui si rischia la fossilizzazione, trasloco nei Paesi Baschi».

Cappotto nero, berretto. «Certe volte non capisco cosa faccio qui. Ho vissuto negli Stati Uniti, in Italia a Firenze, in Svizzera. Sono nato a Parigi, ma in questa città non ci sono le mie radici. Ho bisogno di mobilità. Fermarmi in un posto non sarebbe bene per il lavoro che faccio».

A imporre il suo stile sugli impolverati scaffali della letteratura francese ha impiegato anni: linguaggio troppo diretto, il suo, per i custodi della lingua dell'Académie française. Lo stile troppo acerbo, la prosa oltraggiosamente attuale, i con-

tenuti troppo sinceri ed efficaci. Troppo lontano, Djian, dalla letteratura tradizionale francese, dallo stile pomposo di contemporanei e predecessori, dalle frasi interminabili alla Proust. Lui si gloria: «Se la gente non legge più libri, una ragione c'è: certi libri sono fatti per rispondere solo a esigenze estetiche. Non aiutano a vivere».

A inizio anni Ottanta Philippe Djian era un Ufo. Un oggetto letterario non identificato. Sì, aveva amici in Gallimard, dove ha anche lavorato come magazziniere per anni prima di diventare, nel '93, una firma della casa. Ma non riuscì a far pubblicare lì le sue prime novelle *50 contro 1*, scritte di notte, nelle lunghe ore di permanenza in un casello autostradale. Era l'epoca dei lavoretti per mangiare e viaggiare, per tirar su due soldi e partire per conoscere il mondo: docker, impiegato di banca, giornalista per *Détective* e *Magazine Littéraire*, per cui intervistò la vedova di Céline.

Era l'epoca delle letture e dell'apprendistato. «Costruendo muri di pietre con mio fratello, ho

imparato come si costruisce un libro: pietra dopo pietra, parola dopo parola, pensando che ogni frase potrebbe essere l'ultima, che tutto il mondo si può tenere in una frase. Montando i tubi per l'acqua ho imparato la fluidità della frase. Il testo deve scorrere». Si nutriva di musica rock, notti bianche e letteratura americana. «Mi pensavo come un nipotino di Charles Bukowski o Jack Kerouac». Riferimenti? «Jerome David Salinger. Il più grande scrittore francese: Louis-Ferdinand Céline. Il poeta invadente: Blaise Cendrars. Il mago dell'organizzazione delle parole: Jack Kerouac. Il benedetto Herman Melville di *Moby Dick*, dai personaggi quasi vivi. Henry Miller, forza della natura. L'incantatore William Faulkner: conduce il lettore in uno stato quasi ipnotico. Ernest Hemingway de *Il vecchio e il mare*, per la bellezza della scrittura e la secchezza delle frasi. Richard Brautigan, capace di scatenare una tragedia greca in un ditale. Raymond Carver: scrive come un dio, sintesi d'avorio».

A metà degli anni Ottanta diventa famoso. Con *37,2 al mattino* da cui viene tratto il film con Beatrice Dalle *Betty Blue*, in arrivo nelle librerie italiane nell'ottobre prossimo. Da allora preferisce vivere nascosto: «Quando mi chiedono, lei è Philippe Djian?, rispondo di no. Troppa gente vuole incontrarmi, darmi la mano. Troppa ipocrisia, megalomania, cinismo».

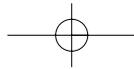
Il mondo di Djian è familiare. «La famiglia è il primo cerchio della società. Un prisma per capire com'è fatto il mondo, luogo in cui si scatenano gelosie, passioni, desideri, amore, seduzione, manipolazione, prevaricazione, invidia». Tutto in una bohème di lusso, dai dialoghi serrati: amori, sbornie, eccessi, droga, disintossicazioni, sigarette. Ma anche lavori miseri, malinconia, squallide cene in cucine dai lavelli pieni di piatti sporchi.

Per molti scrittori francesi, difensori della lingua di Voltaire, Philippe Djian è imperdonabile. Per Philippe Djian, invece, imperdonabili lo siamo tutti. Perdono e non perdono, lutto e sua impossibilità, sono i semi di *Imperdonabili*. Francis, scrittore sessantenne in crisi d'ispirazione da quando sono morte in un incidente la moglie e la figlia, deve affrontare anche la scomparsa della figlia sopravvissuta, Alice, attrice con marito e figlie. Diffida della polizia, affonda in un senso d'abbandono che cresce insieme al sospetto che la nuova moglie lo tradisca, assume una

sua vecchia amica, e primo amore, per cercare Alice. Diventa amico del figlio delinquente di questa, decide di pagarlo per pedinare sua moglie. Chiuso in sé stesso, scopre un mondo in cui ogni perdono è impossibile. «Siamo tutti imperdonabili. Anche il narratore lo è», spiega Djian: «Ha tradito sua moglie, che è morta prima di perdonarlo. Ma non ho voluto scrivere un libro sul lutto o sul perdono, mi chiedo quanto e davvero "interessante" perdonare. Il personaggio principale, se avesse perdonato la figlia, avrebbe perso il contatto con lei. È la mancanza di perdono che la lega a lui».

L'editore Volland, per far conoscere Djian agli italiani, ha pubblicato la traduzione di Daniele Petruccioli di *Imperdonabili*, che in aprile André Techiné trasporrà in film. In seguito, uno all'anno, arriveranno le traduzioni della sua trilogia, *Sainte-bob*, *Assassins*, *Criminels*. Gallimard ha firmato per altri cinque romanzi.

Tutto va bene per l'ex scrittore maledetto: «Per quello me ne vado. A star qui rischio troppo, devo cambiar vita». Gomito sul bancone, sfoglia un quotidiano: «Se volete idee comprate i giornali: sono pieni di idee». La citazione è di Céline. Diceva anche che le idee sono volgari. «La letteratura è un'altra cosa, per me. Una volta ho detto: "Quando sono malato non vado dal medico, vado in libreria". Ne hanno fatto un manifesto, i librai erano contenti. Cerco libri come *Lolita* di Vladimir Nabokov. Mi piace la sensazione di venir fregato dalla bellezza della frase ed essere costretto a rileggere. I miei personaggi sono parti di me. Non sono ispirati dalle storie o dalla vita della gente che incontro, sono persone che avrei voluto essere, sia i buoni che i cattivi. Ma non mi ispiro a fatti e personaggi reali, preferisco le serie tv per i miei romanzi, come ho fatto nei sei tomi di *Doggy Bag*. Non sono un filosofo né uno storico, non ho nulla da difendere: l'unica cosa che mi interessa è la letteratura. Sta morendo, perché gli scrittori usano una scrittura inadatta alla vita, invece si deve dare al lettore la sensazione della lingua parlata. Esprimere la vibrazione del mondo in cui viviamo. Il cineasta giapponese Ozu prende la camera, cambia l'asse, l'abbassa, filma, e grazie a quel gesto raggiunge altri significati. Succede in letteratura: lo scrittore prende il lettore e ne torce il pensiero. Non sempre è piacevole. Ma è utile».



In corpore vili I salotti perbene di un paese paranormale

Benedetto Vecchi, *il manifesto*, 23 gennaio 2010

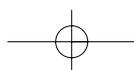
L’Italia non sarà un paese normale, ma per quanto riguarda l’industria culturale è in linea con le tendenze presenti al di fuori dei suoi confini naturali. Da alcuni anni, infatti, abbiamo assistito a una concentrazione oligopolistica nella produzione editoriale che ha decretato l’eclissi dell’editore «puro», figura tanto mitica quanto rilevante nella storia culturale italiana dal secondo dopoguerra a una manciata di lustri fa. Una concentrazione oligopolistica tanto nella produzione editoriale che nella sua distribuzione e vendita. Questo non ha significato tuttavia un’omologazione sul lato dell’offerta. Anzi, l’editoria, tanto in Italia che al di fuori di essa, ha scoperto ben prima di tanti altri settori il *just in time*, cioè quella forma produttiva che consente alle case editrici di registrare e monitorare attentamente le variazioni dei consumi culturali, adeguando e differenziando la sua offerta.

Intellettualità diffusa

Accanto a questo mutamento «strutturale» ce n’è stato un altro: l’affermazione di un’egemonia culturale di destra che non ha coinciso con diffuse pratiche censorie, ma con una capacità di interpretare la differenziazione dei consumi culturali come una reazione al male oscuro delle democrazie occidentali, cioè a un ordine del discorso «politicamente corretto» che impedi-

sce il libero sviluppo degli «spiriti animali» delle società tardomoderne o liquide che dir si voglia. Un’egemonia culturale di destra che parla cioè il linguaggio delle differenze e non della massificazione.

Ma se non mancano analisi su questa «rivoluzione passiva» dell’industria editoriale, poco e nulla è emerso su come essa è vissuta, interpretata da chi opera, meglio da chi ci lavora. E se le famose pagine dedicate da Adorno nella *Dialettica dell’illuminismo* all’industria culturale segnalavano enfaticamente che quella schiera di intellettuali curvi sulle macchine da scrivere per sfornare script e story board per Hollywood come se fossero curvi su una catena di montaggio coincideva con l’avvio di una colonizzazione mercantile della produzione culturale, nella realtà contemporanea la «ragion economica» è oramai diventata la norma dell’industria culturale, una realtà produttiva che vede al lavoro un numero sempre più crescente di uomini e donne. Di loro poco si sa, eccetto il fatto che possono disinvoltamente transitare dal ruolo di consulente a direttore di una collana, a collaboratore delle pagine culturali dei giornali o di una rivista culturale. Costituiscono cioè un’intellettualità diffusa dove le scelte di un singolo – visto che la cultura è una merce che contribuisce alla formazione dell’opinione pubblica – non sono mai neutre, né trovano



legittimazione in un indefinito principio di responsabilità individuale, ma sono sempre inserite in contesti produttivi, economici, ideologici.

La relazione tra scelte individuali e contesto è però diventata materia incandescente dopo che uno scrittore come Paolo Nori, collaboratore anche di questo giornale, ha accettato l'offerta di *Liberò*, giornale notoriamente di destra, a collaborare con le sue pagine culturali. Scelta che ha fatto molto discutere, prima nel sito di Nazione Indiana, dove il critico letterario Andrea Cortellessa non ha lesinato aspre critiche alla scelta di Nori. E negli stessi giorni in cui è apparsa la firma di Nori sul giornale diretto da Maurizio Belpietro, Vittorio Ostuni, editor per la saggiistica della casa editrice Ponte delle Grazie, ha inviato una lettera aperta a Roberto Saviano, invitandolo a non pubblicare più per Mondadori, casa editrice di proprietà di Fininvest, cioè di Silvio Berlusconi.

Due vicende tra loro diverse che pongono al centro della scena il rapporto tra politica e cultura che la «rivoluzione passiva» dell'industria editoriale aveva cacciato a forza dietro le quinte. Ma come spesso accade nelle discussioni pubbliche, molti quotidiani – *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *il Riformista* – hanno cominciato a discutere sul dito dello scandalo (uno scrittore di sinistra che scrive per un giornale di destra famoso per i toni feroci usati nei suoi articoli e titoli), dimenticandosi di vedere la luna che quel dito indicava: quali possano, cioè, essere le forme di alterità, opposizione, financo antagonismo, di chi lavora in un'industria culturale segnata da una egemonia della destra?

Esperienze di alterità

Tema non peregrino, visto che, per quanto lo si possa auspicare, è impensabile che gran parte di quella intellettualità diffusa che lavora nelle case editrici si diriga verso le pur vivaci case editrici indipendenti che della qualità, della sperimentazione e della ricerca di autori nuovi vogliono fare la loro ragione sociale. Impensabile perché la piccola editoria indipendente è spesso caratterizzata da una diffusa e radicata precarietà nel rapporto di lavoro che certo non favorisce la scelta di lavoratori. Impensabile per la fragilità imprenditoriale che non sempre riesce a garantire la continuità di una produzione diversa da quella proposta dalle case editrici mainstream.

Dunque come stare nell'industria culturale? Tra gli autori, un'esperienza di alterità viene dallo scrittore collettivo Wu Ming, che ha imposto licenze «creative common» sul diritto d'autore per i propri romanzi. Altri scrittori hanno invocato, in un incontro pubblico sulla vicenda che si è tenuto in una libreria romana alcuni giorni fa, una rinnovata aura di un autore che non si impegna direttamente nella sfera politica, ma che attraverso i suoi contenuti vuol sempre illuminare la caverna in cui sono condannati a vivere uomini e donne. Il tutto con il tono disincantato e spregiudicato di chi ritiene di essersi salvato dal fiume in piena sulla riproducibilità tecnica della cultura e sulla morte dell'autore che ha investito da oltre un cinquantennio la riflessione teorica sullo statuto della letteratura, della filosofia e chi ne ha più, più ne metta.

La querelle attorno a Nori si è così dissolta in un brusio indistinto. Si è preferito inoltre cercare nel passato – la presenza della forma di Pier Paolo Pasolini sul *Corriere della Sera* o di Franco Fortini sul *Sole 24 Ore* – una legittimazione a scelte che solipsisticamente evocano valori assoluti (libertà e responsabilità) cancellando però le condizioni che spesso impediscono l'esercizio di un responsabile e libero pensiero critico. E se *Liberò* è il giornale che è, poco o nulla è stato detto sul fatto che l'egemonia culturale della destra è stata costruita, negli anni scorsi, anche nelle pagine culturali di giornali rispettabili e ammessi ai salotti buoni della società italiana.

In passato, infatti, i reiterati interventi sul *Corriere della Sera* a favore del libero mercato e dell'individualismo proprietario, in anni più recenti le pagine piene di liturgica empatia con le posizioni antilluministe presenti nella chiesa cattolica del *Foglio* sul pensiero hanno infatti avuto un peso maggiore delle pagine culturali di *Liberò* o del *Giornale*. Oppure basta scorrere gli ultimi anni dei cataloghi di molte case editrici e trovare solo titoli su quell'unico mondo possibile che è il capitalismo contemporaneo.

La «querelle Nori» può quindi essere archiviata come una delle tante dispute che periodicamente smuovono le acque quiete dell'industria culturale, ma rimane comunque il problema di come si possa stare in forma critica dentro di essa in maniera tale che ognuno possa fare leva su quelle forme e trarre forza e potere contrattuale da esse.

Silvia Avallone

Se il tuo sogno è un traghetto

Silvia Nucini, *Vanity Fair*, 27 gennaio 2010

Sole e mare: due ragazze guardano l'Elba dalla finestra di una casa in un quartiere di Piombino. È il modo di sopravvivere alla miseria della loro vita, fino a... Una scrittrice esordiente vi sorprenderà



Fotogramma tratto dal booktrailer di *Acciaio*

Gli amici di Piombino la chiamano ancora “Biella”, perché è da lì che arrivava quella ragazzina studiosa – ma anche niente male – venuta dal Nord al seguito degli affari del papà. “Biella” doveva sembrargli una tipa strana perché, come loro, ascoltava la musica disco e si vestiva “tamarrissima”, ma dopo lo struscio in centro andava a casa a leggere poesie e a scriverne, addirittura. Adesso Silvia Avallone, Biella per gli amici, abita a Bologna, in una casa in condivisione con la sua amica Eleonora, presa con l'antico di *Acciaio*, il suo primo romanzo. Un romanzo, non a caso, ambientato alla periferia di Piombino, tra i casermoni dove anche lei ha abitato negli anni del liceo.

«Piombino è una città bellissima, tutti pensano che sia solo il posto da cui parte il traghetto per l'Elba. È bella la costa e sono belli anche i dieci chilometri di impianti dell'acciaiera Lucchini che incombono sulla città». Alla Lucchini lavorano tutti quelli che nel suo romanzo hanno l'età e la possibilità di farlo. Il romanzo si chiama *Acciaio* per questo e anche perché, come dice la citazione di Don DeLillo, «Le cose migliori risplendono di paura».

Acciaio è un romanzo vero, nel senso che racconta un pezzo di mondo in cui si intrecciano vite. Quelle di Francesca e Anna, amiche come lo si è solo a quattordici anni, Alessio e Cristiano, che vogliono tutto – le donne, la coca, i soldi – ma non basta mai, Enrico, Rosa, Sandra e Arturo. Vite di fatica e di periferia.

Che una venticinquenne racconti una storia «di periferia» è abbastanza inusuale. Perché questa scelta?

«Perché è una realtà che ho conosciuto da vicino e perché la periferia è il novanta per cento del nostro paese. La narrativa contemporanea racconta per lo più le grandi città, ma c'è anche altro. Io amo quell'altro, sento di non coincidervi, ma di appartenervi, e volevo dargli una voce. I margini sono posti dove c'è meno mediazione e dove, quindi, trovi verità più vere, più potenti. Crescere in periferia vuol dire essere ingaggiati in una lotta darwiniana per la sopravvivenza».

È una storia autobiografica?

«No, assolutamente. Non mi piace la narrativa che parla di sé, l'uso della prima persona, il libro».

diario. Io credo che le parole servono a illuminare la realtà, non parlare di sé stessi. A me dei resoconti delle menate dell'autore non me ne frega niente: scrivere un libro è una cosa sacra, ma lo devi fare per te».

Perché l'ha ambientato nel 2001?

«Perché è stato l'anno di avvio del cambiamento, nella Storia con la S maiuscola e nelle nostre vite. E lì che è cominciato il declino dell'Occidente, il governo Berlusconi era al suo secondo mandato, i cellulari diventavano uno strumento di comunicazione di massa e l'idea della tv come strada per il successo cominciava ad affascinare i giovani. Erano anni di transizione tra la gioventù mediata da internet e quello che è stato prima, quando essere giovani voleva dire stare fuori, in giro, in mezzo alle cose».

Per tutto il libro ricorre questa amicizia femminile che assomiglia molto a un amore.

«Il rapporto tra Anna e Francesca è l'amicizia che hai in un'età, tredici, quattordici anni, in cui non sei determinato e quindi puoi tutto. Anche l'affetto non ha forma, quindi può sembrare amore. Ma soprattutto il loro affetto ha qualcosa di materno, qualcosa di famiglia, è la risposta, fortissima, al brutto che le circonda. Ho cercato di stare lontana dai cliché, dalle ideologie, dal giudizio».

Ma gli uomini del libro sono tutti così così.

«Non sono veramente cattivi: fanno lavori schifosi, non vanno mai in vacanza. È la miseria di certa vita che ti fa essere diverso. Non si può mai giudicare davvero, perché la realtà è sempre più complessa. Prenda le donne, per esempio: a guardare la tv e leggere i giornali sembra che siamo tutte in carriera. La verità è che ci sono posti in cui le donne prendono le mazzate in casa e non si ribellano, perché, per motivi culturali, economici e sociali, non possono stare da sole».

Anna e Francesca sognano di andare all'Elba, che vedono tutti i giorni dalle finestre di via Stalingrado. Alla fine le vediamo prendere il traghetto, ma non sappiamo se ci arriveranno mai. Perché?

«Mi piaceva l'happy end, lo considero un gesto positivo per la comunità. Ma la verità è che loro, all'Elba, non ci possono andare, perché nella vita

c'è sempre uno scarto tra quello che vuoi e quello che è».

Acciaio è il suo primo romanzo, ma non il suo primo libro. Che altro ha pubblicato?

«Una raccolta di poesie, uscita nel 2007 da un piccolo editore. Della poesia non si sa niente, ma in Italia siamo a livelli altissimi. Io a otto anni ho letto *Novembre* di Giovanni Pascoli e ho pensato: "Ma questa è la cosa più bella che esiste". Non ne sono più uscita».

Meglio scrivere poesie o un romanzo?

«È molto diverso. Per il romanzo ci vuole coraggio, è una cattedrale: scrivi e butti via. Poi un giorno arriva la grazia, il capitolo giusto e parti. All'inizio la voce è sporca, troppo tua, devi lasciare che i personaggi trovino la loro. Io ci ho lavorato per un anno, mattina, pomeriggio e sera. C'erano giorni in cui raggiungevo gli amici al bar e mi mettevo a piangere pensando di stare buttando via il tempo. Poi un giorno, alle sette di sera, mi ha squillato il cellulare. Era l'editor di Rizzoli a cui avevo mandato qualche capitolo venti giorni prima. Era entusiasta e io non facevo altro che dire "cazzo, cazzo". È stato il giorno più bello della mia vita».

E adesso?

«Studio per laurearmi in Lettere. E poi chissà. Amo scrivere e vorrei fare solo questo nella vita, ma non mi piace l'idea di diventare una "professionista". Preferisco pensare che ogni volta ricominci da capo. Sento che per entrare in una nuova storia deve passare del tempo: scrivere è come crescere, non puoi bruciare le tappe. La letteratura è più bella della realtà nella misura in cui la prende e le dà la libertà della parola: dal momento che questa verità ti fulmina non puoi più tradirla, non puoi scrivere una cazzata. Oggi in Italia in tutti i campi si pensa che uno è, non che uno fa. Per cui in base a come ti svegli la mattina puoi decidere di fare il politico, presentare una trasmissione, scrivere un libro. Alla lunga questo non porta a nulla. Io seguo la mia strada che è quella di lavorare sodo: leggere tanto, studiare tanto, fare le cose come vanno fatte. Non potrei mai tradire le cose che amo, e nemmeno mia nonna che aveva la quinta elementare ed era sempre in biblioteca».

J.D. Salinger (1919-2010).
Lo scrittore è morto ieri nel
New Hampshire. Era fuggito
da New York nel 1953 dopo il
successo. Ha difeso in maniera
ossessiva la sua privacy
ed è stato ammirato da tre
generazioni di ragazzi

Il fantasma è uscito di scena

Giovanna Mancini, *Il Sole 24 Ore*, 29 gennaio 2010

Ha passato più tempo a sfuggire gli uomini che a vivere in mezzo a loro. Da oltre 50 anni Jerome David Salinger – scomparso ieri all'età di 91 anni – aveva lasciato il suo appartamento di Manhattan per ritirarsi a Cornish, nel New Hampshire, evitando il più possibile di apparire in pubblico, realizzando in qualche modo il desiderio del suo personaggio più celebre, quel giovane Holden che sognava di costruirsi «una piccola capanna da qualche parte nel mondo e trascorrere lì il resto dei suoi giorni». E pensare che da ragazzo Salinger, non certo uno studente modello, andava in giro pavoneggiandosi del proprio talento letterario e giurava che avrebbe scritto il «grande romanzo americano». Così avvenne, in effetti, quando nel 1951 pubblicò *The Catcher in the Rye*, titolo intraducibile (ispirato a una famosa poesia scozzese di Robert Burns) che in italiano divenne *Il giovane Holden*, punto di riferimento per generazioni di adolescenti e di scrittori.

Ma il successo non piacque a J.D. che, stanco di vedere la propria faccia ritratta nelle copertine di *The Catcher in the Rye*, chiese all'editore di farla togliere dalle successive ristampe. Dopo la pubblicazione di *Nine Stories* nel 1953, che riscosse nuovamente favore della critica, si trasferì a Cornish e da allora la difesa della propria privacy sembrò diventare la sua ragione di vita. Raramente si muoveva dal New Hampshire, se non per qualche breve vacanza in Florida o per incontrare William Shawn, l'editore del *New Yorker* che anni prima lo aveva accolto tra gli scrittori della rivista. In compenso, schiere di giornalisti e di giovani ammiratori hanno tentato in tutti questi anni di avvicinarlo e di farsi rilasciare interviste. Invano. Dopo l'apparizione, nel 1965 sul *New Yorker*, di un ultimo breve racconto, Salinger ha smesso di pubblicare. Ha rilasciato due sole interviste: nel 1953 a una giovane studentessa per il giornale scolastico, e al *Times* nel 1974.

Cosa abbia fatto in questi lunghi anni è la domanda che tutti si sono posti. C'è chi pensa che abbia smesso completamente di scrivere, chi fantastica di racconti e romanzi scritti e poi bruciati o chi, come Joyce Maynard che con lui ebbe una relazione di dieci mesi nel 1973, sostiene che esistano almeno due romanzi nascosti da qualche parte, che lei però non ha mai visto. La stessa Joyce, nel 1998, ha pubblicato

un libro in cui svela i dettagli più personali della vita dello scrittore, mettendone in piazza le ossessioni sessuali e le mane salutistiche. Sulla stessa linea si muove il libro pubblicato nel 2000 dalla figlia di Salinger, Margaret, che abbonda di particolari scabrosi e diffamatori sul carattere disturbato del padre – un ritratto peraltro smentito dall'altro figlio dello scrittore, Matthew.

Tanto silenzio e tanta attenzione a tutelare la propria privacy non hanno fatto che aumentare il fascino e il mistero per quest'uomo la cui vita – fino al successo letterario – è invece ben nota. Figlio di un ebreo polacco che voleva farne un commerciante di carni, e di una irlandese con sangue scozzese, J.D. Salinger nacque a Manhattan nel 1919. Fu un giovane poco attratto dagli studi ma di grandi ambizioni: sin da adolescente iniziò a mandare racconti alle riviste letterarie e vi riuscì nel 1939 grazie all'aiuto di With Burnett, direttore di *Story Magazine* e suo insegnante in una scuola di scrittura serale. Poi vennero la guerra e il suo reclutamento nel servizio di controspionaggio prima e nel servizio di denazificazione della Germania poi. In mezzo, amori fugaci e matrimoni solo un po' più duraturi. Conobbe Claire Douglas nel 1953 e lei lo seguì a Cornish, sposandolo due anni dopo e dandogli i due figli, Margaret e Matthew. Ma non resistette all'isolamento in cui Salinger si era chiuso e nel 1966 chiese il divorzio. Poi vennero altre amanti e infine, nel 1988, il matrimonio con Colleen O'Neill, di 40 anni più giovane di lui, che scelse di condividere con lui una vita lontana dai riflettori e dai pettegolezzi.

In due occasioni Salinger stesso si vide costretto a uscire allo scoperto per tutelare la sua stessa privacy: nel 1986 portò in tribunale il critico letterario Ian Hamilton – che in un primo momento aveva autorizzato a scrivere la sua biografia – per impedirgli di pubblicare le sue lettere o sue citazioni. Una seconda volta lo scorso anno, quando denunciò un autore svedese, Fredrik Colting, che aveva pubblicato un sequel non autorizzato del *Giovane Holden*.

In silenzio, come aveva vissuto negli ultimi anni, ieri se ne è andato: i suoi agenti hanno fatto sapere che non ci sarà una funzione e che la famiglia chiede rispetto per il suo riserbo in questi giorni.

L'EQUIVOCO HOLDEN

Emanuele Trevi, *il manifesto*, 29 gennaio 2010

Tra le false notizie diffuse dopo la morte di Salinger c'è quella secondo cui Holden e i suoi personaggi sarebbero dei rivoluzionari. Non è così: la loro ossessione per l'inautenticità, la loro idiosincrasia per il fasullo non ha nulla di ribelle né di politico.

E anche il paragone con Pynchon non tiene, perché dietro il velo della segregazione le due figure sono antitetiche

Nel precipitarsi a dare notizia della morte di Jerome D. Salinger, i giornali di tutto il mondo, per la fretta, hanno diffuso false informazioni. Hanno detto, per esempio, che Salinger è nato un certo giorno a New York ed è morto ieri l'altro in una località del New Hampshire. Inesatto. Ma bisogna capirli: è quello che c'è scritto su Wikipedia. Avessero avuto agio di riflettere, sarebbero giunti alla conclusione evidente che Salinger è preliminarmente scomparso il 19 giugno 1965 sul *New Yorker*, in attesa della definitiva sparizione compiutasi il 28 gennaio 2010 a Cornish, la località del New Hampshire di cui sopra. Certo, i giornali non hanno mancato di notare che lo scrittore aveva smesso di pubblicare e conduceva da mezzo secolo un'esistenza da recluso, minacciando col fucile chiunque si avvicinasse alla propria casa con l'intenzione di fotografarlo o peggio ancora di intervistarli. Nel farlo, hanno però citato l'altro grande della letteratura statunitense del secolo scorso, dimostrando di avere compreso pochissimo o nulla del suo eremitaggio. Ma pure in questo bisogna capirli: l'accostamento di Salinger a Pynchon è un vecchio ritornello, un'altra delle false informazioni che è possibile leggere su Wikipedia. Ai tempi, qualcuno azzardò perfino che i due fossero la stessa persona, rimediando una laconica smentita di dubbia autenticità da parte di uno dei diretti interessati.

Due diverse invisibilità

Dietro il velo della segregazione volontaria si nascondono due figure agli antipodi, antitetiche quasi. L'uomo Pynchon ha sempre disertato la scena pubblica ma non ha mai smesso di scrivere. Per Salinger, l'allontanamento dai riflettori è stato

invece l'atto terminale o comunque una tappa centrale di un percorso, dopodiché ha smesso di scrivere. Naturalmente sarebbe più corretto dire «pubblicare», ma non cavilliamo: nei fatti e probabilmente anche nelle intenzioni ha smesso di scrivere. L'invisibilità di cui Pynchon si ammanta non costituisce il prodromo di un mutismo letterario. Al contrario, ne amplifica la voce, contribuisce a prestare attenzione unicamente a ciò egli ha da dire. E che Pynchon non voglia tacere lo dimostra il fatto di essersi mostrato in pubblico in forma di voce: prima nelle vesti di cartone animato in una puntata dei *Simpsons*, poi in quelle di narratore nel trailer che ha accompagnato il lancio del recente *Inherent vice*. L'invisibilità salingeriana è invece tutta volta al mutismo. Al centro della scomparsa dello scrittore non c'è tanto l'annichilimento fisico dell'uomo quanto la negazione stessa del principio primo della scrittura, la parola. Salinger appartiene alla ristretta famiglia di autori più o meno misticheggianti, più o meno pervasi da una malinconica quanto tragica comicità da circo, che vede nel mutismo, nella cessazione di qualunque forma di linguaggio, la sola strada possibile per rappresentare l'inautenticità dell'esperienza e della coscienza. In questo, è assai vicino a un filone centrale della letteratura europea, che vede in Beckett e Kafka i suoi capisaldi. Più che a Pynchon, la sparizione di Salinger è assimilabile alle disposizioni – per nostra fortuna tradite – che Kafka lasciò all'amico Max Brod: bruciare tutto quel che aveva scritto.

Pynchon è inoltre costituzionalmente un rivoluzionario, un anarchico, un portavoce della controcultura, un irriducibile hippy e – diciamolo – anche uno sporcaccione, un gaudente che non disegna né il sesso né le sostanze psicotrope. Ma tutto ciò non fa di lui un antiamericano. È anzi più realista del re, americano fino al midollo cioè, appartiene a quel tipo di ribelli che prendono alla lettera le verità per sé stesse evidenti annunciate nella Dichiarazione d'indipendenza, in seguito date in pasto alla nazione con l'accezione intramontabile di Sogno Americano. Salinger non soltanto non crede in quel sogno, lo avversa alla radice. È antiamericano non tanto perché vede nel competitivo e materialistico egocentrismo della società moderna americana un tradimento di valori fondanti, ma semplicemente perché considera falsi sia i valori fondanti che la loro moderna degenerazione.

I personaggi di Salinger se ne fregano di ciò che è giusto, dell'uguaglianza dei diritti, della libertà individuale, di quel certo tipo di ricerca della felicità. Se ne fregano perché sono ossessionati o per meglio dire oppressi da quel che di falso c'è in quei presunti valori; non per nulla la parola di cui adorano riempirsi la bocca è *phony*, fasullo. Vedere nella loro idiosincrasia per la falsità un vocazione ribelle, per non dire politica, sarebbe un abbaglio. Salinger di persona si è scomodato più volte per rivendicare la visione politicamente agnostica delle sue creature. Coloro i quali si ostinano a pensare a lui come un contestatore dovrebbero domandarsi come simili interpretazioni della sua opera si concilino con il fatto di essere stato registrato ai seggi in qualità di repubblicano. A suo favore alcuni ricordano la lettera che inviò al *New York Post* per dichiararsi contrario all'ergastolo. Colpisce, però, che l'unico intervento pubblico su problemi sociali riguardi la reclusione. Guarda caso, proprio lui si oppone all'ergastolo, uno che si è recluso a vita.

E giungiamo così all'altra immensa falsità profusa a piene mani in questi giorni dai media: la falsità in base alla quale con *The catcher in the rye* Salinger avrebbe fissato il prototipo del ragazzo ribelle. Premesso che a un simile intento e con esiti alquanto soddisfacenti ci si era dedicato un certo Mark Twain un secolo prima, dipingere il giovane Holden alla stregua di un anticonformista è quantomeno un ritratto improprio. Nei fatti, quel breve romanzo che a tutt'oggi ha venduto nei soli Stati Uniti sessanta milioni di copie e ha aperto la mente all'assassino di John Lennon, è un libro borghese che ha dato voce al disagio dei privilegiati, di quei teenager che negli anni Cinquanta passavano dal dileggiare i professori dei loro college al trangugiare frappé giganti nei drive in. Una ribellione dal cuore tenero che rappresentava l'alternativa liceale al giubbotto di pelle del teppista Marlon Brando.

Come scrisse a suo tempo Leslie Fiedler, i giovani scontenti di Salinger non sono omosessuali, drogati o delinquenti, sono ragazzi perbene che «percorrono una strada delimitata da un lato dalla scuola, dall'altro dalle loro case». Nelle pagine finali, il giovane Holden dà la misura della sua presunta ribellione nonché di ciò verso cui il suo creatore tendeva già in quel romanzo d'esordio. «Quello che dovevo fare, pensai, era far finta d'essere sordomuto. Così mi sarei risparmiato

tutte quelle maledette chiacchiere idiote e senza sugo. Se qualcuno voleva dirmi qualche cosa, doveva scrivermelo su un pezzo di carta e ficcarmelo sotto il naso. Dopo un po' ne avrebbero avuto piene le tasche, e per il resto della vita non avrei più sentito chiacchiere. Tutti avrebbero pensato che ero un povero bastardo d'un sordo-muto e mi avrebbero lasciato in pace. Mi avrebbero fatto mettere olio e benzina nelle loro stupide macchine, e in cambio mi avrebbero dato un salario eccetera eccetera, e con quei soldi io mi sarei costruito una capanna da qualche parte e ci avrei passato il resto della mia vita. Me la sarei costruita vicino ai boschi, ma non proprio nei boschi, perché volevo starmene in pieno sole tutto il tempo. Mi sarei fatto da mangiare io stesso, e in seguito, se volevo sposarmi o qualcosa del genere, avrei incontrato quella bella ragazza, sordomuta anche lei, e ci saremmo sposati. Sarebbe venuta a vivere con me nella mia capanna, e se voleva dirmi qualcosa doveva scriverlo su un maledetto pezzo di carta, come tutti gli altri».

La rivolta era tutta interiore

Non sembra forse il film della vita di Jerome D. Salinger a partire del 1953, quando abbandonò il suo appartamento sulla 57ma strada a Manhattan, e con esso l'intera scena letteraria, per ritirarsi in una casa tra le colline di Cornish, in novanta, invalicabili acri di terreno circondati dai boschi? Tanto il desiderio di essere «lasciato in pace» quanto la regressione al silenzio covavano in Salinger fin dagli inizi. Il giovane Holden è compreso in una rivolta tutta interiore. È un sommovimento dell'anima, il suo, scatenato da ombre private quali la prematura morte per leucemia del fratellino, che incombe come un fantasma lungo tutto il libro. Questo sommovimento lo rende, oltre che mentalmente instabile, inadatto a interagire con il prossimo, incapace di integrarsi in una società che detesta. Non gli resta che l'isolamento, preludio all'eremitaggio mistico, alla religione del silenzio.

Nel giovane Holden si avverte già la chiamata dal profondo che salterà poi evidente nelle successive creature di Salinger; segnatamente i membri della famiglia Glass. Un nucleo compatto di personaggi la cui coltre di tenerezza nasconde il lato duro, algido, non di rado anche crudele, che muove spesso autoesiliati e santoni. Un po' monaci autarchici, un po' squilibrati e

depressi, questi personaggi si inseriscono in un filone particolare della letteratura americana, che va dallo scrivano di Melville ai contabili dell'ultimo, incompiuto romanzo di David Foster Wallace; un filone nel quale la parola evapora nell'esoterico, in quella verità assoluta che non ha altre modalità espressive se non il silenzio, il diniego sordo e irremovibile. Il «preferirei di no» di Bartleby è stretto parente del «lasciatemi in pace» di Holden Caulfield. Il destino di Seymour è lo stesso che Wallace ha decretato per sé, così come la partecipazione dei piccoli geni Glass al quiz radiofonico anticipa le apparizioni televisive di alcuni personaggi dell'autore di *Infinite Jest* nonché la maledizione del talento. Sarebbe stato più corretto dire che Jerome D. Salinger non è morto il 28 gennaio 2010 bensì che è preliminarmente scomparso il 19 giugno 1965, perché quel giorno pubblicò per l'ultima volta un suo racconto scritto, *Hapworth 16, 1924*. Dopo quel giorno si dedicò, indefesso, alla sua opera più importante: il silenzio. E non la si deve intendere in senso lato o come un'iperbole a effetto. Salinger considerava la sua esistenza alla stregua di un'opera d'arte. Le religioni orientali, i Veda, il buddismo zen, ma anche certo misticismo cattolico gli hanno porto la chiave per il retto vivere e il retto esprimersi che egli risolutamente cercava. Ma non è tutta luce ciò che luccica, giacché, lo si è detto, c'era una parte di crudeltà. Molti pensano che Salinger vada identificato in Buddy Glass, e lo pensano perché è stato egli stesso a dichiararlo. Ma l'esperienza insegna che gli scrittori tendono a confondere le acque su certi argomenti ed è perciò altrove che si deve cercare il suo vero volto, vale a dire nel fratello suicida di Buddy, Seymour Glass, e nel «complesso di perfezione» che uno psicoanalista gli diagnosticò. Buona parte del segreto di Salinger è tutto lì: nell'incapacità di tollerare il più piccolo neo.

Cosa lo abbia reso così è un problema personale che riguarda soltanto Salinger e chi gli è vissuto vicino, vedi sua figlia Margaret, che qualche anno fa licenziò alle stampe un controverso libro di memorie. A noi, invece, non resta che seguirlo a godere di quelle poche pagine che ci sono state concesse, tenendo però a mente che a dodici anni Seymour ferì seriamente una ragazza lanciandole un sasso solo «perché era talmente bella».