



La rassegna stampa di **O**bllique

dal primo al 30 giugno 2010

«L'editoria assomiglia a un fossile e questo mi preoccupa»
Domenico Procacci

- Simonetta Fiori, «Che libro mi metto. Le mode letterarie da Macondo alla Svezia»
la Repubblica, primo giugno 2010 3
- Francesco Mannoni, «Così stronco editori, scrittori e premi»
Il Mattino, 2 giugno 2010 5
- Giovanna Mancini, «Grandi città si raccontano»
Il Sole 24 Ore, 2 giugno 2010 7
- Massimiliano Parente, «I critici seri sono peggio degli altri»
il Giornale, 4 giugno 2010 8
- Carmen Maffione, «Stazione Vittorini. Aldo, il mito Elio e un padre poeta»
Il Riformista, 6 giugno 2010 10
- Edoardo Albinati, «Così si fabbrica un racconto»
Il Messaggero, 8 giugno 2010 14
- Valerio Magrelli, «Alla ricerca del gioco perduto»
la Repubblica, 8 giugno 2010 15
- Antonio Gnoli, «La sfida di Procacci: "Troppi editori conformisti e premi poco trasparenti"»
la Repubblica, 9 giugno 2010 17
- Severino Cesari, «Non prendiamocela con una fiaccola nel buio»
il manifesto, 11 giugno 2010 20
- Helena Janeczek, «Carta canta»
Nazione Indiana, 14 giugno 2010 23
- Andrea Tarquini, «Christa Wolf, i ricordi di Cassandra tra Ddr e nostalgia: "Quante utopie deluse"»
la Repubblica, 15 giugno 2010 29





- Luigi Mascheroni, «Giuliano Vigini: "Entri nella top ten con meno di tremila copie"»
il Giornale, 15 giugno 2010 31
- Paolo Giordano, «L'ossessione di Joyce Carol Oates (per la madre e per la scrittura)»
Corriere della Sera, 16 giugno 2010 33
- Maurizio Ferraris, «Siamo ancora postmoderni?»
la Repubblica, 19 giugno 2010 36
- Mario Baudino, «L'eleganza terribile del combattente»
La Stampa, 19 giugno 2010 38
- Dino Messina, «Il Vaticano contro Saramago: è la zizzania»
Corriere della Sera, 20 giugno 2010 39
- Giuseppe Montesano, «Flaiano? Era uno scrittore tragico. Raccontava l'atrocità del presente»
l'Unità, 22 giugno 2010 41
- Livia Manera, «L'America aveva un sogno ma ora è diventato un incubo»
Corriere della Sera, 23 giugno 2010 42
- Massimo Sideri, «Scrittore Spa»
Corriere della Sera, 25 giugno 2010 44
- Maurizio Bono, «Pietro Grossi»
la Repubblica, 26 giugno 2010 46
- Livia Manera, «Wood: vi spiego che cos'è un romanzo»
Corriere della Sera, 29 giugno 2010 47
- Bruno Giurato, «Apocalittici integratissimi»
il Giornale, 30 giugno 2010 49





CHE LIBRO MI METTO

LE MODE LETTERARIE DA MACONDO ALLA SVEZIA

Simonetta Fiori, *la Repubblica*, primo giugno 2010

Dalla passione per l'America Latina negli anni Settanta, a quella per i giallisti scandinavi di oggi, come e perché cambiano i nostri gusti. Irlandesi, indiani: ha pesato l'influenza del mercato globale. Altre volte l'Italia è stata la prima a capire i fenomeni e a tradurli

Oggi tutti parliamo lo svedese, insieme a Larsson e le sue imitazioni, e sembra di perdersi in un negozio Ikea. Ma per anni la mitica Agneta Markas della Norstedts ha segnalato i suoi romanzi gialli con scarso successo, spesso per incompetenza linguistica. «Ora», racconta Renato Zotti, voce italiana della storica coppia Sjöwall-Wahlöö, «siamo in tutto una dozzina di traduttori, messi letteralmente sotto asedio dagli editori». Il fenomeno è in espansione, nel 2009 sono usciti ventidue nuovi thriller scandinavi, quest'anno altri dodici nuovi thriller scandinavi, e perfino il serissimo marchio di Iperborea – pioniera della geografia nordica – ha deciso di investire nella sua nuova collana di gialli.

Il «giallo scandinavo» è soltanto l'ultima tendenza di una lunga storia editoriale segnata da fortune geografiche successive o parallele, talvolta intrecciate, dall'epopea sudamericana alla scoperta degli israeliani, dalle lanterne rosse cinesi al successo irlandese, dalle seduzioni indiane all'ultima tendenza newyorkese, inclusi i revival di seconda generazione. Ma come si spiega la fortuna letteraria di un paese? È soltanto questione di alchimia editoriale, di sapiente marketing – come sembra nell'attuale proliferazione di thriller e polizieschi nordeuropei – o vi sono ragioni politico-culturali più forti? Da una rapida e sommaria cavalcata attraverso quattro decenni di tendenze editoriali, affiorano tre costanti: la prima è che lo sfondo storico almeno fino a tempi recenti ha giocato la sua parte. La seconda: non basta il talento di un genio letterario per creare una tendenza. E terzo, tutto nasce quasi sempre dal caso. Che talvolta diviene destino.

«All'inizio della fortuna di un genere», dice Gianandrea Piccioli, a lungo protagonista della scena editoriale alla guida di Sansoni, Rizzoli e Garzanti, «non c'è mai una pianificazione a freddo, piuttosto contano

l'intuizione o il gusto dell'editore che a volte è sfasato rispetto ai tempi, fa flop con titoli che poi diventeranno dei successi, oppure l'azzecca fin da principio e sfrutta la vena aurea. E il successo di uno fa da volano agli altri, fino alla pubblicazione dei "frustuli": libri che da sobrio non pubblicheresti mai». C'è stata una stagione – oltre un quarantennio fa – in cui sembravano esistere soltanto Macondo e la *soledad*. La temperie ideale fu determinante per la scoperta del continente sudamericano. Il «realismo magico» di Garcia Marquez irruppe in Italia nell'anno della rivoluzione studentesca. «Dilagavano dittatori e comunità immaginarie, Amado narrava di *Teresa Batista stanca di guerra*», ricorda Alberto Rollo, oggi direttore letterario di Feltrinelli. Fu la casa editrice di Giangiacomo a tradurre tra le prime in Europa *Cent'anni di solitudine*, capofila di quella moda travolgente. «Rappresentò la ribellione dei corpi, delle anime e della giustizia», continua Rollo. «La rivoluzione così come la si immaginava nel Sessantotto era per lo più fondata sulla guerriglia, il Che un'icona decisiva. C'era anche la narrativa cubana di José Lezama Lima e di Alejo Carpentier, l'una tutta aperta ai sensi, l'altra all'interpretazione della storia». E presto ci saremmo perduti nelle cosmogonie labirintiche di Borges, tradotto da Lucentini fin dalla metà degli anni Cinquanta, nei Settanta celebrato come novello Omero, custode di Babele che tutto ha letto.

L'ondata latina avrebbe travolto anche uno scettico Italo Calvino, che in privato liquidava Garcia Marquez come «un lustrascarpe». Le sue note riservate all'Einaudi rivelano giudizi taglienti e uno sdegno malamente sorvegliato su Cortázar, Bioy Casares e Puig, anche se poi prevaleva la saggezza dell'editore sensibile al gusto dei lettori. Con Vargas Llosa ci fu rivalità – così recita il gossip editoriale – tanto da spingere l'autore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a





rallentare la lavorazione di un suo romanzo proprio per evitare che gli facesse ombra.

Se la stagione latinoamericana animò la scena fino agli anni Ottanta – con una successiva ripresa guidata da Sepulveda e Coloane – bisogna aspettare il tormentone su *L'insostenibile leggerezza dell'essere* per salutare il nuovo vento letterario che veniva dall'Est. «In realtà», racconta Sandro Ferri, esploratore di quell'area geografica e culturale con la sua casa editrice e/o, «non ci fu mai una moda dell'Europa Orientale. Dal 1979 all'89, nei dieci anni in cui con mia moglie Sandra andammo alla scoperta di quel mondo, non ottenemmo mai un grande successo commerciale. Pubblicammo nell'84 *Cassandra* di Christa Wolf e nell'86 *Ho servito il re di Inghilterra* di Bohumil Hrabal – già introdotto in Italia da Ripellino – e la collana praghese diretta da Kundera, che aveva esordito da Bompiani, ma a parte i singoli bestseller l'Est appariva indigesto a tanti: a sinistra perché mostrava il fallimento dell'utopia comunista, a destra perché lo spirito sulfureo smentiva anche lo stereotipo del grigiore». Dopo l'Ottantanove, sostiene Ferri, sarà anche peggio. Ma nelle edizioni pastello di Adelphi, raffinato riscopritore di tutta la cultura mitteleuropea, Kundera diventò un vero autore di culto. E i romanzi di Wolf e Hrabal toccarono le centomila copie.

Intanto un altro re sta per dare scacco matto all'editoria, e questa volta viene ancora più da Oriente. «Segnalai a una piccola casa editrice, Theoria, *Il Re degli scacchi* di Acheng e fu un grande successo», racconta Maria Rita Masci, sapiente traduttrice di molti cinesi. «Era l'89 e il libro intercettò le emozioni suscitate dalla violenta repressione di piazza Tiananmen». I fulminanti apologhi di Acheng – che raccontano l'oppressione del potere, l'ottusità della burocrazia e la corruzione – spianarono la strada a una schiera di scrittori, da Can Xue a Han Shaogong, da Mo Yan a Su Tong, che ebbero il merito «di spezzare il lunghissimo silenzio imposto da Mao», spiega la sinologa Renata Pisu. «Dopo l'ubriacatura ideologica, finalmente la letteratura ci apriva un mondo per larga parte ignoto».

Un anno prima di Acheng – siamo nell'88 – un altro romanzo è destinato ad alzare il sipario su una nuova scena letteraria. *Vedi alla voce amore* di David Grossman, pubblicato da Mondadori, ha tra gli altri meriti quello di accendere la luce sulla narrativa israeliana, che pure era già apparsa in Italia con le firme di Amos Oz (*Michael mio*, Bompiani, 1975) e Abraham Yehoshua (*Il poeta continua a tacere*, Giuntina, 1987), ma senza suscitare la dovuta attenzione. «Nessuno fino a quel momento aveva saputo guardare dentro la

quotidianità di Israele», racconta Rollo che più tardi convincerà Carlo Feltrinelli ad acquisire tutta l'opera di Oz. «La letteratura, soprattutto la narrativa, ci faceva scoprire la grandezza legata alla costruzione di un'identità. Piuttosto che la componente religiosa, emergeva uno spirito di giustizia e di trasformazione sociale di cui non sapevamo niente».

A cavallo tra gli Ottanta e i Novanta si colloca anche la scoperta degli irlandesi, di cui fu indiscusso capofila Roddy Doyle. Con la sua trilogia raccontò la periferia di Dublino, il mondo operaio, l'Irlanda più povera. Si parlò allora di una nuova tendenza, che annoverava anche John Banville, Catherine Dunne e Joseph O'Connor. «Sono autori molto diversi», obietta Luigi Brioschi, presidente di Guanda che molto lustro ha dato alla scuderia irlandese. «Quel che conta nell'editoria è il caso, l'imponderabilità del talento».

Nella globalizzazione culturale di fine secolo, sembra determinante anche la volontà di far parlare un popolo, tra seduzioni del passato e richiami del presente. L'innamoramento per gli indiani arriva nel 1997 con Arundhati Roy e il suo *Il dio delle piccole cose*, anche se da noi erano già apparsi un gigante come Salman Rushdie – il suo *I figli della mezzanotte* era uscito dieci anni prima da Garzanti – oltre che Anita Desai e Vikram Chandra. «Nel caso della letteratura indiana», dice Brioschi, «il boom coincise con la straordinaria crescita economica e culturale del paese». Oggi l'India è tra i paesi che esportano il maggior numero di scrittori, grazie a una tradizione letteraria antica – basti pensare al *Mahabarata* – e all'inglese reinventato che garantisce l'universalità. E nel mercato globalizzato s'incanalano continuamente nuovi rivoli letterari nati alla periferia del mondo.

Una cesura storica segna il recentissimo successo della letteratura statunitense più giovane, anche se il mito americano è una componente costante del mercato italiano. Dopo l'11 settembre, il vuoto lasciato dalle Torri Gemelle sembra essere stato colmato dalla genia dei Nathan Englander, Jonathan Safran Foer, David Eggers, Jonathan Lethem e David Foster Wallace, autori con profili diversi, per la gran parte nati negli anni Settanta del secolo scorso, tutti uniti come dice Brioschi dalla «comune volontà di rifondare la forma romanzo». Ma il *Millennium* di Larsson – due milioni e mezzo di copie vendute solo in Italia, grande successo europeo – appare oggi di gran lunga più potente del richiamo newyorkese. Dai climi latini di Macondo al cielo buio di Stoccolma, anche la storia culturale può essere questione di temperatura.





Luigi Brioschi

«Ho scoperto Sepulveda trovandolo in Francia»
 «Per caso» spiega Luigi Brioschi «m'imbattai in Luis Sepulveda, che inaugurò al principio degli anni Novanta la nuova moda dei latinoamericani. Lessi sull'*Express* una recensione de *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, che aveva avuto grande successo in Francia: me ne procurai una copia. Lo feci tradurre subito da Guanda. Era il 1993 e il libro fece esplodere il caso Sepulveda: con *Il vecchio* ha venduto settecentomila copie, ma con il successivo *La gabbianella e il gatto* ha raggiunto quota un milione ottocentomila. Fu Sepulveda a introdurre in Italia Francisco Coloane e una nuova generazione dal segno assai distante dallo stile barocco dei "padri". E io conservo ancora quella vecchia copia di *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*».

Inge Feltrinelli

«Nel 1968 ecco Marquez con centomila copie»
 «Fu Valerio Riva a portare in via Andegari il grande Gabo, che però allora era uno scrittore timido e sconosciuto», ricorda Inge Feltrinelli. «Alloggiava in un alberghetto dietro la stazione. Sapeva bene l'italiano, ma appariva introverso, molto diverso dal futuro "capo di Stato". Fummo i primi in Europa, dopo la Spagna, a tradurre *Cent'anni di solitudine*, subito un successo clamoroso. Solo nel primo anno, nel 1968, ne vendemmo centomila copie. Fu l'Italia il paese che l'accolse meglio, mostrando di capire la potenza dello stile barocco: nello stesso periodo l'inglese Faber & Faber toccava le diecimila copie. Poi sarebbero arrivati Vargas Llosa, Manuel Scorza, Juan Carlos Onetti e molti altri. La grande letteratura si traduceva in successo commerciale».

«COSÌ STRONCO EDITORI, SCRITTORI E PREMI»

Davico Bonino spara a zero sulla «paraletteratura» specchio dell'attuale degrado sociale
 Francesco Mannoni, *Il Mattino*, 2 giugno 2010

In che Italia culturale stiamo vivendo? A leggere il libro di Guido Davico Bonino *Tiro libero* (Aragno, pagg. 223, euro 16), una sorta di riflessione a voce alta, viviamo in pieno caos immersi nello sfacelo cartaceo, e le pagine dell'arguto e pungente accusatore sono quasi un epitaffio per la culture che non c'è più. «Sfacelo è una parola un po' forte» minimizza subito Guido Davico Bonino, scrittore, critico letterario e teatrale, ex professore universitario, ex responsabile ufficio stampa Einaudi succeduto a Italo Calvino, ex dirigente della stessa casa editrice. «Diciamo che è una situazione di degrado comune alla situazione politica e morale in cui viviamo. La cultura, purtroppo, è uno specchio abbastanza fedele della società che gli sta intorno».

Per Davico Bonino, la nostra non è una gran bella società, e gli aspetti del suo dissenso critico sono riassumibili principalmente nel declino dell'insegnamento, nel tipo di libri pubblicati, nella critica inconsistente o di parte, in coloro che pretendono di dire la loro su tutto, sui premi letterari, sull'università. «Attraverso questa specie di diario pubblico» precisa «ho cercato di sottolineare il deterioramento del mondo editoriale che vedo in tre obiettivi distinti».

Quali sono questi obiettivi?

«L'Università delle discipline umanistiche (non so nulla delle facoltà scientifiche che pare siano di ottimo livello); il secondo punto è relativo alla cultura letteraria militante, al giornalismo, alla critica dei quotidiani e dei periodici; il terzo strato riguarda le istituzioni letterarie, premi e festival».

Oggi, le case editrici sono delle industrie o dei laboratori di cultura?

«L'aspetto industriale ha avuto un fortissimo sopravvento in Italia. Ma le statistiche confermano che metà degli italiani non legge nemmeno un libro all'anno. Invece abbiamo un'editoria, ed ecco l'incoerenza, che pensando al nostro come a un paese di iper leggenti, produce in quantità. Ma chi leggerà questi libri?».

C'è una risposta a questo enigma?

«Ho lavorato diciassette anni in una casa editrice, la Einaudi, che all'epoca non era proprio l'ultima d'Italia, e so benissimo che tiratura fanno questi romanzi: tremila copie, tiratura minima canonica, quattromila con qualche lieve correttivo. Delle copie stampate magari se ne vende solo la metà. Questa





Oblique Studio

elefantiasi produttiva io la chiamo l'industria editoriale dell'azzardo».

C'è anche chi dice che per vendere un libro deve passare in tv. E davvero così?

«Fazio, la Dandini e altri fanno perfettamente il loro mestiere, e chiamano gli scrittori in quanto personaggi. Giustissimo da parte loro. Ma tutto questo non ha a che vedere con la diffusione del libro e della lettura. In passato, nessuno degli scrittori che contavano è mai andato in televisione. Italo Calvino, quando lo chiamarono per la prima volta all'Approdo televisivo, mi chiese se era giusto andarci».

Gli eredi dei grandi del Novecento, i Calvino o i Gadda tanto per intenderci, sono già presenti nella letteratura contemporanea?

«Gli eredi dei grandi del Novecento ci sono. Appartengono a una élite molto ristretta e anagraficamente non va al di là della soglia di quelli che oggi hanno sessant'anni: Tabucchi, De Luca, Vassalli, Del Giudice e sul versante femminile Paola Capriolo. Al di sotto di quella generazione che non si può definire propriamente giovane, è una paraletteratura. I Veronesi e gli Ammanniti sono persone rispettabilissime ma con la letteratura non hanno molto a che vedere».

La critica letteraria quale funzione svolge oggi?

«La critica letteraria vera non esiste più. Un tempo uscivano gli articoli di personalità come Emilio Cecchi e Enrico Falqui, che erano dei punti di riferimento».

I premi e festival letterari sono altri aspetti dolenti delle sue riflessioni. Quali sono i suoi «capi d'accusa»?

«L'unico premio che fa vendere copie è lo Strega. Ma dei 400 votanti dello Strega di cui faccio parte da 35 anni, 130 sono funzionari di case editrici con le rispettive mogli. Dello Strega è presidente il mio amico Tullio De Mauro, e se fossi lui toglierei queste persone dalla giuria, perché è impossibile che 130 funzionari editoriali non votino il libro della loro casa editrice. Nella giuria del Campiello invece ci sono un sociologo, un'operatrice artistica e un critico d'arte che di libri ne sanno come io ne so di sociologia, di critica artistica e di mostre d'arti figurative».

Tutti questi squilibri derivano dall'imbarbarimento culturale che ha trasformato il libro in una sorta di oggetto?

«La parola oggetto forse è un po' eccessiva. Io direi che il libro, inteso come opera letteraria, in questa

società sta diventando una delle tante forme di intrattenimento in cui trastullarsi».

Invece?

«Invece la letteratura è specchio della vita, è una cosa enormemente seria, altrimenti non varrebbe la pena che ci fossero cattedre universitarie e facoltà in cui si formano i giovani a studiarla. Ora siamo davanti a una specie di melassa in cui la letteratura, la televisione, l'informazione giornalistica e il cinema si equivalgono».

La decadenza che lei lamenta, in che cosa è più facilmente ravvisabile?

«Nell'idea che siamo tutti scrittori. Questa è la situazione terrificante dell'Italia letteraria di oggi».





GRANDI CITTÀ SI RACCONTANO

Da Milano a Lugano si ricorre all'etnografia narrativa per capire le mutazioni sociali

Giovanna Mancini, *Il Sole 24 Ore*, 2 giugno 2010



Raccontare e non descrivere. Osservare da dentro i cambiamenti che stanno trasformando le nostre città e rappresentarli dando voce alle biografie, alle storie individuali di chi questi cambiamenti vive in prima persona.

Solo così le città, da "giganti", si faranno "nane", come la Milano di Fabio Greco nel libro curato da Luca Doninelli per Guerini e associati, *Milano è una cozza*. «Che città, signore, 'sta città!» scrive Greco nel libro di racconti che sarà presentato giovedì 10 giugno alla Triennale «a mano a mano che ci facevo conoscenza s'assottigliava a paesello... piccoletta e impreziosita dall'essere diventata città mia, 'sta città signore, Milano, che città».

L'idea alla base del libro, spiega Doninelli, scrittore e docente di Etnografia narrativa all'Università Cattolica di Milano, è che per analizzare e comprendere i mutamenti (urbanistici, economici, sociali, antropici) che stanno investendo le metropoli italiane e straniere non è più sufficiente lo sguardo scientifico ma esterno, talora freddo, della sociologia. «Occorre» propone Doninelli «recuperare il racconto plurale della nostra città e del suo territorio, partendo dalle conseguenze che le metamorfosi in corso hanno sulle nostre vite». Il risultato di questo

approccio è una sorta di sociologia "narrativa", che dà voce a chi in queste città, in questi quartieri, vive da anni e improvvisamente si accorge che il suo vicino di casa non è più l'operaio brianzolo, ma un muratore del Burkina Faso, che al posto della fabbrica di lattine in fondo alla via sorge un centro commerciale, o che nel negozio di alimentari che faceva angolo con le scuole oggi si parla giapponese e si vendono sushi e sashimi.

«*Milano è una cozza* è il primo frutto di questa mia ricerca» prosegue Doninelli «che si concentra su Milano e provincia. L'ambizione è pubblicare ogni anno un libro del genere, in cui raccogliere le storie dei miei allievi della Cattolica e del corso di Etnografia narrativa che tengo al Centro culturale di Milano». I narratori sono dunque studenti di sociologia, ma anche casalinghe, concessionari d'auto, biologi... Persone normali con la passione per la scrittura e uno sguardo attento alla città in cui vivono. Non solo alla periferia: c'è chi racconta della moda dell'aperitivo nelle vie del centro, o delle fontane in pietra sparpagliate per il capoluogo meneghino. Doninelli ha avviato un lavoro analogo a Lugano, città che negli ultimi anni ha conosciuto una radicale trasformazione. Grazie a un progetto sostenuto





dall'assessorato cittadino alle Politiche giovanili, Doninelli lavora con gli adolescenti, invitandoli a raccontare il loro modo di vivere nella città. Alcuni stanno realizzando un video – facendo le riprese con i telefoni cellulari – sui loro incontri nella nuova piazza progettata dall'architetto Mario Botta, divenuta in poco tempo il nuovo centro di aggregazione della città svizzera.

Raccontare – si diceva – e non descrivere. Un metodo di analisi "fecondo" anche secondo il sociologo torinese Marco Revelli: «Mai come oggi le nostre città chiedono di essere raccontate da dentro, attraverso voci diverse che restituiscano la pluralità di identità, la frammentarietà, che oggi le caratterizza». Torino – la Torino post-fordista che negli ultimi venti anni ha spostato il cuore produttivo dai grandi stabilimenti delle periferie al centro urbano dei servizi – è un banco di prova ottimale per questo genere di narrazione. «Oggi la città cambia alla velocità della luce, è il luogo dello spaesamento in cui le tante identità possono convivere solo se sanno ascoltarsi e rispettarsi. Ma perché ciò avvenga hanno bisogno della parola». La parola dei narratori, soprattutto. Revelli e Doninelli citano grandi antesignani di questo metodo: Honoré de Balzac, Italo Calvino (alle sue *Città invisibili* si è ispirato lo stesso Revelli per l'analisi su Torino contenuta nel suo ultimo libro, *Controcanto*, edito da Chiarelettere), Pavese, Volponi, Primo Levi.

Ma la parola può essere anche quella visiva di fotografi come Gabriele Basilico, che collabora con lo stesso Doninelli, o Alessandro Imbriaco, che ha documentato i problemi abitativi nella periferia di Roma attraverso i ritratti dei suoi residenti. O ancora, la parola che si declama su un palcoscenico, come quella che la regista 35enne Veronica Cruciani ha messo in scena in *Nozze di borgata* e *Città di parole*. Gli abitanti dei comuni del Municipio VII di Roma (anziani, bambini, studenti, pendolari, immigrati...) raccontano attraverso le proprie esperienze il passato e il presente del quartiere in una polifonia di voci: la signora Marisa, con i suoi ricordi di emigrante; Elisa, adolescente metallara e ribelle, Mauro, tifoso intollerante e cocainomane, la sarta che prepara abiti da sposa, la fruttivendola veneta, le figlie del fotografo che mangiano a scrocco ai banchetti dei matrimoni. «È la periferia che racconta sé stessa e il proprio rapporto con il centro» spiega Veronica. «Ne emerge un luogo in cui i punti di aggregazione e socialità si sono persi, ma in cui è ancora forte il senso di appartenenza e l'atmosfera da piccolo paese».

I CRITICI SERI SONO PEGGIO DEGLI ALTRI

Gli accademici che dovrebbero essere più esigenti, esaltano gli stessi romanzi usa-e-getta recensiti su tutti i giornali. Il caso del saggio di Dardano sul linguaggio dei nuovi narratori: è l'elogio dei libri fatti con lo stampino

Massimiliano Parente, *il Giornale*, 4 giugno 2010

Va bene che la critica militante è quella che è, ma non ci sarà solo quella, si spera. Fuori dal *demimonde* giornalistico deve esistere una critica accademica, non militante. O no? Quella dura e pura e cazzuta e forse magari pure incazzata, deve esserci per forza. Insomma, la critica oggi non sarà solo quell'orribile giostra di Cortellessa, Berardinelli, Onofri, La Porta, Barilli e compagnia brutta?

In teoria, come ultima speranza, negli atenei si studierà ciò che merita di essere studiato, non certo i romanzi prodotti con lo stampino, sfornati dall'industria editoriale e già premiati dai premi, dai Campielli, dai Mondelli e dagli amici della domenica dei lunghi coltelli, giusto? Così, mentre ricevo una bella lettera di Flavia Fratello, brillante giornalista conduttrice di *Omnibus Life* su La7, che mi ringrazia per averle spiegato, nel mio ultimo libro, la differenza tra uno scrittore e un non scrittore («Hai fugato, se mai ve ne fosse stata realmente da parte mia l'intenzione, ogni velleità di trasformare la mia vita in un romanzo, o peggio ancora quella di un altro, illudendomi di aver scritto un libro utile»: educarne una per colpirne cento), sono sprofondato nel volume di Maurizio Dardano *Stili provvisori* (Carocci). Dove si analizza «La lingua nella narrativa italiana d'oggi», per cui l'ho letto con molte aspettative, sperando che non essendo militante, essendo stato un docente e un Accademico della Crusca, facesse piazza pulita, macché. Nel suo genere, tuttavia, il saggio dardanese è una lettura da brivido, un horror da fare concorrenza a Stephen King. Accadono cose pazzesche: per esempio la Mazzantini viene stroncata per «l'alto tasso di diffamia, non controbilanciato da toni ironici», ossia perché «nel lessico appaiono numerose scelte incongrue», come dove ha scritto: «Papà resta a guardarmi con quella faccia sciancata di cui adesso conosco



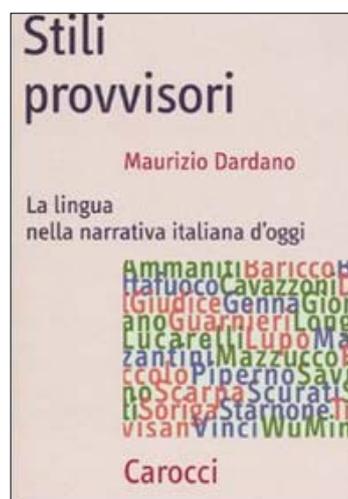
l'origine. Lontana come l'uomo de *L'urlo* di Munch». Ecco, osserva Dardano, «la scelta dell'aggettivo e la menzione, in questo contesto, dell'opera più nota dell'artista norvegese lasciano perplessi». Boh, perché? Se invece avesse citato un quadro meno noto di Munch andava bene? Prima di Dardano non avrei mai pensato di difendere la Mazzantini, dopo Dardano sì, anche perché, con questi criteri, risultano al contrario molto «congrui» autori come Scurati o Ammaniti o Saviano o la Vinci, sembrano quasi Gadda.

Mi sono chiesto se il professore avesse letto lo stesso libro di Scurati che ho letto io, visto che il polpettone kitsch per casalinghe iscritte a corsi di Arte&Letteratura *Una storia romantica* diventa un romanzo pieno di aulicità («L'aulicità non è attenuata dagli occasionali localismi») nel quale «a una sintassi ben costruita corrisponde un lessico vario, talvolta ricco e esuberante» (ma dove?) e il tono resta sempre alto. Un esempio di tono alto? «Una scatarra di saliva mista a tabacco da fiuto le schizzò in faccia». Come se scattarrasse sull'*Urlo* di Munch della povera Mazzantini. E poi, scattarrata di Scurati o meno, che criterio è, il tono alto? Dove siamo, a Versailles nel XVII secolo? Anche Piperno, attenzione, ha scritto un romanzo ricchissimo, nel quale «l'escursione tra diversi tipi frasali è notevole ed è un'altra prova di uno stile duttile, adatto a riprendere personaggi e situazioni piuttosto diversi tra loro. In particolare va notata l'escursione nel campo della sintassi del periodo...» e ovviamente anche qui, come Scurati, «il lessico, ricco e variegato, oscilla tra il polo basso del gergo e della disfemia e il polo alto dei letteralismi; ed è un lessico adatto allo spirito beffardo dell'autore».

In questo turbinio di escursioni in tipi frasali e disfe mie e poli variegati sappiate che, sebbene *Con le peggiori intenzioni* narri di «cerimonie, riti di società, abitudini, snobismi, schermaglie, antagonismi», è opportuno precisare quanto sia «fuori luogo ogni accostamento a Proust, sommariamente evocato da qualche commentatore», e meno male ce l'ha detto, e però non si sa perché, a questo punto, fuori luogo, forse Proust era meno disfemico di Piperno, o scattarrava su Van Gogh. In Roberto Saviano invece «segmenti frastici brevi, isolati dalla punteggiatura (si tratta però più di monoremi) ricorrono di frequente; ma a differenza di Genna, Saviano non ricorre all'accapo». Non ricorrendo all'accapo, può sprigionare quindi tutta la sua «perdurante istanza conativa fondata sulla qualità dell'enunciazione, il ritorno circolare dei motivi, la metaforicità mirata a un fine civile».

Anche *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa è un mezzo capolavoro, senza le istanze collative e civili di Saviano, più racconto di formazione che prosa d'arte, ma un'opera su cui riflettere per pagine e pagine, con un dialogo molto privo, «privato di interiezioni, di deittici, di tratti asemantici, non è introdotto da didascalie o da formule, ma si fonda su un'attenta impaginazione», pensate cosa scriverebbe Dardano sull'elenco del telefono. In Simona Vinci i «dialoghi mescolati, accompagnati da gesti, esprimono solidarietà e collaborazione», in Paolo Giordano «colpisce la varietà delle proposizioni avverbiali presenti in molte pagine del romanzo» e anche di «interiezioni come: chisseneffrega, uao, okay», per cui alla fine «realizza una letterarietà priva di sperimentalsimi e autoriflessioni (come accade invece nella narrativa di Scurati) e può rappresentare un termine di confronto per altre scritture dominate dall'espressività e troppo inclini a mode correnti».

Nel libro di Dardano, senza farla troppo lunga, c'è tutto il mainstream italiano, da Lucarelli alla Fallaci, da Cavazzoni a Starnone, da Del Giudice a De Cataldo, ed è un saggio esemplare, emblematico, oserei dire aulicamente paradigmatico. Scopriamo tutto un mondo di capolavori nascosti alla luce del sole e delle classifiche di vendita, e prendendo Dardano come illustre rappresentante della critica accademica, quella seria, quella non militante, quella non vanitosa, quella che studia, ci si rende conto che i tagli all'università sono sbagliatissimi: per fare la rivoluzione culturale occorre uno spirito francese d'altri tempi, ci vuole una ghigliottina, la meno metaforica, la meno disfemica possibile, e via.





STAZIONE VITTORINI ALDO, IL MITO ELIO E UN PADRE POETA

Carmen Maffione, *Il Riformista*, 6 giugno 2010



L'ultima intervista. Si è spento pochi giorni fa il maestro e libraio della Europa di Barletta, aperta con i soldi prestati dal fratello, scrittore a Milano e direttore del Politecnico invisato a Togliatti. Entrambi figli talentuosi di un ferroviere eclettico e letterato

Si entra in casa Vittorini e si è accolti da un senso di tranquillità e calore, sarà la vista della libreria stipata di libri o i numerosi dipinti. Siamo a Barletta, vicino Bari, città in cui Aldo, fratello di Elio Vittorini – scrittore, critico letterario, direttore editoriale –, vive da oltre settant'anni e dove per trentacinque è stato libraio per passione. Seduta al suo fianco, la figlia Lucia cerca di suggerirgli dei ricordi ma Aldo, con affettuosa fermezza, segue una sua personale, lucidissima fila di immagini. Dalla sua voce profonda si ascoltano le storie della sua famiglia, e non solo della genialità di Elio, del suo talento già chiaro ai tempi della scuola elementare, della lungimiranza con cui sapeva andare oltre i confini nazionali, del rifiuto di scendere a patti per la letteratura, ma anche di un padre che viveva di poesia, di scorci siciliani, di polpette sotto il tavolo, e naturalmente di una libreria, nata dalla collaborazione tra due fratelli che prima del tempo avevano guardato all'Europa.

Un padre ferroviere, che scriveva poesie e tragedie. E stato lui a iniziarvi alla letteratura?

«Così come la stazione di Roma si chiama Roma Termini, così la stazione di Siracusa si chiama Siracusa Vittorini. Hanno messo una targa: "Al capostazione letterato". (Aldo si alza, va a cercare nella libreria: torna con due libri firmati Sebastiano Vittorini, *Eschilo* e *Ummira esuli*. Poesie, entrambi pubblicati da Emanuele Romeo Editore, ndr). *Eschilo* è stato scritto nel 1914, in occasione della prima rappresentazione al Teatro Greco di Siracusa, *l'Agamennone*. Ci sono anche le foto degli attori di allora. Mio padre viveva di questo. Poesie, letture. Eravamo quattro fratelli: Elio il primo, mio fratello Ugo, nato nel 1910, mia sorella Jole del 1912 e io, nato il 6 gennaio del 1916».

Come mai vive a Barletta?

«Mi trovo qui dal 1939, ero venuto a trovare mio fratello Ugo, poi mi hanno chiamato alle armi per le isole





dell'Egeo. E siccome Barletta era il deposito misto per le truppe e il rifornimento delle isole italiane, io sono rimasto per rifornire. Sono vivo per una combinazione, per l'illuminazione di un comandante, perché nel 1941 ero alla base di Roma, nella caserma dei bersaglieri a Trastevere, da dove avrei preso l'aereo per l'Egeo, ma il comandante disse "ogni giorno mandiamo militari a morire" e non volle far partire il mio gruppo. E solo perché nell'elenco il mio nome era registrato in basso, ho avuto salva la vita. Tutti gli altri che sono partiti prima di me sono morti, perché dei caccia inglesi, probabilmente partiti dall'Egitto, abbattono l'aereo in cui viaggiavano. Mi hanno congedato nel 1945. Ero già sposato e sono rimasto a Barletta».

Com'è iniziata l'esperienza della libreria?

«Nel 1945 andai a trovare Elio a Milano, lui stampava *Il Politecnico*. Questo è prezioso. Io ce li ho tutti, e il primo articolo del primo numero tratta di un argomento di attualità, la Fiat! Questo è invece il primo numero sotto forma di rivista, quando, dopo il litigio con Togliatti, *Il Politecnico* diventò mensile, il 29 settembre del 1945, perché il Pci smise di sovvenzionare il giornale. (Aldo cita il famoso commento di Togliatti: «Vittorini se n'è gghiuto e soli ci ha lasciati», ndr). È una cosa (*Il Politecnico*, ndr) che è proprio contraria all'idea del comunismo, perché il comunismo l'hanno sbagliato tutti, l'hanno sbagliato anche in Russia, perché purtroppo è l'uomo che ha sbagliato – scusi, non vorrei generalizzare – ma sa, noi uomini siamo tutto, siamo giustizia, siamo avvocati e accusatori, siamo tutto, e in questo credere di essere tutto ci sentiamo potenti. Cosa significano oggi questi politici che scendono in campo? Cosa significa che ti sei fatto da te! È impossibile, da te la ricchezza non te la puoi fare, perché se sei onesto muori onesto e muori povero. Ma se fai i soldi non li puoi fare con l'onestà. È come in *San Giovanni Decollato*, la commedia di Nino Martoglio, poeta, commediografo siciliano: è una commedia fantastica, protagonista è un ciabattino che ha uno stanzino in cui aggiusta le scarpe, e una raffigurazione del santo a cui è devoto è appesa alla parete; la mattina, quando arriva la moglie a portargli il panino fresco, il calzolaio lo bagna nel lumino a olio acceso per San Giovanni, e lo ringrazia, bagna il pane e ringrazia il santo. Queste erano le commedie che venivano recitate ai tempi di Benito. Ma io non me la prendo solo con i politici. I delinquenti? Seguono l'istinto dell'uomo. Sono gente in gamba! Quelli che non hanno rubato mai, è perché non l'hanno saputo fare!».

Vuol dire che l'occasione fa l'uomo ladro?

«Diciamo che è una forma di evoluzione negativa. Siamo troppo egoisti. Io ho novantacinque anni, e mi sento come quella pianta. Adoro le piante, le foglie, perché mi sento loro fratello. Ed è così, perché io faccio parte della natura. Noi stiamo aspettando di andare in Paradiso. Non ci prendiamo in giro, finisco per essere estremista in certe cose. Che ognuno adori il proprio dio se ci riesce e se lo vuol fare, può anche sentirsi lui stesso un dio, in fondo è dio di sé stesso! Ognuno di noi è una divinità. Io mi sento di ringraziare solo mia madre e mio padre che nel crearmi mi hanno fatto forte, nonostante da piccolo io abbia avuto la malaria. Sai, mio padre è stato capostazione in molte parti della Sicilia, io ad esempio sono nato a Gela, poi siamo passati a Dirillo, una zona paludosa piena di zanzare, ed è là che ho preso la malaria».

Tornando alla libreria...

«Dicevo, nel 1945 sono andato a trovare mio fratello al *Politecnico* e sono stato ospite a casa sua. Elio mi disse: "Vuoi che ti aiuti a entrare in Einaudi?". Lui già lavorava per la casa editrice. Così mi feci dare un deposito libri, ma a me non piaceva andare a sfruculiare le persone a casa per promuovere questa o quella novità editoriale. Così, un anno dopo, quando Elio mi chiese come andava, io gli risposi: «Non è per me». E gli dissi: "Se vuoi darmi una mano, se ne hai la possibilità, fammi un prestito che io mi apro una libreria". Ho aperto la libreria nel 1947 e l'ho avuta fino al 1982. Fino al 1981 ho anche insegnato alla scuola elementare. Il 6 gennaio 1981 ho festeggiato i 65 anni e il 9 gennaio mi è arrivata la pensione!».

Perché decise di chiudere la libreria?

«Quando comunicai alla mia famiglia che avrei aperto una libreria, un mio parente mi rispose: "a libreria apri? E peccché, i libri si leggono?". E lui, figghio di dottore era! E aveva delle librerie a casa piene di libri! Mah! Gli dissi, io ho sempre dormito in mezzo ai libri a casa mia, a noi i libri ci nutrono. Mio padre magari trascurava di comprarci la carne, ma mai i libri. Quando si mangiava si discuteva, chi leggeva una poesia, chi parlava del tema che aveva fatto a scuola, e di quel professore che aveva preso il tema di Elio e lo aveva distribuito a tutte le classi, talmente era bello. Lo aveva letto a tutti gli studenti. A tavola non si parlava di mangiare. A Elio non piacevano le polpette e le buttava sotto il tavolo, e io mi mettevo vicino a lui, così appena le nascondeva me le mangiavo! Ho vissuto una vita di intelligenza, non c'è stata mai vio-





Oblique Studio

lenza a casa mia. Mio padre, quando nelle ferrovie un capostazione prendeva il mese di riposo, preferiva andare a fare qualche sostituzione nelle tratte di campagna, nei posti deserti, per poter navigare con la mente, e scrivere, scrivere poesie a migliaia».

Anche lei scrive?

«Sì, ci sono dei momenti in cui scrivo, ho scritto molte cose ma non vi ho mai dato importanza perché non le reputo degne di essere pubblicate. Sono esplosioni, e basta».

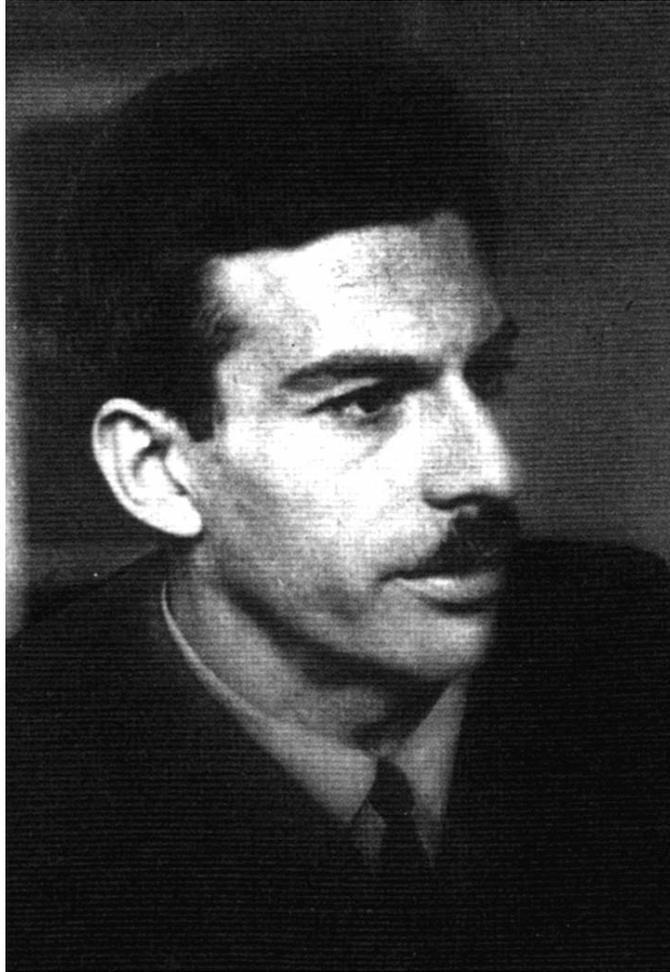
Che libreria era la sua?

«La mia libreria era famosa anche per il suo nome. L'ho chiamata Europa. Quando ancora non ci pensava nessuno all'Europa! Ma più che io a essere preveggen- te, lo fu mio fratello, che quando decise di aiutarmi con la libreria, mi disse: "Adesso non la chiamare, al solito, con un nome greco, Atena o simili, chiamala Europa!". Fu lui a suggerirmelo».

Lei librario, Elio scrittore, editore. Eravate complementari.

«Eh, perché credi che mio padre mi abbia chiamato Aldo? Perché era il nome di Aldo Manuzio, inventore del libro e della librerie. Mio padre scelse i nostri nomi. Pensa che il mio per intero è Aldo Dante Teocrito. Mio padre aveva puntato su di me! Poi poverino, gli è andata male! E poi Ugo, Elio e Jole, che è l'anagramma di Elio. E poi c'era la poesia che lui scrisse per Elio quando nacque, una poesia meravigliosa, ma non so che fine abbia fatto, era scritta in uno di quei quaderni con la copertina robusta, nera, con su scritto bella copia in oro, piena zeppa di poesie, tra le quali c'era *La nascita di Elio*. Mio padre era eccezionale. Era capace in tutto. Ci fu un periodo in cui il dopolavoro

ferroviario formò una piccola compagnia di attori, e iniziarono a recitare commedie, cominciando da *La locandiera*, e vi recitavano mio padre, mio fratello Elio, mia sorella, e io servivo giusto a qualche cosa! Ma abbiamo avuto dei trionfi! Ricordo che vennero da Milano a vederci, in questo teatrino che avevamo. Mio padre era il regista, ma se c'era da dipingere, dipingeva pure!».



Cos'è questo degrado culturale che stiamo vivendo, di cui tanto si parla e per il quale poco si fa?

«Il degrado scaturisce dalla debolezza umana, quella di creare le divinità. Più sono ignoranti e più vengono esaltati. Il male ricordato più del bene. Da sempre nella storia sono stati ricordati i peggiori».

E lei come reagisce?

«Io guardo solo Rai Tre. Critico *Ballarò*, non mi piace. E poi vorrei scrivere a Santoro e chiedergli di non togliere la parola agli ospiti a cui l'ha data. Al cinema non vado da molti anni. Una volta ci andavo tutte le sere. Poi è

venuta la televisione, e io fui uno dei primi a comprarla, tant'è vero che il mio numero di abbonamento è piccolo piccolo, non arriva neanche a sei cifre!».

Le piacciono gli scrittori contemporanei?

«Non è che non mi piacciono, è che ho delle preferenze culturali. In questo momento sono per la politica, quindi compro solo libri impegnati. Leggevo Camilleri ma adesso non lo compro più perché non mi piace il dialetto che usa nei suoi romanzi. Non è vero dialetto siciliano, è un dialetto suo. Non si esprime come ci si esprime in Sicilia. Una volta mi





Rassegna stampa, giugno 2010

piacevano le parole siciliane che usava per rendere le espressioni violente, eccessive, le bestemmie. E poi quello che mi piace è la descrizione dei posti. Mi piace anche vederli nella fiction di Montalbano, mi piace rivedere Modica, Sicli, Ragusa superiore che si affaccia sulla valle di Ragusa Ibla».

Posso chiederle di lasciarmi un ricordo di suo fratello, come uomo o come scrittore?

«Come scrittore? Elio ha iniziato a scrivere a dodici anni, *Il brigantino del papa* è stato il suo primo libro, scritto e riscritto e quasi mai pubblicato. L'hanno pubblicato dopo la sua morte. Poi nel 1930 c'è stato *Piccola borghesia*, i primi ricordi di quando si è sposato con Rosa (sorella del poeta Salvatore Quasimodo, ndr), ed è andato a lavorare a Gorizia. Ma non è tanto quello che ha scritto sottoforma di romanzi, Elio è altro, in altro ha espresso sé stesso. (Aldo prende altri libri e li poggia sul tavolo, sono raccolte di saggi critici e lettere di Elio, ndr). Elio è questo! Elio è questo! Non i romanzi, quelli di lui non raccontano niente. Qui c'è la sapienza letteraria. Ci sono tanti di quegli scritti, soprattutto le lettere, anche quelle agli amici, quelle in cui si legge come aiuta i giovani scrittori, pubblicando la collana dei Gettoni».

Da questi scritti e da quello che è stato raccontato, pare fosse molto severo.

«Elio era severo con sé stesso».

*Lei sa che Elio rifiutò la parte che Fellini gli offrì ne *La dolce vita*?*

«Elio aveva già interpretato la parte del principe di Verona nel film *Romeo e Giulietta* (di Renato Castellani, ndr). Quando andavo a trovarlo, trovavo sempre la casa piena di letterati, suoi grandi amici erano Pasolini e Alfonso Gatto. Ma la cosa più avvincente è che molti di loro volevano convincermi a parlare, mi interrogavano, credevano che tramite me avrebbero potuto venire a conoscenza di cose su Elio che ignoravano. Per esempio, a Elio venne la passione della vela perché suo cognato (il marito della sua seconda moglie Ginetta Varisco, ndr), aveva una barca, e a me chiedevano come fossero questi viaggi, e come andava con il vento, eccetera. A me lo chiedevano!».

Che effetto le fa ricordare suo fratello?

«In fondo, io vivo di questo. Quando me ne sto lì sulla poltrona sembra che dorma, e invece non dormo, lavoro con il cervello. Ricordo tutto quello che ho vissuto. È un intorno».

«Il degrado scaturisce dalla debolezza umana, quella di creare le divinità. Più sono ignoranti e più vengono esaltati. Il male ricordato più del bene. Da sempre nella storia sono stati ricordati i peggiori»

«Io ho sempre dormito in mezzo ai libri a casa mia, a noi i libri ci nutrono. Mio padre magari trascurava di comprarci la carne, ma mai i libri. Quando si mangiava si discuteva, chi leggeva una poesia, chi parlava del tema che aveva fatto a scuola, e di quel professore che aveva preso il tema di Elio e lo aveva distribuito a tutte le classi, talmente era bello. Lo aveva letto a tutti gli studenti»





COSÌ SI FABBRICA UN RACCONTO

Pubblichiamo qui parte dell'intervento che lo scrittore Edoardo Albinati ha tenuto come "lezione magistrale" di fronte agli studenti dei licei e degli istituti tecnici romani e laziali. L'incontro si è tenuto nell'ambito di «Facciamo un libro», progetto per promuovere la lettura fra i giovani. L'iniziativa è organizzata dalla Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, l'istituzione che anima il Premio Strega (e che domani fra l'altro annuncerà i cinque finalisti dello Strega 2010)

Edoardo Albinati, *Il Messaggero*, 8 giugno 2010

Dovrei farvi una lezione di mezz'oretta, solo che «lezione» è un termine preciso e mezz'ora non basta. Quindi cosa si può dire, così, a braccio, come suggerimento, come indicazione a delle persone che come voi sono interessate alla lettura, alla scrittura, tanto da partecipare a questo concorso?

Regole e precetti sono difficili da dettare.

Ieri pomeriggio mi è accaduto di aiutare uno studente sedicenne del liceo francese Chateaubriand che doveva scrivere una dissertazione su un tema vertiginoso, e cioè: le regole in letteratura stimolano la creatività oppure la soffocano? Mi era stato chiesto di dargli dei suggerimenti, supponendo che io sia esperto della materia... Ma il poveretto dopo che gli avevo affastellato un po' di indicazioni contraddittorie ne aveva capito meno di prima, cioè, queste famose regole aiutano, stimolano la creatività o la deprimono? Servono a qualcosa o sono una perdita di tempo?

Tra l'altro il dottissimo professore del liceo Chateaubriand aveva accompagnato il tema con citazioni da Baudelaire, da Boileau e Valéry, talmente sottili e profonde da confondere ancora di più le idee. In altre parole, esistono delle regole per scrivere? Oppure occorrerebbe godere di una libertà assoluta?

Le regole sembrano fatte apposta sia per essere obbedite sia rovesciate. Di recente ho letto un saggio interessante la cui tesi è che se tu prendi questi grandi scrittori francesi di aforismi del Seicento e Settecento ed esami la verità della loro massima, ti accorgi che funzionano sia al diritto sia al rovescio, cioè possono essere vere quanto può essere vero il loro esatto contrario, quindi evidentemente le regole servono in entrambi i sensi, sia se le rispetti sia le infrangi, e forse la scrittura è il campo in cui questa super-regola che sto istituendo adesso – cioè rispettare le regole e infrangerle – funziona al meglio.

Come suggerimenti spiccioli posso consigliarvi le seguenti cose: a. Provare, soprattutto nello scrivere racconti, a farlo in maniera continuativa, non in maniera episodica. La scrittura – e questo lo diceva sempre qualche altro grande scrittore – vuol dire spuntare molte penne, rompere molte matite, almeno metaforicamente, cioè, per arrivare a un risultato occorre provare e riprovare e questo può avvenire soltanto se l'applicazione non è episodica, ci vuole una certa continuità, continuità anche nello scrivere cose brutte o incomplete, una cosa di cui io per primo mi rendo conto. Se smetto per un mese o due mesi o tre, ricominciare sarà difficilissimo. Sempre meglio mettersi davanti alla pagina – o allo schermo, come volete – anche non essendo pronti, tanto quella cosa che deve venire non è che uno ce l'ha già dentro bell'e fatta e poi la applica, il semplice gesto di mettersi nella cosa, del cominciare a farla, produce la cosa stessa; come si diceva prima, è un gioco che devi cominciare subito a giocare, anche al buio. Quindi se uno ha delle difficoltà, anche se non ha niente in testa è una buona cosa provarsi a mettere sulla tastiera o sulla carta.

b. Provare a scrivere subito bene. Lo so che alcuni non la pensano così. Esistono mitologie su libri riscritti dieci, dodici, quattordici volte, con l'idea che uno lo riscriva sempre un po' meglio: secondo me è un atteggiamento diminutivo, tirare giù per poi dire «lo riscrivo» andrà bene per le sceneggiature, o per le scritture cosiddette di servizio, mentre uno dovrebbe scrivere immediatamente nel modo migliore possibile. Il che non vuol dire che poi uno non corregga, riscriva, tagli, però mai l'idea del «lo butto giù tanto per buttarlo così, che poi dopo ci tornerò su». Anche perché il calco che prende una pagina o una storia si raffredda e irrigidisce e dopo può essere difficile cambiarla. Dico questo avendo fatto lavoro redazionale, per esempio





sulle traduzioni: quando una traduzione era cattiva bisognava rifarla da zero, non c'era possibilità di migliorarla. La mia è un'indicazione puramente tecnica – una volta che la frase ha preso un certo andamento, l'occhio e l'orecchio di chi l'ha scritta tendono a replicarla, difficile che riesca a distaccarsene.

Questo fa sì anche che chi scrive dopo un po' non si accorga più se la cosa che ha scritto sia buona o cattiva, non riesce più a cambiarla se non, magari, in peggio, e questa è la ragione per cui – altro suggerimento pratico – io vi consiglio caldamente di far leggere le vostre cose ad altri. Gli altri si accorgono meglio di voi talvolta – perché hanno un occhio limpido rispetto alla

scrittura, e vanno a leggere qualcosa che non conoscono affatto – e talvolta sono più oggettivi, cioè capiscono meglio delle cose che l'autore non afferra o non nota più. Si tratta di un passaggio inevitabile e impietoso: per quanto uno pensi di non scrivere in vista dei lettori ma per il puro amore verso la cosa che fa, e per la necessità di farla, a un certo punto questo passaggio, l'uscita dal buio di un cassetto o dalla virtualità di un file nel pc, al fine di esporsi all'occhio e al giudizio altrui, per forza di cosa avverrà. Può anche essere doloroso – la sofferenza di chi è timido o sensibile ai giudizi positivi o negativi degli altri – però il passaggio decisivo sarà proprio sottoporvisi.

ALLA RICERCA DEL GIOCO PERDUTO

Divertirsi con le parole da Proust a Nabokov.
Anche i grandi scrittori amavano utilizzare il linguaggio
in modo ludico: l'ultimo libro di Bartezzaghi racconta
i palindromi di Primo Levi
e gli anagrammi dell'autore di *Lolita*

Valerio Magrelli, *la Repubblica*, 8 giugno 2010

«Il gioco è circondato dal discredito». Sotto l'insegna di questo endecasillabo di Giampaolo Dossena potrebbe a buon diritto collocarsi *Scrittori giocatori*, l'ultimo libro di Stefano Bartezzaghi (Einaudi, pagg. 382, euro 28). Figlio d'arte (suo padre Piero fu tra i più noti enigmisti italiani del secolo scorso), seguace di un grande esperto di giochi come appunto Dossena, allievo di Umberto Eco, da anni Bartezzaghi si muove sul crinale che separa l'attività ludica da quella letteraria. Separa e insieme unisce, sarebbe meglio dire, visto che in un caso come nell'altro la posta in gioco è quella del linguaggio, come ben sa chi segue la rubrica «Lessico e nuvole» sul *Venerdì di Repubblica*.

Scrittori giocatori, tuttavia, si differenzia nettamente dalla produzione dell'autore. Infatti, fra i numerosi titoli pubblicati, finora l'accento era sempre caduto sul versante enigmistico. Senza risalire a *Come risolvere facilmente i giochi enigmistici* (De Vecchi 1984), senza spingersi fino agli esilaranti *Sfiga all'OK Corral* (Einaudi 1998) o *Non ne ho la più squallida idea* (Mondadori 2006), anche volumi più impegnati quali *Accavallavacca* (Bompiani 1992),

Anno Sabbatico (Bompiani 1995) o *L'elmo di Don Chisciotte* (Laterza 2009) lasciavano la letteratura sullo sfondo. Con quest'ultimo studio, viceversa, la sua presenza risulta decisamente centrale, come suggerisce l'illuminante sottotitolo di una sezione su Calvino: *Ludus in fabula*.

La varietà degli scrittori chiamati in causa fa pensare a un vero e proprio saggio di comparatistica, per quanto i diciassette capitoli risultino variamente assortiti. Alcuni hanno il taglio di omaggi scherzosi, come quello su Dante, su Cage lettore di Joyce, sulle «vite parallele» di Gadda e Nabokov, o su Roland Barthes (di cui Bartezzaghi, passando per il calciatore francese Barthez, si firma onomasticamente «cugino»). Se a ciò si aggiungono un commosso ricordo di Dossena e due brevi incursioni su Gianni Celati e Truman Capote, restano dieci capitoli che formano lo zoccolo duro di queste ricerche. Proprio su queste si concentrano le competenze di Bartezzaghi, con risultati spesso sorprendenti.

Prendiamo per esempio Marcel Proust. Nella sua opera si trova un puzzle calligrafico che solo oggi





Oblique Studio

trova un chiarimento. Nel secondo volume della *Ricerca del tempo perduto*, il narratore riceve una lettera dalla sua amica Gilberte, e si sofferma sulla sua strana firma ricca di ghirigori. Molti anni più tardi, poco dopo la morte dell'amata Albertine, viene raggiunto da un telegramma con cui quest'ultima lo invita a un incontro. Lo stupore è fortissimo, la soluzione assai ardua. Evidentemente l'addetto all'ufficio postale aveva letto la firma della vera mittente, ossia GILBERTE, come ALBERTINE, causando così una sorta di involontaria risurrezione dell'oggetto perduto. Ebbene, grazie alle indagini di Douglas Hofstadter, oggi possiamo definire il passaggio grafico da un nome all'altro nei termini di un «ambigramma a oscillazione». Chi avrebbe mai pensato che Proust avesse fatto ricorso a simili ingegnerie del segno?

Diverso il caso di Primo Levi e del suo ludismo verbale, che si manifesta in uno spiccato talento per i palindromi, oltre che per gli scacchi. Proprio da quest'ultimo gioco proviene una particolare figura, tipica della cultura ebraico-americana: si tratta del «kibitzer», cioè di qualcuno che vede giocare gli altri. Da qui la bella intuizione di un Levi «kibitzer» del linguaggio. Rispetto ai testi fin qui citati, occorre dire però che al centro del libro troneggia una coppia di saggi dedicati a due grandi amici quali Queneau e Calvino. Nel primo caso assistiamo a una dettagliatissima analisi di *Esercizi di stile* (con una notevole ipotesi numerologica rispetto a quello intitolato *Maldestro*), mentre nel secondo, si esaminano i legami con il famoso gruppo dell'Oulipo (Opificio di letteratura potenziale).

Ma il bello deve ancora arrivare. Basti pensare al virtuosistico capitolo sugli anagrammi in Nabokov, uno fra i romanzieri prediletti da Bartezzaghi. A lui si

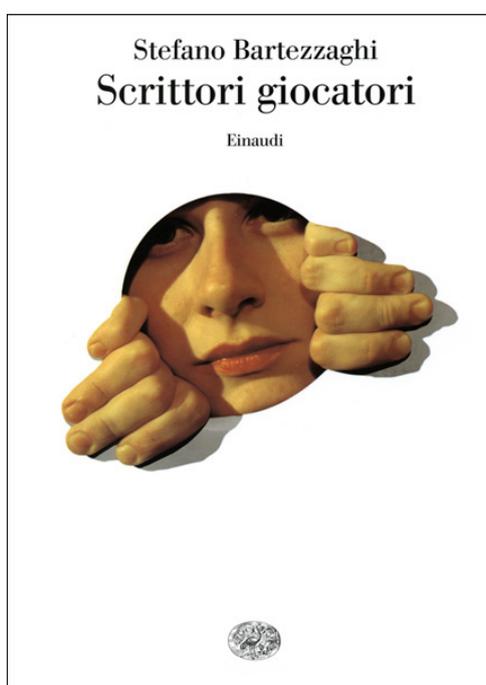
deve un'osservazione chiave, che spiega bene il misterioso nesso fra gioco e arte: «Lo scioglimento di un indovinello e l'atto più puro e basilare della mente umana». Molto ci sarebbe poi da osservare sui festosi «antidetti» in Giuseppe Pontiggia (*Nuotare nella povertà, Pescare nel limpido, Sapere dove sbattere la testa*), come pure sulla post-parolaccia in Alberto Arbasino, che nelle sue varianti di *Fratelli d'Italia* passa da *v*ff*nc*I* (1963) al regolare vaffanculo (1976), per arrestarsi su un ambiguo vaffa (1993). Come mai? La risposta è impeccabile: «Il vaffa è l'insulto ridotto al suo nome, del tutto privo del suo potere performativo; è tipicamente metalinguistico. La menzione dell'osceno sostituisce il suo uso, e prende forme quasi confidenziali».

Due fra i contributi più riusciti riguardano i giochi fra parole e immagini in Alighiero Boetti, nonché l'esame del capolavoro di Don DeLillo *Underworld* (dove la scena della palla da baseball lanciata fuori campo, si contrappone a quella della partita di tennis senza pallina giocata in *Blow up* di Michelangelo Antonioni).

Eppure l'intervento più toccante è forse l'ultimo, che nasce come semplice resoconto del funerale di David Foster Wallace celebrato a New York il 23 ottobre 2008.

A questo punto, mi sia permessa una piccola confessione: ho sempre nutrito una profonda insofferenza per

questo scrittore, ridondante, festonato, autocompiaciuto. Ebbene, la pietas mostrata da Bartezzaghi in questa testimonianza me lo ha rivelato sotto una nuova luce, immerso in un'umanità dolente e vera. Se il merito di un libro può consistere nel far mutar parere al suo lettore, allora, nel mio caso, *Scrittori giocatori* può fregiarsene.



«Lo scioglimento di un indovinello
è l'atto più puro e basilare della mente umana»

Vladimir Nabokov





LA SFIDA DI PROCACCI:

«TROPPI EDITORI CONFORMISTI E PREMI POCO TRASPARENTI»

La «sua» Fandango letteraria compie dieci anni. E lui racconta le differenze con il cinema



Antonio Gnoli, *la Repubblica*, 9 giugno 2010

L'orecchino al lobo sinistro, gli stivaletti un po' consumati, l'aria di quello «che ci faccio io qui», un po' sorniona e un po' trasgressiva, così si presenta Domenico Procacci, patron della Fandango, un'impresa multipla che annovera ovviamente la produzione cinematografica, la casa editrice, una radio e un settore di produzione musicale. La sede è a Roma in una palazzina a più piani dove si respira un'aria democratica, rilassata, in qualche modo controcorrente rispetto alle formalità che in genere avvolgono la sede di un'azienda.

La Fandango libri compie dieci anni. E nel tempo è diventata una bella realtà: all'inizio pochi libri, oggi una cinquantina di titoli l'anno, circa tre milioni di fatturato, cui va sommato un altro milione se si considera la recente acquisizione della Coconino, una casa editrice specializzata in fumetti, peraltro bellissimi. Dieci anni che verranno in qualche modo festeggiati con l'uscita in ottobre del nuovo romanzo di Sandro Veronesi. Titolo un po' misterioso: XY, per

un romanzo a metà strada tra il thriller e il racconto filosofico.

A cinque anni da *Caos Calmo* che vinse lo Strega, la curiosità e le aspettative sono alte. Tiratura iniziale tra le 150 e le 200 mila copie. «L'investimento che abbiamo prodotto è adeguato all'evento letterario e mi piace che coincida con il decennale della casa editrice», dice Procacci.

Intende dire che lo sforzo sarà analogo a quello che produceste per Questa storia di Baricco?

«Legato all'importanza che rivestono certi scrittori che hanno creduto nel nostro progetto. E, tra l'altro, il romanzo di Baricco andò benissimo».

C'è chi ha sostenuto che è andato meno bene dei libri che Baricco pubblicò con Rizzoli.

«È un'affermazione infondata. Il libro ha venduto oltre duecentomila copie, è stato primo in classifica





per quattro settimane. Direi pienamente in linea con i suoi precedenti lavori. Baricco del resto ha un pubblico che lo segue a prescindere dalla casa editrice con cui pubblica».

Però il gruppo Rizzoli non digerì quella specie di scippo. Di beffa contronatura: il piccolo che mangia il grande. Non si era mai visto che autori affermati come Baricco, Veronesi e lo stesso Nesi lasciassero la casa madre per andare altrove.

«A parte che Nesi continua a pubblicare per Bompiani, dov'è lo scandalo? Il momento importante per noi coincide con l'arrivo di Rosaria Carpinelli che era l'editor della Rizzoli. Con lei abbiamo rifondato la casa editrice».

Rifondata cosa vuol dire?

«Quando la Fandango libri è nata si pensava di fare pochissimi titoli e soprattutto di autori non italiani. Ci piaceva poter dare al pubblico *Infinite Jest* di Foster Wallace o pubblicare i romanzi di John Cheever. Ma era una politica del fiore all'occhiello, dell'hobby nato dalla testa di un produttore cinematografico. Poi siamo cresciuti e siamo stati in grado di affrontare non solo la narrativa straniera ma anche quella italiana, la saggistica, il fumetto».

Come ha convinto scrittori affermati a venire alla Fandango?

«Se non pensassi che su certi libri posso fare lo stesso lavoro dei grandi editori non avrei proposto prima a Baricco e poi a Veronesi di pubblicare con noi. La vera differenza si sente soprattutto con gli autori meno noti, qui facciamo più fatica di un grande editore a imporli all'attenzione dei lettori».

Avete sempre il vantaggio del cinema. Un bel romanzo può diventare un film e viceversa.

«Non è così semplice, anche se i punti di contatto ci sono. Nel senso che in entrambi i casi si tratta sempre di raccontare storie. Cambia naturalmente il mezzo, il linguaggio e gli investimenti sono diversi: se sbagli un libro poco male, se topi un film la cosa è certamente più grave».

Due forme d'ansia diverse?

«Per natura non sono ansioso. Diciamo che il gioco che porto avanti nel cinema è lo stesso che pratico con i libri: andare dietro al proprio gusto, pubblicare ciò che ci piace e capire se è un discorso limitato a me e alle persone che mi circondano, oppure intercetta

anche il gusto del pubblico e quindi diventa qualcosa di più emozionante».

E cosa ne ha concluso?

«Non penso che la qualità sia necessariamente per pochi. Ecco, se un'ansia mi viene è quella di sapere se un libro o un film piacerà solo a noi o anche agli altri».

Lei interviene sui libri con la stessa determinazione che ha con i film?

«Per la parte letteraria so di essere molto meno competente».

Ma di fronte a un romanzo che non le piace e che i suoi collaboratori caldeggiano, lei che fa?

«Non è mai accaduto che un libro portato da quelli che lavorano con me non mi sia piaciuto. C'è del resto un rapporto di fiducia e di stima senza il quale non costruisci niente».

Ha il tempo di leggere tutto quello che passa dalla casa editrice?

«Come potrei? Cerco naturalmente di informarmi il più possibile, ma ormai non ce la faccio più. La Fandango è cresciuta nei titoli e negli impegni».

Quanto tempo le dedica?

«Diciamo un trenta per cento, il resto va alla Fandango cinema».

Come vive la crisi del libro e del cinema?

«Se il raffronto lo si fa con altri settori la situazione non è così compromessa. Per quanto ci riguarda non abbiamo subito particolari contraccolpi. Registriamo una crescita anche se lenta, sia col cinema che con i libri. In ogni caso il cinema si muove a una velocità maggiore dell'editoria».

Intende dire che i libri spostano poco?

«Non solo questo. Diciamo che nel mondo dell'editoria c'è una generale accettazione di quello che si è. C'è molto conformismo e quieto vivere. Ogni tanto scoppia qualche petardo, ogni tanto qualcuno attacca un premio o un editore concorrente, ma alla fine tutto resta com'è. L'editoria somiglia a un fossile e questo mi preoccupa».

E non la preoccupa che il maggior premio letterario, ossia lo Strega, siano sempre gli stessi editori a vincerlo?





Rassegna stampa, giugno 2010

«Sono l'ultimo arrivato e mi muovo con difficoltà nel mondo dei premi letterari. Noi abbiamo il libro di Lorenzo Pavolini *Accanto alla tigre* che concorre allo Strega. Come produttore di film ho preso posizione sul premio Davide di Donatello, chiedendo che fosse cambiata la giuria, perché da quando è stata molto allargata ha perso di qualità. Poi un giorno mi hanno raccontato come funzionava lo Strega, sono rimasto a bocca aperta. Tutto quello che nel mondo dei premi cinematografici mi sembrava non avesse sufficiente limpidezza, improvvisamente mi è parso trasparente rispetto ai maggiori premi letterari e in particolare allo Strega».

Eppure vi partecipa.

«Non voglio fare del moralismo, né gridare allo scandalo. Ho imparato che lo Strega funziona per blocchi di potere, che le grandi case editrici controllano molti voti. Vincere quel premio significa incidere sui numeri del venduto, significa a volte costruire una carriera letteraria, significa rafforzare un editore. Dovrebbero esserci regole condivise da tutti. Ma se non riesco a cambiare le cose nel mondo del cinema, dove ho un ruolo molto più forte, come posso pensare di incidere sulle regole dello Strega con una semplice polemica? Il premio riflette l'immagine della realtà editoriale italiana, che è sostanzialmente immobile. C'è un'accettazione passiva delle cose. Lo scenario va cambiato, ma non basta fare casino, occorre creare condizioni diverse».





«Illuminiamo il resto del buio, anziché indicare come nemica
la sua fiaccola accesa, scuotendo la testa»

NON PRENDIAMO CELA CON UNA FIACCOLA NEL BUIO

Severino Cesari, *il manifesto*, 11 giugno 2010

Un testo con cui in molti hanno polemizzato (Adriano Sofri, Paolo Flores d'Arcais, Pierluigi Battista; e che lo stesso Dal Lago e il suo editore, Marco Bascetta, hanno difeso sul *manifesto*. Perbacco, perché mai non avremmo dovuto pubblicare una «decisa analisi critica (seria, rigorosa e diffusamente argomentata) di *Gomorra?*», sostiene con veemenza Bascetta, il 30 maggio. E: «Mi si critica non per *quello* che dico ma *perché* lo dico» sostiene e si lamenta Dal Lago (il 3 giugno).

Dal Lago, si rassicuri. Non mi interessa sapere *perché* lei «dice quello che dice»; può dire e scrivere tutto ciò che vuole. Mi interessa invece dare una buona notizia al lettore del *manifesto*: è proprio *quello che lei dice* a essere sbagliato. La sua non è una critica *seria, rigorosa, documentata*, nonostante abbia il suo bravo e impressionante – solo per chi non va a controllare – apparato di note. Anche perché in molti punti chiave il libro è basato, in modo imbarazzante, su ciò che Saviano *non ha affatto scritto*. Fin dalla prima pagina, in tono leggero, lei dice ai suoi studenti, «lo stesso Saviano ha dichiarato di muoversi a suo agio nei media e anzi *di voler lanciare una moda*» (corsivo mio), e come prova legge un brano di giornale «su una manifestazione anticamorra cui ha partecipato lo scrittore». Peccato si trattasse non di una «manifestazione anticamorra» ma dello «Speciale» *Che tempo che fa* di Fabio Fazio del 25 marzo, che lei avrebbe potuto rivedersi con calma, perché Saviano ne ha tratto un dvd e un libro. Con straordinario rispetto per le parole usate, in esso Saviano scrive appunto del senso profondo della *parola contro la camorra*, e dello strumento micidiale che usano le organizzazioni criminali contro i loro nemici, la *delegittimazione*: come nel caso di don Peppino Diana e di tanti altri. Altro che moda!

Il senso del «parlare contro» (contro le mafie) sta nella diffusione stessa delle parole, che porta con sé la possibilità per chiunque di trarre un proprio giudizio. E diminuire così quel dominio. E dalla parte di chi «parla contro la camorra» sta nella necessità che il suo parlare rimanga sempre autorevole, non inquinato, non delegittimato. E diventi soprattutto *racconto*, nuove storie condivise.

Eh, ma scrive – incredibilmente – lei poco dopo: «Si rifletta un po' prima di gridare ai quattro venti che tutto il male del mondo discende dai Casalesi. Una questione di proporzioni, insomma». Del resto, che altro si potrebbe «pretendere di più dall'eroe anticamorra»? In queste due frasette sciagurate, buttate là nell'«introduzione», si riassumono già le tesi che lei cercherà di dimostrare per tutto il suo saggio (lo definirei piuttosto un *pamphlet* polemico).

Prima tesi. Saviano è ossessionato dalla camorra, la vede ovunque; e se la si vede ovunque, *che cosa si vuol nascondere?* A chi si è funzionali con tutto questo raccontare storie di vittime e di orrori, ma anche di inediti pezzi di capitalismo, di vitalità selvaggia; che significherà mai voler «canalizzare la pubblica indignazione sugli orridi killer di camorra»? Già: che loschi scopi ci si prefiggono? Seconda tesi: Saviano – inteso sia come «io narrante» nella strategia compositiva di *Gomorra*, sia come autore del libro, sia come personaggio pubblico e persona vera – è *nient'altro che* «l'eroe anticamorra», malato di eroismo a tutti i costi, che è una roba di destra, e questo ... spiega un sacco di cose, anche perché mai «Farefuturo» di Fini lo difende!

La prima tesi, che Saviano «veda solo la camorra», per così dire, la porta a prendere svarioni in quantità. Come si fa – si chiede lei sgomento – a definire gli ammazzamenti di camorra un Olocausto? Non si





faranno «svanire i fatti nelle iperboli»? Peccato però che in *Gomorra* di Olocausto mai si parli; ne parlano invece il giornalista Dario del Porto... e il titolo di un suo pezzo su un quotidiano. *Saviano non ne scrive*. E perché poi, si chiede lei, Saviano nomina ciò che accade in Campania come «la Peste», alla Camus o alla Malaparte – ovvero come un Male assoluto e metafisico? Lei se lo domanda più e più volte nel libro, circa dieci: ma mai – vado a memoria – si nomina la Peste in *Gomorra*, e Saviano ne parla comunque in tutto *due o tre volte* nei suoi articoli e sempre a proposito dei rifiuti tossici che avvelenano la Campania. Una metafora questa, del tutto condivisibile direi.

Certo, se poi uno è ossessionato dai Casalesi e vede solo quelli, sarà normale che, parlando ai ragazzi dell'Onda a Roma 3, possa uscirsene con una frase come questa: «La battaglia sulla criminalità è una questione che, moralmente, viene prima di tutto». Se avesse controllato il file audio (sul sito di Radio3) della mezzora di manifestazione, avrebbe sentito distintamente il contrario: «Perché la battaglia sulla criminalità *non* è, come dire, una questione che moralmente viene prima di tutto» – il che nega alla radice il suo presupposto, gentile professore. Come in mille altre occasioni del libro. Lei è capace di rifiutare il binocolo di Saviano per tenersi la sua miopia: vede solo «luoghi comuni nazionalistici» là dove Saviano – partendo da ciò che chiama *il territorio*, ovvero da una sorta di «ricerca sul campo» alla quale era solito dedicarsi quando poteva muoversi – scopre una inedita globalizzazione delle vittime: la scopre nei soldati italiani in Afghanistan, i quali per scampare ai narcotrafficienti campani, finiscono sotto il fuoco di altri narcotrafficienti, che riforniscono i primi. Non c'è una storia globale della guerra americana! Ma proprio Saviano la doveva scrivere? Ne è sicuro? E fa ironia sulla diffusione della camorra in Spagna riportando brani di intervista un po' confusa – non uno scritto di Saviano! – e dimenticando interi nitidi pezzi di *Gomorra*, se l'ha letto davvero, sugli «Spagnoli». Inoltre, non è per niente «verissimo che Bruno Vespa ha fatto battute ingiustificabili su Saviano»: era Fedè. E così via. Alla faccia della critica *seria e rigorosa* su ciò che *l'autore ha scritto*. Ma lei, professor Dal Lago, non voleva occuparsi del vero Saviano: doveva fabbricarsene uno tutto suo, che giustificasse quella cinica, sconsolata visione di «nulla di nuovo sotto il sole» così tipica della sinistra sconfitta, che cerca da tempo di ricondurre ogni cosa al proprio nichilismo. E può ignorare, considerandolo

rassicurante e confortevole, anche chi scopre una dimensione inedita del conflitto. Chi ci fa conoscere una realtà prima sconosciuta, che arricchisce e completa il quadro: non lo sostituisce, né lo cancella. Ma è l'altra sua tesi quella forse più aberrante, perché indica una totale incapacità di leggere *Gomorra*, fino a rischiare di minarne la verità poetica e conoscitiva, e dunque il suo valore. Non mi riferisco a dettagli farseschi come l'accusa di sciatteria perché prima si nominano «scarpe da ginnastica» poi «stivali» (ma si sbaglia lei, Saviano conosce le scarpe dei camorristi e scrive di *stivaletti*, non di stivali) o a fraintendimenti del testo, della sua profonda e anche allucinata *visionarietà* (i cinesi dell'inizio, mitologici, *che diventano poi però del tutto veri nei palazzi sventrati per far posto alle merci*) e così via. Ciò che lei «rivela» come risultato di una clamorosa *detection* critica e, di più, come un esemplare smascheramento letterario – che cioè, alla fin fine, è Saviano stesso l'«eroe» implicito nella narrazione – costituisce in realtà il presupposto stesso del libro, il suo punto di partenza. Il lettore si fida, e si affida all'ignoto, proprio grazie a quella prima persona che gli dice, *io c'ero, io ho visto, io so e ne ho le prove*: e che interviene sempre quando la sconvolgente materia «documentale» rischia di eccedere, di non risolversi in storia. Ma attenzione. Quella figura di ragazzo proiettata dal testo, che va in scooter e si precipita sulla scena di un ammazzamento seguendo le frequenze della polizia, quel ragazzo che introduce il lettore «dentro» le situazioni, utilizzando al momento giusto anche la fiction, l'invenzione là dove diventa quasi correlativo oggettivo di quanto prima narrato; quella figura fa vivere al lettore la Campania del Sistema come una rivelazione assoluta, perché matrice di energie capitalistiche pure, che vanno a innervarsi nel mondo globalizzato – e diventano *sogno di dominio*, rimanendo schifo e miseria – mentre il lettore pensava che tutto questo non lo riguardasse, che non si parlasse della sua vita, che si trattasse di stanchi e ridicoli guappi e non di imperi.

Certo che quel ragazzo-Saviano è l'«eroe» della narrazione! Ci mancherebbe. Ma lo è solo in un banale senso tecnico: è l'occhio del libro e del lettore. Il suo «protagonismo» consiste unicamente nel vedere, nell'osservare, nell'esserci, nell'essere «lavorato» e trasformato da ciò che accade. Ovvero da ciò che è poi il «protagonista» vero, ciò che si svela, conoscendolo. L'eroe-osservatore *mai* fa accadere le cose, di fondo si limita a «raccordare» le scene. *Non* è affatto, in questo senso, la figura di un «militante»





anticamorra: non è un protagonista malato o ossessionato di eroismo. Quando entra nella villa sequestrata di un boss ha paura fisica. A volte è persino contiguo a ciò che racconta. Non è un eroe *in quel senso lì*, alla Beowulf (altro personaggio di cui Dal Lago si è follemente innamorato, e lo appioppa a Saviano ogni volta che può). È invece *il giusto che apre gli occhi e vede*. È il *cantore*. O il *cantastorie*. O se preferite, una persona che fa ricerca sul campo, mettendosi in gioco. È Orfeo, forse cieco come direbbe Wu Ming 2, perché oggi questo solo può essere Orfeo, se vuol tirar via qualcosa dall'Inferno. È una figura della *debolezza*, del *limite* e della *responsabilità*, concetti che Dal Lago conosce bene; ma *assolutamente non del potere*.

Confondere volutamente l'«eroe» del romanzo, inteso come figura della narrazione, con «l'eroe» militante in cui è obbligato a trasformarsi Roberto Saviano per le circostanze dentro le quali è costretto a vivere, non il narratore di *Gomorra* ma l'uomo in carne e ossa, è una banalità. Peggio, è *futile*. Vuol dire compiere in malafede una acrobazia dialettica per mettersi in mostra e dimostrare che nulla è accaduto, che anche gli altri sono saltimbanchi. Sulla pelle di chi non può difendersi. Sulla pelle di chi conduce una vita disperata e senza luce, riuscendo tuttavia ad

accendere una *luce costante* su un punto prima cieco del nostro sviluppo, a studiarne e rivelarne le innerizzazioni con la carne e i sentimenti, con i vestiti e i motori, il cemento e le armi, i vasti traffici e il veleno che è diventato il mare, da grande scrittore. E non è certo colpa sua se fuori da quel cerchio di luce, il buio rimane fitto.

Saviano non ha scritto *Gomorra* per accreditarsi, per trasformarsi in una «bolla mediatica», in un eroe anticamorra a tempo pieno: quel che ha fatto è prendere la parola, come già tanti altri «eroi involontari» da lui raccontati, i protagonisti più commoventi delle sue storie, quelli ai quali va in modo più naturale l'empatia dello scrittore, la capacità di renderceli indimenticabili mentre neanche ne sapevamo i nomi, e ora invece li sentiamo come *il fondo dell'umano*: Annalisa o Dario Scherillo o Peppino Diana. E questo è bastato per farne un bersaglio.

Illuminiamo il resto del buio, anziché indicare come nemica la sua fiaccola accesa, scuotendo la testa. Saviano non ha bisogno di essere eroe, ma *scrittore*, e perciò deve condurre – per ora, ma fino a quando? – una vita ferocemente eroica, ed è questo il tragico paradosso che solo la vicinanza, la fratellanza (la critica fraterna) e il comune sentire possono eventualmente attutire; ma non è affatto certo.

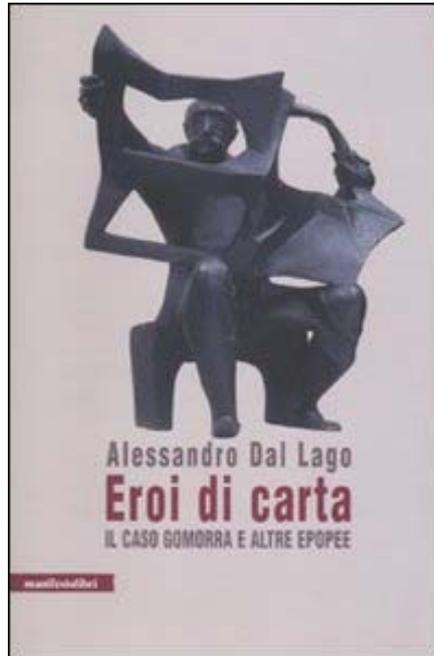
«**Confondere** volutamente l'«eroe» del romanzo, inteso come figura della narrazione, con «l'eroe» militante in cui è obbligato a trasformarsi **Roberto Saviano** per le circostanze dentro le quali è costretto a vivere, non il narratore di *Gomorra* ma l'uomo in carne e ossa, è una banalità. Peggio, è **futile**. Vuol dire compiere in **malafede** una acrobazia dialettica per mettersi in mostra e dimostrare che nulla è accaduto, che anche gli altri sono **saltimbanchi**»





CARTA CANTA

Helena Janeczek, *Nazione Indiana*, 14 giugno 2010



Un piccolo libro contro Roberto Saviano edito da Manifestolibri ha scatenato una discussione sulle pagine del manifesto e altri giornali, trovando un'ampia eco, prevedibile e positiva, sulla stampa di destra. Alessandro Dal Lago, l'autore di Eroi di Carta, e il suo editore Marco Bascetta hanno rivendicato il diritto di criticare Saviano da sinistra, mentre molte altre firme, inclusa la stessa direttrice del manifesto Norma Rangeri, hanno difeso l'opera e l'autore di Gomorra.

Non mi interessa, in questa sede, difendere Saviano perché sta pagando un prezzo personale alto, perché lo hanno più volte minacciato i Casalesi, perché sta decisamente antipatico al capo del nostro governo fresco di legge-bavaglio che è anche il suo editore e il mio datore di lavoro.

Voglio soltanto mostrare com'è fatta quella che Bascetta definisce un'analisi «seria, rigorosa, e diffusamente argomentata». Analizzando a mia volta un testo, lavoro che, se gli argomenti e riscontri sono validi, resta tale anche se fossi la mamma di Saviano o l'amministratore delegato della Mondadori.

La bandella di *Eroi di carta* promette che «Dal Lago cerca di venire a capo del fenomeno Saviano-Gomorra analizzando esclusivamente ciò che l'autore ha scritto». Non è così. Oltre la metà delle citazioni riportate a blocchi, non appartengono alla produzione da lui firmata. Per rigore di metodo bisognerebbe distinguere nitidamente i pareri di caio e tizio su Saviano, ciò che Saviano ha detto – per esempio in un'intervista – e ciò che Saviano ha effettivamente scritto. È soprattutto l'introduzione a pullulare di questo uso arbitrario dei materiali e questo non stupisce, visto che sono le prime pagine a predisporre tutto il clima del libro.

In apertura si presenta, in prima persona, un docente universitario di sociologia della cultura – ossia una voce autorevole – che parla ai suoi studenti dei rapporti fra letteratura e media. Gli studenti si irrigidiscono quando dice di voler prendere in esame *Gomorra* sotto questo profilo. «Uno studente alza la mano. "Non si metterà anche lei a crocefiggere Saviano?", mi chiede. "Un momento", rispondo, "chi lo crocefigge, a parte ovviamente i camorristi? A me





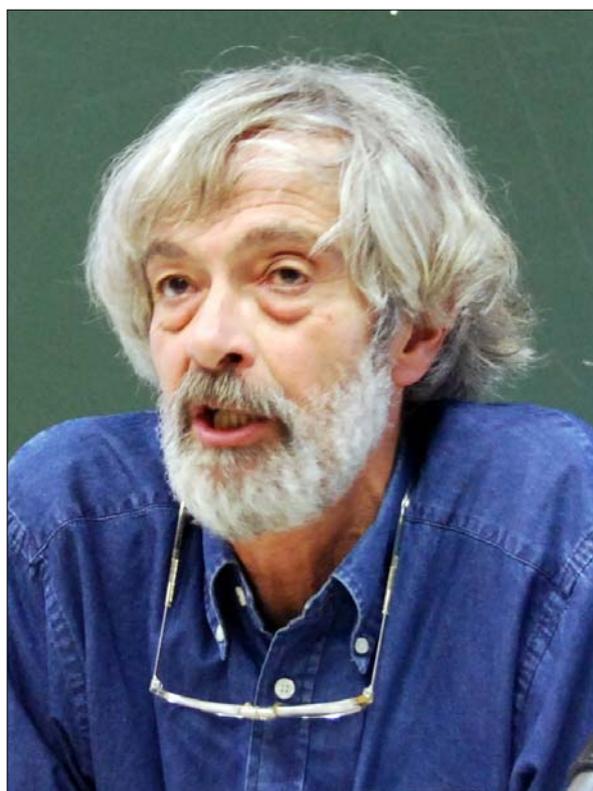
sembra che esista un movimento d'opinione unanime a sua favore. D'altra parte, lo stesso Saviano ha dichiarato di muoversi a suo agio nei media e anzi di voler lanciare una moda". E leggo un passo di un articolo su una manifestazione anticamorra a cui ha partecipato lo scrittore» Segue il passo da un articolo letto senza firma uscito su *Repubblica* all'indomani del primo speciale di *Che tempo che fa*.

«Saviano ha parlato a lungo e con cruda chiarezza. Lui stesso si è definito una "operazione mediatica", nata e portata avanti perché si conoscano gli orrori della camorra e si capisca che riguardano tutti. Il suo "sogno" è che la lotta alla criminalità organizzata diventi una vera e propria moda. È quello che "i grandi editori, le televisioni, trovassero un punto comune, anche conveniente. Perché non creare una moda?».

Persino senza ricostruire tutto il contesto dell'intervista in cui Saviano parla a più riprese del suo rapporto con i media e andando a rintracciare solo il passaggio dove usa la parola «moda», si scopre che le sue parole erano altre. «Perché non deve essere anche conveniente combattere questi poteri, perché non bisogna anche creare una moda di combattere contro di loro, perché dobbiamo sempre essere minoritari e marginali?», ha detto Saviano. Un «noi» che allude a una collettività antimafia di cui Saviano si sente parte, un «bisogna» che si riferisce ai meccanismi mediatici nominati prima, non a una volontà in prima persona; «moda» pronunciato solo una volta, nessuna traccia di termini o metafore corrive come «sogno», «orrori», «vera e propria» e simili. Perché allora Dal Lago usa una fonte di seconda mano, perché parla di una generica «manifestazione anticamorra», senza precisare che si trattava di un programma televisivo? Per faciloneria? Possibile? Se uno sociologo delle comunicazioni non tiene conto della differenza fra un discorso pronunciato davanti alle telecamere o in una piazza, se non distingue un riassunto fatto da altri dal testo originale, che serietà può avere il suo lavoro? Ma dato che una nota ci restituisce il titolo del articolo citato – «Il monologo di Saviano in tv: non sono solo in questa battaglia» – diventa quasi impossibile credere che si sia trattato di una svista. Allora è quasi inevitabile concludere che Dal Lago abbia citato il pezzo di *Repubblica* perché si prestava meglio al discorso che lui stesso intendeva fare. Per imporre una leggera distorsione alle parole di Saviano, attribuirgli una certa coloritura, e forse così far passare anche più liscia l'affermazione che con lui ce l'abbiano solo i camorristi. L'ultima uscita di Berlusconi su *Gomorra* è successiva alla chiusura del

suo libro, ma c'è ne era già stata una precedente di cui Dal Lago tace. Ignora le interviste fatte più volte ai ragazzi e altri abitanti di Casal di Principe, e si sente esentato di andare a sentire qual è l'opinione corrente su Saviano. Gli unici nemici non camorristi che gli vengono concessi, ma solo en passant e a singhiozzo, sono Bruno Vespa, Licio Gelli e Fabio Cannavaro. Bruno Vespa non ha mai espresso nulla contro Saviano e probabilmente Dal Lago lo confonde con Emilio Fede.

Questo «lapsus» come forse Dal Lago lo definirebbe, potrebbe essere un singolo, benché imbarazzante, errore di distrazione, se non apparisse tanto forte il sospetto che non abbia preso in esame che i materiali di più larga circolazione in rete. Così nomina genericamente i blog di destra che «sfottono» o «punzecchiano» Saviano, ma nemmeno un articolo dello stesso tono uscito sui giornali vicini al presidente del consiglio. O afferma che «la critica *mainstream*, quella accademica, è invece abbastanza abbottonata» su *Gomorra*, salvo poi riportare molto più tardi un passo molto lusinghiero di Giulio Ferroni. Ma che l'autore di una canonica *Storia della letteratura italiana* condivida il giudizio positivo con critici come Goffredo Fofi, Romano Luperini, Mario Barenghi o Walter Pedullà,



Alessandro Dal Lago





questo non lo dice. Dal Lago preferisce ricorrere a un articolo di Tiziano Scarpa per sostenere che Saviano fa della camorra la tirannia per eccellenza. Ignorando «le altre mafie» o «gli immigrati che annegano a centinaia davanti a Lampedusa». Come se Saviano non avesse scritto e parlato, dopo *Gomorra*, sempre anche delle altre mafie. Come se non fosse «interventuto spesso a favore dei migranti con articoli e interviste, anche se la sua prospettiva... è quasi esclusivamente quella della lotta alla camorra o alle altre mafie». Questo Dal Lago lo concede, per prudenza, in una nota. Ma le note chi le legge?

Saviano, passando attraverso il riflesso di alcuni scrittori amici, è diventato dopo poche pagine qualcuno che non scorge altro che camorra, ovunque. In un modo ossessivo e quindi dubitabile nei suoi contenuti. Quando va in Spagna vede non solo camorristi, ma anche approdare «sulle sue coste solatie», turchi e afgani. Per dimostrare la fantasiosità dell'autore di *Gomorra* viene citata la trascrizione di un'intervista video fatta per il blog Café Babel: non in Spagna, come fa intendere Dal Lago, ma a Parigi, nel 2007. La presenza dell'infiltrazione camorrista in Spagna è qualcosa che emerge già in *Gomorra*, che torna in vari articoli di Saviano, nelle interviste e negli articoli per *El País*. È un dato incontrovertibile, suffragato dagli arresti di tanti boss campani di primo piano. Fra cui, in tempi recenti e con grande tam tam mediatico, il capo degli "scissionisti" – o "spagnoli" – di Scampia, Raffaele Amato. Nel passo precedente dell'intervista, non citato, Saviano ribadisce la presenza particolarmente forte della camorra in Spagna. Ma la scelta cade su un brano in cui ci sono accenni rapidi ai proventi del narcotraffico per finanziare gli attentati terroristici di Madrid, ai talebani che controllano oppio e eroina e la smerciano attraverso la Turchia e insieme alla recente rivolta delle banlieue francesi. Perché? Perché attraverso frasi dette «a ruota libera» si possa concludere: «Ha mai svolto Saviano indagini su tante cose di cui parla, a parte la camorra?». E pure insinuare che persino sulla camorra non sia poi del tutto attendibile.

A questo punto, Dal Lago è pronto a negare ciò che soprattutto a sinistra costituisce il merito di *Gomorra*. «L'opinione corrente è che Saviano abbia rivelato in *Gomorra* i rapporti fra crimine ed economia globalizzata. [...] E tuttavia non può essere ridotta a un'equazione leggibile nei due sensi. Che la camorra, come la mafia e la ndrangheta, si globalizzi e investa in tutto il mondo *non* significa che l'economia globale sia camorrista». Ma chi lo dice?

Gomorra? Saviano? L'opinione corrente a sinistra? Dal Lago stesso ci presenta questo antico trucco da sofista per contestarlo e dire che tale rovesciamento riduce «tutto a una questione di lotta contro il Male».

Ecco pronto il Saviano in versione Dal Lago. Non più l'autore che ha cercato di mostrare come l'economia criminale dominante su un territorio incida – marxianamente – sulla vita, la coscienza e la cultura di chi lo abita e come crei condizionamenti lontanissimi. Non più l'articolista o il personaggio pubblico che ha continuato a ribadire l'importanza di cambiare soprattutto le regole dell'economia per poter venire a capo del problema. No, Saviano è colui che si propone come eroe e martire, latore di una visione manicheista, fumettistica, reazionaria. Questo campione del Bene contro il Male usa metafore grossolane, «soprattutto "peste", parola con cui Saviano ama sintetizzare quello che succede in Campania», «un'immagine che chiama in causa untori e appestati», afferma Dal Lago. Peccato che in tutto il corpus degli articoli di Saviano, la parola «peste» ricorra solo tre volte (in *Gomorra* non appare proprio) e in tutte e tre si riferisca esclusivamente agli effetti devastanti dello smaltimento illegale dei rifiuti tossici. Questo Dal Lago dovrebbe saperlo, visto che più avanti cita uno di questi articoli, salvo poi usarne il titolo su *Repubblica* – «Imprese, politici e camorra: ecco i colpevoli della peste» – per ribadire attraverso quel «colpevoli» la sua tesi sugli untori, mostri e orchi onnipresenti. E sottace, al contempo, una cosa altrettanto risaputa, ossia che i titoli li fa il giornale.

Tornando all'introduzione, dalla «peste» presuntamente ricorrente in modo indiscriminato in Saviano, il passo è breve per denunciare che «non ci si rende conto che definire *olocausto* gli ammazzamenti di camorra significa violare ogni senso delle proporzioni, e quindi vaporizzare i fatti nelle iperboli?». Bisogna un'altra volta andare alle note per scoprire che questo piccolo «ci» impersonale non si riferisce a nessuna parola scritta o detta da Saviano, bensì a un testo di Dario del Porto, del quale, tra l'altro, manca la precisa indicazione bibliografica.

Quel che Dal Lago imputa a Saviano nella parte dedicata a *Gomorra*, ossia confondere l'io narrante, l'autore, la persona reale e il personaggio pubblico-mediatico, è una prassi che non solo coltiva, ma persino supera: confondendo ciò che viene detto su e o intorno al suo oggetto con ciò che lo stesso Saviano ha detto e scritto. E quando, infine, si accinge a prendere in esame il testo, lo fa in maniera tanto arbitraria e selettiva, da ribaltarne il senso con esiti fra lo





scconcertante e il ridicolo. Citando un passo esemplare dello stile "feuilletonistico", giunge a dire: «non le merci globalizzate, ovvero la merda cinese, sono al centro del primo capitolo, ma i cinesi di merda». Una decina di riga sulle flatulenze degli uomini di Xian, contro un capitolo intero che dipinge l'arrivo in porto, lo stoccaggio e la distribuzione delle merci contrabbandate. Per non parlare delle vicende della ragazzina cinese, raccontata nel capitolo successivo, che in quanto clandestina non poteva denunciare il suo molestatore italiano che alla fine l'ha trucidata e gettata in un pozzo. Anche Zhang e gli operai suoi compaesani che la ricordano con una foto appesa in fabbrica, sono soltanto i «cinesi di merda» di un libro dal fondo razzista? Saviano dipingerebbe una subumanità, perché definisce «Minotauro» l'autista che porta il sarto Pasquale alla fabbrica di Terzigno. Così, da questo personaggio secondario si passa a un'affermazione generale: «D'altronde in *Gomorra* i criminali sono spesso descritti come animali». Si tratta del boss Gennaro Licciardi detto «a scigna» – la scimmia – e del boss Nunzio de Falco detto «o lupo», due soprannomi non certo creati da Saviano, giusto due fra la valanga di quelli che in *Gomorra* sono chiosati e citati. Sul testo, Dal Lago interviene anche con un procedimento ambivalente che imputa a Saviano. Procede per scovare il presunto inverosimile, a sua detta per ribadire che è cattiva letteratura, non per screditare la credibilità di ciò che viene narrato. Se questo poi è l'effetto che ottiene, può lavarsene le mani. Il vestito bianco indossato da Angelina Jolie nella notte degli Oscar del 2004 è un abito lungo a spalle scoperte e dunque non può essere quello cucito dal sarto Pasquale. Ma esiste pure un tailleur pantalone del 2001 che corrisponde alla descrizione fatta nel libro, cosa rilevata, tra l'altro, anche da diversi blog che ne riportano la fotografia. Si arriva persino alla meschinità di appigliarsi alle «scarpe sportive» del camorrista che testa la cocaina sui «Visitors» definite «stivali» un po' più avanti. Peccato che in *Gomorra* sia scritto «stivaletto» e calzature definibili al tempo stesso «scarpe sportive» e «stivaletti» esistono: le Hogan's, per esempio, che le fabbriche in nero campane producono a migliaia, come ha confermato anche un recente sequestro di merce contraffatta. E infine c'è l'accusa di aver descritto Annalisa Durante abbigliata con un vestito e non con i blue jeans, la sera in cui è stata uccisa a Forcella. Laddove il pezzo d'appoggio è tratto da *Casertasette*, una di quelle testate locali, seppure nella versione online, della cui imparzialità non sarebbe stato difficile diffidare. Recentemente, per

esempio, ha fatto molta pubblicità a un film dal titolo significativo, titolando, per esempio: «*Un camorrista per bene*: arriva il film su le balle di *Gomorra*». Il testo dell'intervista su *Casertasette* dice che "era ancora una bambina. Annalisa era ancora paffutella, senza ombra di trucco». Appare evidente che chi sta parlando a nome di Annalisa – la curatrice del suo diario – vuole difenderne un'immagine a sua volta un po' forzata. Annalisa era una bambina che non si truccava, non stava in strada per chiacchierare con un'amica e magari guardare i ragazzi. Dal Lago non si pone nessun dubbio, ma sente di dover rincarare la dose puntualizzando che Annalisa, nella primavera piovosa in cui è morta, non poteva essere abbronzata come racconta Saviano. Bastava fare una verifica sulle foto disponibili in rete per risolvere la questione della verosimiglianza almeno fisica. Tutte quelle più recenti ritraggono un'adolescente che non sembra più una bambina paffutella – come del resto a quattordici anni è normale – e in tutte Annalisa è abbronzata. Potrebbero essere state fatte in estate, ma si nota anche il lucidalabbra, le sopraciglia sistemate, e i lunghissimi capelli resi biondi da colpi di sole, probabilmente pure trattati con la permanente. Quindi, dato che la ragazza andava dal parrucchiere e dall'estetista, è davvero così improbabile che si facesse anche le lampade? Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con i quartieri popolari napoletani, sa infatti che l'abbronzatura tutto l'anno è una caratteristica di molte ragazze (e anche dei ragazzi) che ci abitano. Tant'è vero che il film *Gomorra* si apre proprio in un centro estetico, anzi con l'immagine di una doccia abbronzante. Però Saviano scrive che aveva un vestitino che aderiva al corpo e non jeans, maglietta, scarpe da tennis, come vuole lo stereotipo della ragazza acqua e sapone. Quelle scarpe però, per la stessa ammissione di chi afferma che «Saviano riferisce dei fatti che sono inventati di sana pianta», erano delle Nike Silver dorate. Ossia delle vistose scarpe di marca all'ultimo grido, mentre i jeans e le magliette che Annalisa indossa nelle foto riflettono anch'esse l'immagine di una bella ragazzina che cura il proprio look: né più né meno di tante altre adolescenti italiane. Saviano ha senz'altro voluto riassumere in Annalisa Durante delle caratteristiche tipiche per le adolescenti dei quartieri popolari. Ma il suo ritratto è davvero più inverosimile, così più ingiustamente stereotipato, di quello fornito da *Casertasette*? Come può giudicarlo chi non verifica, non conosce il mondo descritto, e non sembra sentirsi neppure in dovere di farlo?





Insomma, alla fine viene implicitamente insinuata un'inattendibilità complessiva di *Gomorra*. Che finisce per ricadere anche sulle parti più saggistiche dove nel testo ci sono riferimenti a inchieste e altre fonti e la cui consonanza al fattuale è stata testimoniata da magistrati e altri esperti, oltre ad essere facilmente verificabile per chiunque voglia prendersi la briga. No, visto che *Gomorra* è privo di quelle note che in *Eroi di carta* svolgono la funzione delle parti scritte in piccolo di un contratto capestro, si può smentire il risvolto che presenta un libro «scrupolosamente documentato» (ancora una volta procedendo attraverso un paratesto) e parlare di una «documentazione inesistente».

Che poi Dal Lago trovi brutto lo stile di *Gomorra* va benissimo, anche se da un sociologo ci si sarebbe aspettati non principalmente una critica letteraria, ma soprattutto quell'analisi sociologica, culturale e mediatica che la bandella di *Eroi di Carta* annuncia. L'esigua parte dedicata a questo si concentra su testi e enunciati dai quali emergerebbero gli aspetti già dichiarati prima. Non un accenno a un po' di ricerca sul campo, ma nemmeno un'analisi mediatica che tenga distinti piani, mezzi e strumenti comunicativi. Saviano – la persona, l'autore, il personaggio? – propone sé stesso come eroe, definito come un cripto fascista, votato a una bipartisanship comoda e codarda. Che Saviano, dopo essere diventato sia un personaggio pubblico che un bersaglio sotto la protezione accordata dal ministero dell'interno, abbia denunciato con nomi e cognomi politici collusi persino presenti nel governo, – in primis Nicola Cosentino –, che il suo appello a Berlusconi per il ritiro del ddl sul processo breve contenga una frase come «il rischio è che il diritto in Italia possa distruggersi, diventando uno strumento solo per i potenti, a partire da lei», questo è evidentemente trascurabile di fronte al fatto che abbia amato troppo un film come *Trecento* o che una volta abbia menzionato *Beowulf*. L'articolo già nominato sui rifiuti tossici, contiene infatti il passo «varrebbe la pena di ricordare la lezione di Beowulf, l'eroe epico che strappa le braccia all'Orco che appestava la Danimarca: "il nemico più scaltro non è colui che ti porta via tutto, ma colui che lentamente ti abitua a non avere più nulla"». Queste le frasi citate da Dal Lago, alle quali seguono alcune omesse, con le quali il pezzo si chiude: «Proprio così, abituarsi a non avere il diritto di vivere nella propria terra, di capire quello che sta accadendo, di decidere di sé stessi. Abituarsi a non avere più nulla». Da qui in poi succede una cosa grot-

tesca. La lente per guardare Saviano – qui e altrove – non è più il sistema politico-affaristico-mafioso denunciato, né la popolazione che subisce questa spoliazione, ma Beowulf e l'Orco. Nella settantina di pagine che seguono, il nome di Beowulf viene martellato per dieci volte contro quell'una sola in tutta l'opera di Saviano in cui l'eroe epico compare come il latore piuttosto occasionale di una citazione. E visto che forse Beowulf non basta per far passare la tesi che Saviano propone sé stesso come moralmente superiore, ecco un altro pezzo dal quale emergerebbe esattamente questo, nonché in generale il suo qualunquismo in odor di destra. «Viene invitato a parlare a Roma 3 dagli studenti dell'Onda, orientati a sinistra e comunque antigovernativi». Seguono parole di Saviano sul voler essere deideologizzato nel parlare ai giovani delle questioni che riguardano la lotta alle mafie. Il passo sembra tratto da un articolo che riassume ciò che Saviano ha detto agli studenti. Invece si tratta di una nota d'agenzia Adnkronos riportata dal quotidiano *Libero* su un programma radiofonico in cui l'intervistato parla per mezz'ora dei suoi temi soliti, con un accenno all'incontro di Roma 3 che si sarebbe svolto l'indomani. Dal Lago dunque non fa un cenno a ciò che Saviano ha realmente detto agli studenti (anche in quel caso ci sono i filmati in rete). In più – ancora una volta – non confronta il testo riportato con il file audio della trasmissione. Saviano non afferma, come nella citazione riportata, «perché la battaglia sulla criminalità è una questione che, come dire, moralmente, viene prima di tutto», ma il contrario. «Perché la battaglia sulla criminalità non è, come dire, una questione che moralmente viene prima di tutto». Si può non condividere la decisione di Saviano di investire il ruolo pubblico in cui si è trovato della priorità (ma non esclusività) della battaglia antimafia. Ma attribuirgli che tale scelta sia dettata da un presupposto moralistico, è semplicemente falsificare non solo questo passo di intervista, bensì l'intera prospettiva in cui ha sempre posto la questione.

E non ha senso liquidarlo attraverso il *New Italian Epic* in cui, per rimpicciolirlo dopo averlo screditato, Dal Lago lo inquadra nell'ultima parte del suo libro. Il manifesto di Wu Ming è il tentativo di definire una tendenza a partire da materiali che preesistono e di cui *Gomorra*, a due anni dalla sua uscita, dovrebbe fungere da pilastro centrale. Non è – a differenza di altri testi citati – un noir dove un simil detective svolge la funzione dell'eroe. Tantomeno in Saviano esistono i mostri e gli orchi di *Trecento* o del *Signore degli Anelli*, incarnazioni di un Male sottratto all'eco-





nomia, alla storia, alla politica, alla cultura. Rispetto al suo essere diventato personaggio mediatico, simbolo ed eroe, lo stesso scrittore ha ribadito più volte frasi come «io non voglio essere un eroe, perché gli eroi sono morti e io sono vivo. Io voglio vivere e voglio sbagliare». Frasi di cui chiaramente non c'è traccia in *Eroi di Carta*. Quindi i meccanismi per cui, malgrado questo, incarna lo statuto dell'eroe, devono essere più complessi di quelli che Dal Lago fa risalire allo stesso Saviano. Che alla fine è pronto per essere paragonato a Berlusconi, diventandone la controfigura omologa, però «a sinistra».

Questo è dove approda *Eroi di Carta*. Forse è da qui che dovremmo cominciare a porci delle domande. Domande che possono fare a meno di argomenti psicologici come l'invidia, la voglia di ritagliarsi una fetta di successo o di notorietà e altri analoghi. Resta il fatto che il presidente di una facoltà di sociologia

della comunicazione, autore di saggi seri sull'immigrazione, è riuscito a pubblicare un pamphlet pseudoscientifico, senza controllo apparente da parte dell'editore che anzi ne ha difeso il rigore. O come bisogna chiamare un testo che si fonda sulla prassi di omettere e amplificare, ricorrere a falsi sillogismi, servirsi di fonti deboli e spurie come «prove», confondere i piani, ridurre la questione *Gomorra-Saviano* ai più ristretti dibattiti per letterati? Scrivere su un fenomeno complesso un libro che semplifica e falsifica cos'è se non demagogia? Cos'è se non un altro esempio di un clima dove si ode solo chi avanza tesi riassumibili per slogan? Vie ne il sospetto che i meccanismi comunicativi della società dello spettacolo portati all'apice in Italia dal berlusconismo, siano un'«infezione» che attecchisce anche là dove ci si crede immuni. È questo ciò che ci serve? È questo a cui vogliamo *somigliare*?

«Resta il fatto che il presidente di una facoltà di sociologia della comunicazione, autore di saggi seri sull'immigrazione, è riuscito a pubblicare un **pamphlet pseudoscientifico**, senza controllo apparente da parte dell'editore che anzi ne ha difeso il rigore. O come bisogna chiamare un testo che si fonda sulla prassi di omettere e amplificare, ricorrere a **falsi sillogismi**, servirsi di fonti deboli e spurie come «prove», confondere i piani, ridurre la questione *Gomorra-Saviano* ai più ristretti dibattiti per letterati? Scrivere su un fenomeno complesso un libro che semplifica e falsifica cos'è se non **demagogia?**»

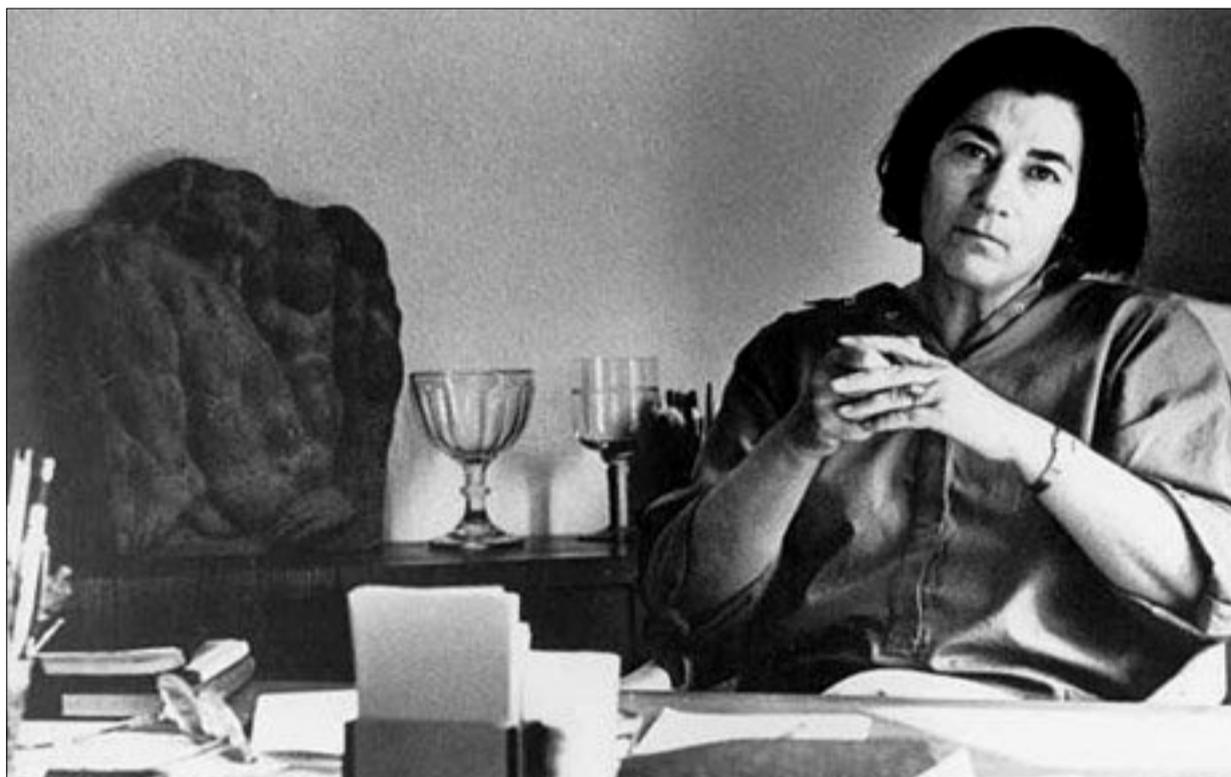




CHRISTA WOLF

I RICORDI DI CASSANDRA TRA DDR E NOSTALGIA. «QUANTE UTOPIE DELUSE»

Andrea Tarquini, *la Repubblica*, 15 giugno 2010



«Germany?», chiese all'aeroporto il biondo rossiccio ufficiale dell'immigration americana. «Yes. East Germany», rispose Christa Wolf esibendo il passaporto blu della Ddr. Nuova domanda: «Are you sure, this country does exist». «Yes, I am», replicò lei. Sapendo di mentire, non sul momento ma sulla Storia. Questo episodio, insomma il primo assaggio dell'America che lei, la più grande scrittrice della Ddr, ebbe arrivando con una borsa di studio del Getty Center for the History of Art and the Humanities a Los Angeles, è vero. Dà una chiave del libro ora in uscita in Germania, con cui, narrando di sé e della fine della Ddr, delle sue delusioni verso il socialismo e del rimpianto della società in cui era cresciuta con i suoi ideali, Christa Wolf rompe un lungo silenzio letterario durato 14 anni. Tanti ne sono passati dalla pubblicazione di *Medea. Voci* e di *Cassandra*.

Ed ecco *Stadt der Engel, oder the Overcoat of dr. Freud*, in uscita da Suhrkamp, pagg. 414, euro 24,80.

Uno straordinario romanzo, autobiografico solo in parte. Tanto che nella narrazione mischia il discorso in prima persona con quello in seconda. La prima persona è nel presente sotto il sole della California, la seconda dà voce ai ricordi dietro il Muro. Un romanzo in cui Christa Wolf, vivacissima a ottant'anni, arriva alla resa dei conti con la fine della Ddr, con il disincanto del dopo Muro, l'umiliazione delle accuse di collaborazionismo. E indirettamente, con la «Ostalgia», quel ricordo nostalgico della società dell'Est, oppressa ma vissuta con solidarietà e umanità dalla gente semplice. Una nostalgia che unisce ormai le generazioni: chi visse nella Ddr e prima sperò, poi disperò di cambiarla e chi vi è nato dopo la riunificazione, realizzata nelle istituzioni, ma non ancora del tutto nelle menti.

La narrazione principale del libro, ha detto Christa Wolf a *Der Spiegel*, ruota intorno a quel suo soggiorno negli Usa nel 1992 e 1993. Momento di presa di





distanza, di riflessione. «Ma nei ricordi torno indietro fino alla gioventù, quando ci trovammo di fronte al quasi Nulla. All'università conobbi molti compagni di generazione... dopo l'esperienza devastante del nazionalsocialismo, sperammo in una società radicalmente diversa. Per noi, attraverso gli anni, venne una dura via della presa di coscienza».

Anche ne *La città degli angeli o il soprabito del Dottor Freud*, Christa Wolf narra le sue prime impressioni dell'America: molte sono negative, come fosse un altro pianeta. Nella guerra fredda, «guardando l'Atlante e pensando all'emigrazione, finivamo sempre per dirci che non avremmo trovato un posto dove andare». Non le piacciono la povertà diffusa, gli *homeless people*, i contrasti sociali le fanno venire le lacrime agli occhi, la superficialità cordiale della gente la delude. Ma come in compagnia di un Angelo immaginario, l'America è per lei il luogo della riflessione e del ricordo, dopo una vita vissuta dietro il Muro.

In California – questo è il racconto de *La città degli angeli* (per altro citazione del film di Wenders, *Il cielo sopra Berlino*, e allusione a Los Angeles) – Christa Wolf ricorda, rivede la sua vita. Una vita felice ma segnata dalle delusioni. Come «la situazione a metà degli anni Sessanta: mi fu chiaro che la Ddr non si sarebbe sviluppata nella direzione a cui molti di noi pensavamo e in cui speravamo. Dopo il 1968 non poté restare alcun dubbio che le contraddizioni erano o sarebbero state irrisolvibili». In questo senso, *La città degli angeli* è anche lo splendido racconto del lungo addio nell'animo di Christa alla Ddr, un addio insieme melanconico e lucido, riflessioni e analisi a fianco dell'emozione della speranza delusa. È il racconto, autobiografico nell'interiorizzazione e nell'impegno sociale e culturale, d'una grande scrittrice che nel sistema aveva trovato una speranza, che aveva rappresentato quel paese in alte funzioni ufficiali, e fu classificata dalla Stasi come «IMMargarete», informatrice. E che ben presto entrò in conflitto con le autorità: con la censura, con la Stasi che la spiò per decenni.

Di quel paese, dice Christa Wolf a *Der Spiegel*, lei amava «l'Utopia dell'Inizio. E molte persone che scelsero l'impegno per quella causa, e furono amaramente delusi, compresi anche quelli che erano emigrati e poi tornarono dall'esilio». La delusione per quelle settimane e mesi della rivoluzione dell'89, cui lei partecipò sperando in una Ddr democratica, per poi vederla, con la riunificazione, annessa dalla Repubblica federale vincitrice. Una nuova, amara

realtà. Volle vedere i documenti che la riguardavano, seppa dalla nuova autorità di controllo che esistevano file come persona spiata e dossier come informatrice. I secondi, non le fu permesso di leggerli. Solo in seguito Günter Gaus, ex rappresentante di Bonn a Berlino Est, glieli portò in California. Intanto erano andati in pasto alla stampa dell'Ovest, che aveva sparato a zero su di lei sottolineando contatti e compromessi col regime, non il suo ruolo di pericolosa intellettuale spiata, ritenuta nemica del sistema.

Faceva male, quell'arroganza da complesso di superiorità dei Wessis, i tedeschi dell'Ovest, sullo sfondo della nostalgia d'una società che lei sognava diversa e si batté invano per migliorare. La nostalgia era ed è uno stato d'animo dell'Est tedesco, ma nel libro Christa non usa il concetto. Eppure, «quando descrivo situazioni concrete in modo critico, forse riemergono i ricordi». Ricordi come il 9 novembre, la manifestazione per la democrazia sull'Alexanderplatz, l'ultimo momento dell'Utopia, «l'attimo in cui l'inimmaginabile diveniva realtà». Poi venne la dimensione imprevista del «dopo». Oggi Christa Wolf confessa di pensare alla morte, e di avere – mentre scriveva questo suo ultimo libro – quasi parlato a un essere immaginario, «diciamo le Parche», per chiedere di poter arrivare alla parola «fine».





GIULIANO VIGINI:

«ENTRI NELLA TOP TEN CON MENO DI TREMILA COPIE»

Luigi Mascheroni, *il Giornale*, 15 giugno 2010

Quando si parla di libri e editoria, la persona giusta a cui rivolgersi per una perizia tecnica è Giuliano Vigni, guru del settore, sia come esperto di produzione e mercato del libro sia come critico.

Allora Vigni, è davvero così? Libro vecchio fa buon brodo?

«Semmai bestseller vecchio fa buon brodo. Pensiamo al fenomeno – raro ma indicativo – di Fabio Volo che è presente nella classifica di narrativa italiana addirittura con quattro titoli, o meglio quattro edizioni. Quando un autore esce con un titolo forte, questo finisce col fare da traino ai "vecchi" libri che l'editore subito recupera, sia nell'edizione normale che tascabile. Insomma, se l'editore è scafato e usa bene le strategie di marketing, l'uscita di una novità di un autore importante come Camilleri o Carofiglio diventa l'occasione per rilanciare opere che erano già state dei successi e che poi si erano "addormentate"».

Quante copie deve vendere un libro per entrare in classifica?

«In questo periodo, in attesa dei vincitori dello Strega e del Campiello, ne bastano poche migliaia. Diciamo 3-4 mila copie a settimana, forse meno, per entrare nei primi 20 e in alcuni casi anche nella top ten. Bisogna poi considerare che il monitoraggio alla base delle classifiche è fatto, da una parte, nelle librerie generaliste mediograndi e nei negozi di prodotti musicali e tecnologici di largo consumo, ossia punti vendita frequentati in particolare da giovani, che spingono certi autori; dall'altra nei supermercati, dove sono presenti esclusivamente i grandi marchi. Insomma, un circolo vizioso: gli editori maggiori si impongono perché hanno buoni autori certo, ma

anche perché hanno una particolare forza nelle librerie dove vengono fatte le rilevazioni di vendita che stanno alla base delle classifiche, che a loro volta orientano i gusti del pubblico. La prova "a contrario" è che i libri confessionali vendono tantissimo, ma per l'80 per cento solo nel circuito delle librerie religiose che non rientrano nei punti di rilevazione, e quindi non entrano in classifica».

Festival, passaggi tv, film, edizioni tascabili... cosa aiuta a prolungare il successo di un libro?

«Paradossalmente proprio il fatto che un libro sia in classifica: il lettore oggi non sa più orientarsi autonomamente nel mare magnum di oltre 60 mila titoli all'anno tra novità e ristampe, cioè 160-170 al giorno. E mancando una critica capace di consigliarlo su cosa vale la pena leggere, ricorre sempre più spesso alle classifiche. Che non sono sinonimo di qualità, questo è chiaro. Ma l'indice che un libro ha un certo impatto, un "valore" capace di condizionare il lettore. Su questo si salda la strategia dell'editore che porta al festival o candida a un premio l'autore più conosciuto. Poi ci sono lo Strega e in parte il Campiello che "valgono" circa 20 mila copie, oltre al fatto che il successo fa salire le quotazioni dello scrittore, il quale poi sarà più facilmente recensito, intervistato, ospitato in tv...».

Poi c'è Fabio Fazio e il suo Che tempo che fa...

«Una trasmissione che fa caso a sé, e che vale più dello Strega. Chi va da Fazio, la settimana dopo entra automaticamente nei primi 20 più venduti. Mesi fa Roberto Calasso portò nella classifica di Arianna addirittura l'edizione di pregio delle *Nozze di Cadmo e Armonia* che costa 135 euro... Ed è un libro di vent'anni fa».





E fuori dai casi editoriali come quelli di Stieg Larsson o Fabio Volo, aiutati dal cinema o dalla tv, quanto dura il "romanzume" medio, un Grisham o un Baricco?
«Dipende dall' autore, alcune volte una o due settimane e poi sparisce. Altre invece può accadere che rimanga sottotraccia per lungo tempo e poi conoscere una "fiammata": o per via di un film o di una fiction tratti dal libro, o grazie a un lento ma progressivo passaparola tra i lettori forti. Ma sono casi rari. In questo momento capita con *Nel mare ci sono i coccodrilli* di Fabio Geda, che comunque ha sempre dietro un marchio come Baldini Castoldi Dalai... Negli ultimi anni l'unico esempio di libro rimasto a lungo in classifica senza eventi "speciali" o grandi gruppi alle spalle è *L'eleganza del riccio*. Ma è un'eccezione».

A proposito di «lettori forti»: ma chi sono?

«Tenendo conto che in Italia chi legge almeno un libro all'anno è appena il 45 per cento della popolazione alfabetizzata, i lettori forti sono quelli che leggono più di un libro al mese, cioè il 6,9 per cento degli italiani, sommati a quelli che leggono tra i 7 e gli 11 libri, che significa un altro 7 per cento. Sono coloro che tengono in piedi il mercato: se per ragioni economiche o di tempo libero a disposizione rallentano gli

acquisti, l'editoria entra in crisi, come in parte succede attualmente».

Della tv e del passaparola ci ha detto. E dei giornali? Quanto conta oggi una recensione?

«Poco, e solo se il critico è autorevole. Non è come con i film, dove la gente legge una scheda contrassegnata da pallini, e dove l'offerta è minima rispetto ai libri e quindi più facile orientarsi. In questo senso vale molto più Facebook, dove si ripete su grande scala e in tempi ridotti il fenomeno del passaparola. Gli editori lo sanno bene, e seguono con attenzione questo fenomeno. Magari "facilitandolo". Come? Con qualche imbeccata... come quegli attori che per pubblicizzare il nuovo film chiamano i fotografi dicendo che quella sera saranno in quel ristorante insieme a quella persona...».

Tutti i libri di cui abbiamo parlato sono di narrativa. Che fine ha fatto la saggistica?

«Quella accademica ha spazi limitatissimi ormai. Sopravvive solo quella giornalistica. Guardi i primi tre autori in classifica: Vespa, Scalfari e Rizzo. Fuori dalle grandi firme e dalla triade Mondadori-Einaudi-Feltrinelli, ormai c'è spazio solo per le inchieste di Chiarelettere».

«Il lettore oggi non sa più orientarsi autonomamente nel mare magnum di oltre **60 mila titoli all'anno** tra novità e ristampe, cioè 160-170 al giorno. E mancando una critica capace di consigliarlo su cosa vale la pena leggere, ricorre sempre più spesso alle **classifiche**. Che non sono sinonimo di qualità, questo è chiaro»





L'OSSESSIONE DI JOYCE CAROL OATES (PER LA MADRE E PER LA SCRITTURA)

La narratrice che ha ideato un unico, fluviale racconto americano



Paolo Giordano, *Corriere della Sera*, 16 giugno 2010





Joyce Carol Oates è una scrittrice impetuosa. Le righe fitte dei suoi romanzi scorrono rapide sotto gli occhi, producendo lo stesso rombo vigoroso delle cascate che così spesso fanno da fondale alle sue storie, lassù, nelle pianure paludose dello Stato di New York, in posti che si chiamano Chautauqua Falls, Mount Ephraim, Milburn.

Sembra inevitabile, ogni volta che si parla di lei, sottolineare due aspetti: 1) la sua inverosimile fecondità: a settantadue anni ha prodotto più di quaranta romanzi, oltre a una nube densa di saggi, poesie e racconti, e il suo ritmo non accenna a rallentare; 2) il Premio Nobel, che incombe sul suo nome ormai da lungo tempo.

Se il secondo aspetto non è davvero interessante – che i vetusti accademici di Stoccolma continuino pure a interrogarsi se sia o meno il caso, se sia opportuno, riconoscere una volta per tutte il genio di JCO (come quello di altri indiscussi: Philip Roth, Cormac McCarthy...), lei nel frattempo non smette di pubblicare – la prolificità dell'autrice è così evidente da divenire un elemento imprescindibile della sua poetica. In generale, si sa, la sovrapproduzione è tossica per uno scrittore, ne inficia la qualità e soprattutto l'intensità dell'opera, ma vi sono autori per i quali essa è così smaccata da trasformarsi in un parametro essenziale per valutarli.

Leggenda vuole che JCO scriva in continuazione. Si dice che durante i tour promozionali negli States si muova a bordo di un'automobile dotata nella parte posteriore di una ribaltina su cui poggiare il computer portatile. Non stupisce. Come farebbe altrimenti a digitare un tale numero di parole? Sfogliando i suoi libri, si ha talvolta l'impressione di trovarsi di fronte a statue sbazzate, mai rifinite, la cui bellezza risiede proprio nella primitiva spigolosità e ruvidezza del materiale grezzo. Non è raro imbattersi in ripetizioni, in strutture sbilanciate, in lungaggini che un sufficiente periodo di sedimentazione porterebbe facilmente a eliminare, in capitoli che naufragano nel vuoto, come se JCO non avesse avuto il tempo di rileggere la prima stesura. Come se non avesse avuto voglia. Eppure. Ogni sporcatura trova una perfetta collocazione nel suo flusso.

Sembra quasi di vederla, minuscola com'è, china sulla scrivania, con gli occhiali che le coprono il viso per metà e la camicetta demodé abbottonata fin sotto il mento: i fogli scivolano fuori dalla stampante e lei, distrattamente, li afferra e li getta alle sue spalle dove il pavimento è già cosparso di carta, in attesa che qualcuno si preoccupi di raccogliarli e riordinarli. Con l'altra mano prosegue a battere sulla tastiera. Non si distrae, non smette. Per JCO, espressioni vacue

e continuamente abusate come «ossessione della scrittura», come «compulsività», come «scrivere per sé» assumono un significato preciso.

Altrettanto straordinaria è, a dispetto della mole di cartelle, l'unità di senso della sua opera. (Quasi), tutta JCO è reperibile in un racconto di ventisei pagine appena, pubblicato alcuni anni fa in una raccolta curata da Janet Berliner e dalla Oates stessa: *Figlie e Madri* (Marco Tropea Editore). Addirittura, gran parte della produzione di JCO è riassunta nel titolo del suo racconto, composto di appena due sostantivi: «Madre Morte».

Madre, dunque. Scrive JCO nell'introduzione alla raccolta: «Forse su nessun'altra parola della nostra lingua si sono sedimentate tante associazioni di idee convenzionali [...], eppure... come sono misteriose le madri! [...] Si ha l'impressione che siano (loro) a esercitare la maggiore influenza, benigna o maligna che sia». Nel caso della Oates l'influenza è spesso maligna. Le madri nella regione delle cascate sono nevrotiche, truccatissime, violente. Ma i figli non smettono di anelare al loro amore e di fallire nel raggiungerlo. Così Nikki, protagonista di *La madre che mi manca*, non riuscirà mai a levarsi di dosso la delusione trattenuta nel tono di mamma, quella volta che si è presentata a casa con un nuovo taglio di capelli. Poco più che una smorfia di disappunto ma sufficiente a rovinarle la vita. Skyler Rampike, la struggente voce di *Sorella, mio unico amore* (il grande capolavoro fra i libri più recenti di JCO), odia la sorella Bliss, Miss Principessa sul Ghiaccio del New Jersey, vorrebbe ucciderla per l'affetto che gli ha sottratto. La mente di Jeannette Harth «si svuota di colpo» quando scorge in lontananza la figura di «Madre Morte», in una mattina ghiacciata d'inverno. E Katya Spivak, nell'ultimo *Una brava ragazza*, sta cercando di mettere da parte un po' di soldi con il suo impiego estivo da babysitter, quando la madre alcolizzata telefona da un motel di Atlantic City per chiederle – per esigere un prestito.

La madre, per JCO, è «oggetto di riflessione incessante e frustrante». È un gorgo di desiderio e sopraffazione da cui è impossibile salvarsi. A distanza di chilometri e di anni, donne e uomini dalle vite apparentemente normali si dibattono ancora nella trappola dell'amore materno.

È rischioso e invadente avventurarsi nelle ragioni personali di un autore, ma sembra che lo sforzo stesso della scrittura sia per JCO un atto di condanna della madre – i padri sono ininfluenti, spariti o tonti o alcolizzati – e insieme il tentativo disperato di gridarle, a settant'anni suonati: «Sono qui! Guardami! La tua bambina! Sono brava! Sono bravo».





Rassegna stampa, giugno 2010

Vengono in mente altri scrittori, Georges Simenon e Philip Roth soprattutto. Li accomuna la supremazia della figura materna, così perfetta e ingombrante – Henriette, la donna algida che accoglieva gli sconosciuti a casa Simenon, e la madre inattaccabile e opprimente di Alex Portnoy, «così profondamente radicata nella coscienza» da indurlo a pensare che ogni donna sia lei travestita – e li accomuna la bulimia di scrittura. Che vi sia un legame allora? È possibile che l'ossessione della madre conduca a un flusso debordante – «Mamma! Sono qui! Guarda cosa so fare!» –, mentre quella del padre costringa piuttosto alla stitichezza, alla prosa minuziosa e impaurita di chi comincia già schiacciato da una sensazione di fallimento, vedi Franz Kafka e Italo Svevo? No, mi dico subito. No di certo. Queste sono soltanto psico-idiozie.

Morte, allora. La madre di Nikki viene trovata faccia a terra nel garage: assassinata. L'incantevole Bliss Rampike è stata torturata e uccisa (da un familiare? da un ammiratore pedofilo?), il suo corpicino trascinato nell'angusto locale caldaia. A Mary, la sorella di Jeannette Harth, è successo qualcosa di indicibile. Katya Spivak fugge da uno sconosciuto che la pedina all'uscita dal lavoro, immagina che lui voglia violarla e poi scaraventarla in un fosso. Il mondo, nelle terre fradice attorno al lago Ontario, è minaccioso, pieno di angoli bui, di cantine, di legnaie, luoghi dove presto o tardi si consuma un delitto atroce, luoghi dove è facile nascondere un cadavere. Il colore del sangue, proprio come l'odore pungente del profumo



al limone di mamma, s'impregna ai vestiti e non scompare nemmeno dopo centinaia di lavaggi.

JCO sembra avvertirli entrambi sulle dita e allora scrive, scrive a più non posso, per pulirsi le falangi consumandole contro i tasti. Lì, dentro le sue storie, non ha paura di niente: fa il verso a Tolstoj – l'incipit di *Sorella, mio unico amore* recita: «Le famiglie disfunzionali si assomigliano tutte» –, sfotte il pubblico («Ci sono dei lettori disposti ad ammettere di avere un interesse nei country club? [...] Se sì, questa stronzata malinconica è per voi»), sfotte sé stessa («Nel romanzo di una scrittrice di successo, che vende fra l'edizione rilegata e quella in broccia milioni di copie all'anno, trovereste...»), sfotte gli scrittori «postmoderni», l'America di oggi e di ieri, si lascia sedurre dallo slang e dal turpiloquio, dimentica la punteggiatura e non sbaglia un colpo!

Sì, Joyce Carol Oates è una cascata. I suoi personaggi sono estremi in quel modo che fa storcere il naso a molti critici (forse anche agli accademici svedesi), sono estremi in un modo paurosamente reale. E lei, proprio come l'acqua, riesce partendo da una sola molecola (Madre + Morte) a assumere le forme più diverse, a inondare, a rinfrescare, a infiltrarsi ovunque. Il germe della sua prosa, dispiegata in migliaia di pagine che non sono mai le stesse, esplose in poche parole strillate dalla signora Harth a sua figlia, mentre guida fuori di testa in fuga da Port Oriskany. Quasi una filastrocca: «Mi vuoi bene, sono tua madre e ti voglio bene, sei la mia bambina, è giusto che moriamo insieme».





SIAMO ANCORA POSTMODERNI?

Maurizio Ferraris, *la Repubblica*, 19 giugno 2010

Trent'anni fa usciva il libro del filosofo francese Lyotard che sanciva l'inizio di una nuova era culturale: tramontavano le ideologie e l'idea stessa di storia, si apriva il tempo del pensiero debole, della leggerezza e dell'effimero. Una lunga fase, che **sembra non finire mai**. E che oggi ritrova slancio anche nelle produzioni di massa. Non a caso al cinema tornano le *Charlie's Angels* e *Ghostbusters*, piccoli simboli di un'epoca che non siamo capaci di superare.

Il postmoderno ha trent'anni, e ritorna insieme ad *Accademia di polizia* e *Ghostbusters*, la rucola e le *Charlie's Angels*, che – con l'ambigua miscela tra l'emancipazione delle donne detective e Charlie, il dio (maschile) nascosto – furono trasmesse per la prima volta in Italia nel settembre 1979 furoreggiando, insieme al più univoco *Drive in*, su quelle che all'inizio si chiamavano "tv libere" e poi, più correttamente, "private".

Questi ritorni degli anni Ottanta non sorprendono, se si considera che sono tornati persino i calzoni a zampa, imbarazzante standard degli anni Settanta. Ma quanto a lui, al postmoderno, non è nemmeno certo che se ne sia mai andato. Mentre scrivevo questo articolo ho trovato tra la posta il cartoncino di una mostra che si è aperta da poco al Mart di Rovereto. L'artista si chiama Sara Landau, e il titolo ha il merito di sintetizzare in tre parole (undici lettere in totale) il postmoderno: Iper Pop Post. Sì, il postmoderno è stato proprio quello: l'Iper come valutazione positiva dell'eccesso e come rifiuto della misura (nel lessico postmoderno «esagerato» è un complimento), il Pop come miscela di alto e basso nel sistema dei media, e soprattutto il Post, l'idea di essere postumi, di venire dopo, una specie di ultra ironico, un portarsi avanti con un gesto che è insieme avanguardistico, ansioso e rassegnato.

Bene: si tratta di postmoderno o di post-postmoderno? Se il postmoderno è essenzialmente revival, il revival (o anche semplicemente il survival) del revival ha del vertiginoso. Lasciando da parte queste sottigliezze metafisiche, forse è più sensato analizzare cosa sia stato. Il postmoderno esplose di colpo con un piccolo libro (109 pagine) del filosofo francese Jean-Francois Lyotard, *La condizione postmoderna*, uscito – proprio come le *Charlie's Angels* – nel settembre 1979 che parlava della fine delle ideologie, cioè di quelli che Lyotard chiamava i «grandi racconti»: illuminismo, idealismo, marxismo. Questi racconti erano esauriti, non ci si credeva più, avevano cessato di costituire un'onda trainante e di giustificare il sapere e la ricerca scientifica.

Era una crisi, ma vissuta senza tragedie, lontana dai drammi e dalle ghigliottine del moderno.

Una decina di anni più tardi, subito dopo la caduta del muro di Berlino, Francis Fukuyama avrebbe rincastrato la dose con la «fine della storia»: la storia universale si era compiuta e non ci sarebbe stato altro futuro. Era un tema di cui aveva parlato Hegel, nell'Ottocento, e poi, negli anni Trenta del Novecento, il filosofo Alexandre Kojève, ma ora diventava anche un tema pop. È del 1982 – l'anno di *Blade runner*, film postmoderno per eccellenza, visto che ci parla di una fine della storia a Los Angeles – la canzone





«Nel presentismo del postmoderno («no future» cantavano i Sex Pistols cogliendo l'essenziale della «crisi dei grandi racconti») l'arte, l'immediatezza estetica, fosse pure nella forma minimale degli orologi Swatch e della Milano da bere, diventava la risorsa a portata di mano»

Postmoderno di Giuni Russo (il cui refrain era «Modern day far far away»), che costituiva il lato B di un grande successo dell'epoca, *Un'estate al mare*.

Un tratto caratteristico del postmoderno è proprio che tra i due livelli, filosofico e pop, c'è stata una complicità anche più forte che ai tempi di Juliette Greco e dell'esistenzialismo.

Il pensiero debole, versione italiana del postmoderno, esce nel 1983, e viene lanciato come tormentone da D'Agostino in *Quelli della notte*, la cui sigla era un inno alla notte, non esattamente nel senso di Novalis: «Lo diceva Neruda che di giorno si suda (ma la notte no!) / rispondeva Picasso io di giorno mi scasso (ma la notte no!)». «Modern day far away», come in Giuni Russo. La forza elementare di questa liberazione che sembrava a portata di mano, anzi, già avvenuta all'insaputa di tutti, è stata colta alla perfezione da Lucio Dalla in *L'anno che verrà* (meglio noto come *Caro amico ti scrivo*), che esce nel 1979, esattamente come il libro di Lyotard: «E si farà l'amore, ognuno come gli va / anche i preti potranno sposarsi, ma soltanto a una certa età». La facilità con cui la pandemia si diffuse dipendeva non solo da quello che, così oscuramente, si chiama «spirito del tempo», ma anche dal fatto che il postmoderno si portava sulle spalle una turba cosmopolitica di genitori: lo storico inglese Arnold Toynbee, che ne aveva parlato negli anni Quaranta, l'antropologo tedesco Arnold Gehlen teorizzatore della «post-storia» negli anni Cinquanta, il romanziere americano Kurt Vonnegut che negli anni Sessanta aveva mescolato humour nero e fantascienza, l'architetto americano Robert Venturi che nei primi anni Settanta riabilitava lo stile disneyano di Las Vegas. All'inizio di tutto, negli anni Trenta, c'era stato persino il critico letterario spagnolo Federico de Onís, che aveva classificato così una

corrente poetica. Il minimo comune denominatore di tutti questi antenati sta in una fine del progresso vissuto in senso enfatico: al futuro infinito e indeterminato, segue un ripiegamento. Forse il futuro è già qui, ed è la somma di tutti i passati, abbiamo un grande avvenire dietro le spalle.

Nel presentismo del postmoderno («no future» cantavano i Sex Pistols cogliendo l'essenziale della «crisi dei grandi racconti») l'arte, l'immediatezza estetica, fosse pure nella forma minimale degli orologi Swatch e della Milano da bere, diventava la risorsa a portata di mano. L'eclettismo correva qua e là, mescolando stili e valorizzando l'effimero, trasformato a sorpresa in una categoria positiva perché tutto, almeno nelle intenzioni, diventava più leggero e fiabesco. «Come il mondo vero finì per diventare una favola», la frase di Nietzsche, era stata promossa a ideale universale, e alla fine, il nocciolo duro del postmoderno è stato proprio che il reale sarebbe sparito senza lasciare niente di solido. Nella apparente fine delle utopie si faceva strada il sogno sotterraneo di un regno dello spirito e persino di una fine del lavoro, della maledizione di Adamo, con il passaggio dai campi e dalle officine agli open space del web. I più ottimisti si erano persino convinti che le guerre sarebbero scomparse diventando semplicemente una finzione mediatica tra le altre.

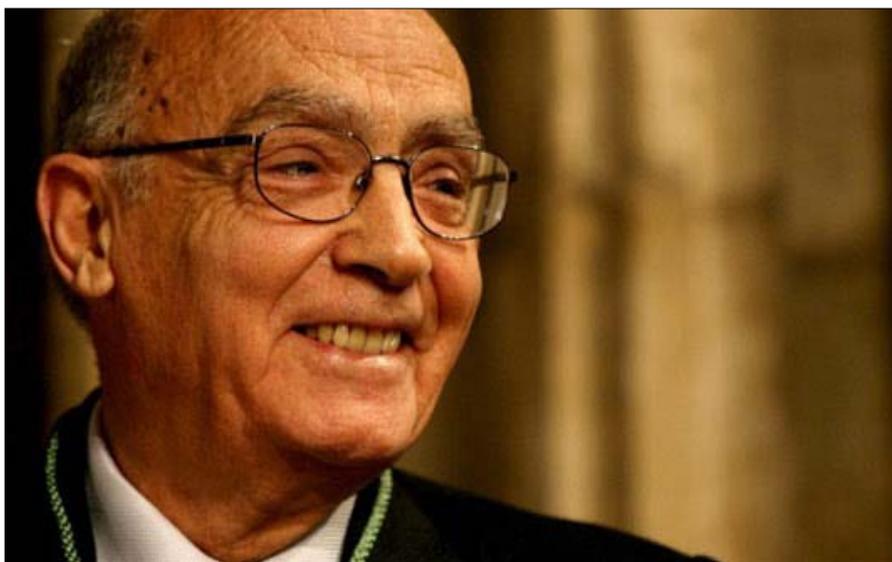
Tutte queste utopie si sono realizzate? In un certo sì, fin troppo bene, e non parlo solo della fine del lavoro, che è diventato un bene rarissimo. Ricordo, nel 1994, di aver partecipato, in una Magdeburgo ancora piena di ricordi e rottami della Ddr, a un convegno intitolato «Media Transforming Reality», dove il potere demiurgico della manipolazione mediatica veniva considerato una grande emancipazione e una sciccheria intellettuale. Il che suonava ironico non solo perché non si era poi così lontani, nel tempo e nello spazio, dalla Berlino del dottor Goebbels, ma perché erano gli anni in cui il populismo mediatico faceva la sua discesa in campo e il detto nietzschiano «non ci sono fatti, solo interpretazioni» si candidava a sostituire, dentro e fuori dei tribunali, il principio «la legge è uguale per tutti». Il risultato è sotto gli occhi di tutti: un mondo di toxic paper e di ecoballe, in cui si dichiara guerra (verissima) allegando come prova l'esistenza di armi di distruzione di massa che non ci sono mai state. Tanto basta, io credo, a dissipare ogni nostalgia del postmoderno. A chi si volesse impegnare in un revival, proporrei il recupero della verità e della realtà, di cui si sente un grandissimo bisogno in un mondo ammalato di favole.





L'ELEGANZA TERRIBILE DEL COMBATTENTE

Mario Baudino, *La Stampa*, 19 giugno 2010



José Saramago è stato uno di quegli scrittori prendere o lasciare. Piaceva moltissimo, oppure suscitava reazioni decisamente ostili, senza vie di mezzo. Ha ispirato musicisti a lui devotissimi, come Azio Corghi, ha scatenato polemiche roventi sul piano politico e, negli ultimi anni, dopo il Nobel vinto con indiscusso merito nel '98, è stato oggetto di un vero e proprio culto. È morto alle Canarie, nella sua Isola di Lanzarote, dove viveva da tempo con la moglie Pilar Del Rio, giornalista e sua traduttrice in spagnolo. Aveva 87 anni, da tempo soffriva di una lenta malattia, che non gli aveva però impedito di girare il mondo, accogliere gli inviti, distillare le sue provocazioni. Sempre al centro di discussioni anche aspre, da noi negli ultimi due anni è stato il protagonista di un caso politico letterario. Ha abbandonato il suo storico editore, l'Einaudi, perché si rifiutava di pubblicargli il *Quaderno*, libro di riflessioni a tutto campo tratto dal blog che teneva su Internet.

C'erano nel *Quaderno* giudizi assai sprezzanti sul premier Berlusconi, definito un «delinquente»: la casa editrice obiettò che sarebbe stato inimmaginabile farsi querelare dal proprio azionista. Finì che il libro venne stampato e diffuso dalla Bollati Boringhieri, peraltro senza strascichi giudiziari. Alla Fiera di

Francoforte dell'anno scorso, lo scrittore ha siglato, un po' a sorpresa, un super-contratto con la Feltrinelli, che ha pubblicato proprio quest'anno il suo ultimo romanzo, *Caino*, una rivisitazione della vicenda biblica. «Mi risulta difficile comprendere come il popolo ebraico abbia scelto per testo sacro l'Antico Testamento» aveva dichiarato l'autore al proposito. «È un tale miscuglio di assurdità che non può essere stato inventato da un uomo solo. Ci vollero generazioni e generazioni per produrre questa mostruosità».

José Saramago non aveva timori reverenziali, anzi. È stato uno di quegli scrittori di grande fiato, con molta immaginazione e altrettanto gusto per le costruzioni narrative anche complesse, che da *Memoriale del convento* a *Cecità*, per citare alcuni dei suoi libri più noti, ha fatto col romanzo davvero di tutto: affresco storico, allegoria morale, attenzione alla magia del quotidiano, impegno «illuministico» e sdegno politico, responsabilità civile e giochi intellettuali. Elegante, austero, tratto aristocratico, fedele alla sua antica militanza comunista (si iscrisse al partito nel '59, in piena dittatura salazarista, facendo politica in clandestinità), si è imposto in Europa relativamente tardi, ma il successo non lo ha mai ammorbidito. Oppositore nato, non indenne da





un certo nichilismo politico che non salvò niente e nessuno, vedeva i governi, tutti o quasi, come emissari del potere economico; considerava sostanzialmente la democrazia come una finzione, il mondo come una macchina di sopraffazione.

Il tono, o meglio l'intonazione morale dei suoi libri è a volte oratorio: per esempio nel *Saggio sulla lucidità*, che chiude la trilogia iniziata appunto col *Memoriale del convento* (romanzo che lo impose all'inizio degli anni Ottanta all'attenzione internazionale), immagina che i cittadini votino tutti scheda bianca, facendo di fatto crollare lo stato. Era un combattente nato: dagli anni Sessanta, quando cominciò a diventare una voce critica molto popolare in Portogallo, alla Rivoluzione dei garofani quando cominciò una nuova, più libera fase della sua vita. Sostenitore dell'unione fra Portogallo e Spagna, nonostante il Nobel ebbe sempre pessimi rapporti con l'establishment del suo Paese, dove pure fu responsabile di case editrici, giornalista di successo, personaggio pubblico di grande rilevanza. Infine, il trasferimento alle Canarie, che ha avuto un forte valore simbolico.

Poco amato – tanto per usare un eufemismo – dalle gerarchie cattoliche, che hanno spesso lanciato anatemi contro i suoi libri, Saramago non era però un provocatore. Non cercava la rissa politica o filosofica. Semplicemente, con l'eleganza di un anziano signore, sapeva dire cose terribili, a volte cogliendo nel segno, a volte no, come accade. Senza mai tirarsi indietro, e soprattutto senza concedere nulla agli avversari. Farne un cantore dell'apocalisse sarebbe però riduttivo: nei suoi scenari spesso terribili s'impongono sempre, con una straordinaria potenza, le storie delle persone: ed è qui che, lento, sottile, a volte persino labirintico, lo scrittore portoghese ha dato il meglio di sé: come nel *Vangelo secondo Gesù* (del '91) che pure provocò un notevole scandalo per la sua eterodossia, o in *Tutti i nomi* (del 1997) dove l'ossessione classificatoria di un bibliotecario per le persone importanti si trasforma nella ricerca di una donna «qualunque», una sconosciuta che sembra racchiudere qualcosa di molto vicino al senso (o all'insensatezza) dell'esistenza.

Con Azio Corghi ha scritto un'opera lirica dedicata a Don Giovanni, ma ne ha ribaltato il finale: dopo l'ennesimo monito del Commendatore e lo sdegnato rifiuto del seduttore, invece di spalancarsi il baratro dell'inferno esce una fiammata che si spegne immediatamente. Il dissoluto è assolto. Saramago, all'inferno, proprio non ci credeva.

IL VATICANO CONTRO SARAMAGO: È LA ZIZZANIA

Dino Messina, *Corriere della Sera*, 20 giugno 2010

Era già successo, ma questa volta è per sempre. Nel giorno dell'addio, il Vaticano manda al diavolo José Saramago. Il necrologio che L'Osservatore Romano ha dedicato al Nobel portoghese, morto venerdì a 87 anni, è una bocciatura sin dal titolo: «L'onnipotenza (presunta) del narratore». L'autore di opere come il *Memoriale del convento*, *Il Vangelo secondo Gesù*, *Caino*, dove è affermata una visione atea e materialista senza alcuna apertura alla fede, viene definito da Claudio Toscani sul quotidiano del Vaticano come «un uomo e un intellettuale di nessuna ammissione metafisica, fino all'ultimo inchiodato in una sua pervicace fiducia nel materialismo storico, alias marxismo. Lucidamente autocollocatosi dalla parte della zizzania nell'evangelico campo di grano, si dichiarava insonne al solo pensiero delle crociate e dell'inquisizione, dimenticando il ricordo del gulag, delle purghe, del genocidi, del samizdat culturali e religiosi».

È la chiusa di un articolo cui si arriva attraverso un crescendo in cui Saramago viene accusato di «banalizzazione del sacro», «semplicismo teologico»: «Se Dio è all'origine di tutto, Lui è la causa di ogni effetto e l'effetto di ogni causa». Nessuna concessione al genio del portoghese, definito «un populista estremistico» che fin troppo comodamente incolpa delle brutture del mondo «un Dio in cui non aveva mai creduto, per via della Sua onnipotenza, della Sua onniscienza, della Sua onniveggenza. Prerogative, per così dire, che ben avrebbero potuto nascondere un mistero, oltre che la divina infinità delle risposte per l'umana totalità delle domande. Ma non per lui».

La ruggine con il Vaticano e con gli ambienti cattolici più conservatori è precedente all'assegnazione del premio Nobel. Ieri tutti hanno ricordato che José Saramago lascia polemicamente il Portogallo nei primi anni Novanta per gli attacchi violenti ricevuti dal sottosegretario alla cultura Antonio Sousa Lara. Questo politico definì una vergogna per un Paese cattolico l'opera uscita nel 1991, *Il Vangelo secondo Gesù*, in cui il Cristo è appiattito alla semplice dimensione terrena. E infatti ieri Toscani ha definito *Il Vangelo* di Saramago il «frutto di una faziosità dialettica di tale evidenza da vietargli ogni credibile scopo». Gli attacchi si ripeterono nel 1998, dopo l'annuncio da parte dell'Accademia di Stoccolma: sempre L'Osservatore accusò l'Accademia svedese di essere politicamente orientata e il





romanziera portoghese venne definito «veterocomunista», e peggio ancora «nichilista». Accuse riprese qualche mese dopo da padre Ferdinando Castelli sulla *Civiltà Cattolica* («esalta il nulla») anche se il critico gesuita faceva qualche concessione alle qualità letterarie di Saramago: «Siamo certi di trovarci dinanzi a uno scrittore meritevole, sotto l'aspetto letterario».

Un'apertura di cui non si trova traccia nelle reazioni degli ambienti cattolici all'uscita l'anno scorso dell'«inaccettabile» (così *L'Osservatore*) *Caino*, dove c'è la rappresentazione di un Dio crudele e vendicativo e l'Antico Testamento è dipinto come «un manuale di cattivi costumi».

TIRARE SASSI CONTRO L'AVVERSARIO USANDO (MALE) LE PARABOLE

Alberto Melloni, *Corriere della Sera*, 20 giugno2010

Spesso la critica di voci investite di autorità religiosa ai maestri della musica o della poesia, del teatro e della scultura, del cinema o della letteratura ha lasciato spazio a più mature riconsiderazioni in cui proprio al momento della morte si colgono i primi segnali di un ripensamento che inizia a frenare l'impeto moralistico di cui in tanti (a partire da Mozart e dalle sue «troppe note») hanno fatto le spese. A Saramago questo non è capitato: contro di lui un giornalista dell'*Osservatore Romano* ha usato parole veementi che hanno fatto in un baleno il giro del mondo e di cui a torto si chiederà conto alla Chiesa.

Parole che mostrano non solo una posizione legittima di antipatia, ma anche una grinta che, per quel vezzo di non piegarsi alle mode, finisce per sfiorare la più vecchia delle mode che è quella dell'aggressività. Che Saramago non avesse «nessuna ammissione metafisica», che la sua fosse una «mente uncinata a una banalizzante destabilizzazione del sacro», che alle sue polemiche sulle crociate si debba opporre il suo silenzio sui gulag non è un argomento, ma un sasso. E sui sassi si inciampa. Come fa l'autore quando imputa a Saramago una questione – quella della teodicea tanto cara alla teologia e alla filosofia del XVIII secolo, prima del terremoto di Lisbona. O come quando si sbeffeggia Saramago accusandolo d'essersi «lucidamente autocollocato dalla parte della zizzania nell'evangelico campo di grano». Quella parabola decisiva del Vangelo – alla quale Giuseppe Ruggieri ha dedicato una riflessione esegetico-teologica assai fine su *Cristianesimo nella storia* – dice proprio il contrario: e cioè che il tempo messianico non è quello in cui si strappa la zizzania, ma è il tempo del tempo.

Nessuna meraviglia, a questo punto, se ieri anche Fulvio Panzeri, critico letterario di *Avvenire*, il quotidiano della Conferenza episcopale italiana, non abbia usato mezze misure: «Saramago è stato uno scrittore notevolmente sopravvalutato, in maniera esagerata in Italia, acclamato da una decina d'anni come un classico del Novecento quando già oggi molte delle sue opere più famose risultano effettivamente datate e non certo indimenticabili». Ancora più pesante il giudizio religioso: «Quel Dio che Saramago ha voluto mettere alla berlina, incapace di comprenderlo, lo scrittore ha tentato di distruggerlo. Senza riuscirci. Le sue sono state solo parole. Spesso brutte parole, senza storia».

MA NEL GIUDIZIO SULL'OPERA D'ARTE È COMPRESA LA DIMENSIONE MORALE

Cesare Cavalleri, *Corriere della Sera*, 20 giugno2010

L'Osservatore Romano pubblica un severo giudizio sul Nobel José Saramago, e le agenzie giornalistiche entrano in fibrillazione. Prima considerazione: l'articolo in questione è di Claudio Toscani, eccellente e informatissimo critico letterario, ma le agenzie lo attribuiscono in toto all'*Osservatore Romano*, come se fosse un editoriale del direttore. Si vorrà rispettare il libero pensiero di uno scrittore senza diluirne la responsabilità nella testata per cui scrive? Come ogni giornale, anche *L'Osservatore* accoglie una pluralità di firme.

L'articolo di Toscani ha fatto scalpore per la presa di distanza morale dall'operatore portoghese, a cadavere caldo. Ben venga l'infrazione alla consuetudine del buonismo necrologico: di uno scrittore bisogna sempre parlare da vivo, perché se ne giudicano i libri non la persona. Non manca chi si scandalizza perché un giudizio letterario come quello di Toscani prende in considerazione la dimensione morale. Ma la moralità è inclusa nel giudizio estetico. Mettiamola sul filosofico: i trascendentali dell'essere sono le diverse angolazioni secondo cui l'essere viene considerato. I trascendentali classici sono l'uno, il vero, il bene: il bello e il trascendentale «coagulante», cioè che tiene insieme unità, verità, bontà. Pertanto, il giudizio estetico non può prescindere dalla verità e dalla bontà (dimensione morale) dell'oggetto, soprattutto nel caso dell'arte. Ecco perché mettono a disagio certe opere antisemite di Céline, anche se «scritte bene»; ecco perché la carenza di verità in certa pittura del realismo socialista suscita impazienza. Sull'unità dell'opera d'arte ci si trova facilmente d'accordo, eccetto che a proposito del decostruttivismo di certa avanguardia.





FLAIANO? ERA UNO SCRITTORE TRAGICO. RACCONTAVA L'ATROCITÀ DEL PRESENTE

In libreria *Opere scelte* di Ennio Flaiano, pubblicato da Adelphi (pagg. 1516, euro 70) a cura di Anna Longoni: un'occasione per rileggere delle opere che possono anche riservare qualche sorpresa

Giuseppe Montesano, *l'Unità*, 22 giugno 2010

Flaiano non era uguale nemmeno a sé stesso: la metamorfosi lo abitava. Riconosciuto come scrittore divertente e confinato nella gabbietta dorata del fustigatore di costumi, è stato a lungo frainteso. Era uno scrittore tragico, come Samuel Beckett: raccontavano comicamente le atrocità del purgatorio contemporaneo in cui ancora sopravviviamo perché nell'era dello Spettacolo raccontare l'inferno sarebbe consolatorio e spettacolare.

Flaiano fu sempre mancato dalla critica all'ingrosso, e sempre riconosciuto dai lettori acuti: quando uscì *Diario Notturmo*, uno dei non molti capolavori della letteratura italiana del Novecento, Enzo Forcella scrisse che Flaiano si rifugiava in un «esercizio dell'intelligenza», e che il romanzo *Tempo di uccidere* era molto superiore a *Diario Notturmo*; Alberto Moravia scrisse invece, con bruciante esattezza, che *Diario Notturmo* era superiore a *Tempo di uccidere*, e che alle spalle di Flaiano c'era la grandezza desolata e visionaria di Bouvard e Pecuchet.

Ora un volume di *Opere scelte*, pubblicato da Adelphi a cura di Anna Longoni, potrebbe essere l'occasione per fare definitivamente piazza pulita del salotto, di Longanesi e del «divertente Ennio». La Longoni, con note essenziali e precise, lascia emergere il Flaiano scrittore, senza alcun compromesso con la mitologia delle dolci vite e degli epigrammi. Tanto per cominciare: Flaiano è attuale? No, perché appartiene alla minima schiera degli inattuali che guardano al presente da un luogo che sta nel mezzo del presente ma gli è estraneo: sì, perché è un visionario che attraverso il grottesco ha visto in profondità i luoghi ammalati della contemporaneità.

Tre capolavori

In *Diario Notturmo*, che fu pubblicato per la prima

volta nel 1956, ci sono almeno tre capolavori: *Variazioni su un commendatore*, romanzo di romanzi che si ispira a Queneau e agli *Esercizi di stile*, ma stravolgendone la frivolezza e radiografando un archetipo dell'Italia e del mondo occidentale in balia del capitalismo; *Un marziano a Roma*, dove in anticipo su Guy Debord, i meccanismi della società dello spettacolo sono letti attraverso una forma narrativa concisa e innovativa; il *Supplemento ai viaggi di Marco Polo*, scritto nel 1944, e che, dietro la patina alla Swift, è un romanzo breve sperimentale, dove la satira non è il tirarsi fuori dall'inferno per giudicarlo, ma uno sguardo che Legge nel fascismo inventato e amato dall'Italietta le future servitù volontarie di un'Italiuccia che vuole il Padre senza la Legge; e il vero e proprio *Diario Notturmo*, in cui si traduce un'esperienza letteraria europea accortissima, ma calata nella melma antropologica di un Paese quasi biologicamente affascinato dalla corruzione e dal potere. Ce ne sarebbe abbastanza per una intera letteratura, ma Flaiano scrisse anche *Tempo di uccidere*, partecipe in modo essenziale ai film con i quali Fellini diventò il narratore di un'Italia senza carità e avviata alla decadenza nel pieno del boom, scrisse le profezie di *Ombre bianche* conscio che la satira era superata dalla realtà, lasciò i frammenti terribili e sapienziali di *Diario degli errori*, e soprattutto, sul finire degli anni Sessanta, scrisse *Il gioco e il massacro*. Nei due romanzi brevi di *Il gioco e il massacro*, uno intitolato *Oh Bombay!* e l'altro *Melampus*, Flaiano toccò forse l'estremo della sua capacità di scrittore. Opera sottile, intricata, ambigua, esotericamente dentro i luoghi comuni del postmoderno prima del postmoderno, *Il gioco e il massacro* è un solitario capolavoro.

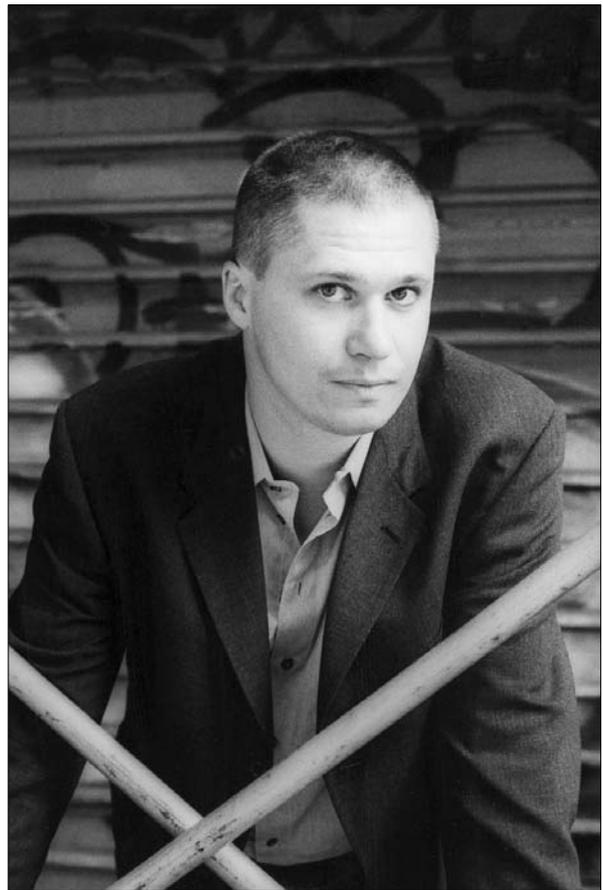
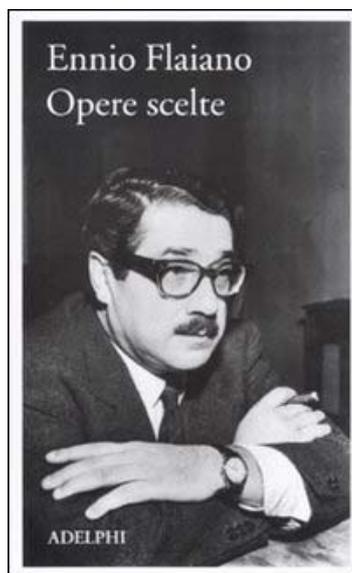
In *Oh Bombay!* Flaiano torna con lucida visionarietà sulla sua ossessione per il mediatico che trionfa





nella società dello spettacolo, e mostra come esso sia non più esterno all'lo, ma sia diventato una forma di corruzione dell'anima che adoperava le categorie dell'economico e le trasforma in psiche: ma Flaiano tutto ciò, come fanno i veri scrittori, lo racconta, e lo racconta in una forma narrativa che è comica e tragica, lacerata e centrifuga, rapida e aforistica, che adoperava in una maniera personalissima le conquiste della letteratura novecentesca. In *Melampus* la storia della trasformazione di Liza Baldwin in cagna, dell'animalizzazione dell'amore come possibile felicità e uscita dalla prigione della civiltà falsa, vela e rivela un nocciolo più segreto, più oscuro e ambiguo, quello in cui è incisa la necessità delle metamorfosi per attraversare l'inferno della postmodernità: una necessità che prevede un rischio assoluto, un rischio che Flaiano racconta in una prosa miracolosa, dove la semplicità del dettato nasconde gorgi e sprofondamenti di senso a ogni passo, buchi e ferite che si aprono dentro la compattezza in modo invisibile, come se tutti i segreti fossero posti sotto gli occhi ma ogni segreto restasse vivo nella sua contraddittorietà: e alla prosa di questo ultimo Flaiano si addice, forse, la frase di Hofmannsthal: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie».

Ma il suo mistero ci riguarda, se ancora abbiamo l'energia per leggere con la letteratura le falsificazioni che la realtà ci impone: il Maestro è di nuovo qui, e se molti hanno occultato la sua verità, nessuno ha ancora vietato la lettura dei suoi libri. Chi ha fame dell'esperienza vera può aprire o riaprire i rotoli del Mar Morto di Ennio Flaiano, e sprofondare, a suo rischio e pericolo, nella letteratura.



L'AMERICA AVEVA UN SOGNO MA ORA È DIVENTATO UN INCUBO
HEMON: «DOPO L'11 SETTEMBRE IL PAESE È REGREDITO»

Livia Manera, *Corriere della Sera*, 23 giugno 2010





Che storia quella di Aleksandar Hemon, lo straordinario scrittore americano che, fino a ieri, apparteneva a un Paese dell'Est «i cui principali articoli da esportazione sono le auto rubate e la tristezza». A ventotto anni era un giornalista bosniaco senza un soldo e con un inglese rudimentale, che la guerra in Bosnia aveva bloccato in America alla fine di un viaggio di formazione.

A quarantasei è un maestro riconosciuto della letteratura americana, vincitore nel 2004 del «Genius Award» della McArthur Foundation, e malgrado gli onori e i cinquecentomila dollari del premio, furiosamente consapevole che per ogni «American Dream» esiste un «American Nightmare»: un incubo americano che non ha niente a che vedere col successo o l'insuccesso.

«Sono il leale suddito di un paio di Paesi», confessa l'alter ego di Hemon, Vladimir Brik, nello struggente, magnifico romanzo *Il progetto Lazarus* appena uscito da Einaudi. «In America – quella terra lugubre – spreco il mio voto, pago malvolentieri le tasse, divido la mia vita con una moglie indigena, e faccio uno sforzo enorme per non augurare una morte dolorosa all'idiota presidente (siamo ai tempi di George W. Bush, ndr). Ma ho anche un passaporto bosniaco che uso di rado; vado in Bosnia per funerali e vacanze che spezzano il cuore, e il primo di marzo, insieme con altri bosniaci di Chicago, festeggio orgogliosamente la nostra indipendenza con un pranzo».

Hemon è americano, dunque, dal 2000: otto anni dopo essersi trovato nell'impossibilità di rientrare a Sarajevo e un anno prima della caduta delle Torri. «Come la devo descrivere?», chiedo titubante. «Rifugiato?». «Scriva: alto, bello e con schiena pelosa», risponde sarcastico. Ma la rabbia che ha in corpo dipende meno dal testosterone in eccesso, che dall'onta di aver visto troppi diritti calpestati e cattive azioni commesse da un governo che considera «di criminali di guerra», nel nome delle «migliori intenzioni».

Sono passati dodici anni dal nostro primo incontro, all'epoca in cui il suo libro di racconti, *Spie di Dio*, sbalordiva la critica con la ricchezza della sua prosa letteraria e la disperazione delle sue storie di spaesamento e perdita. In un albergo di New York dove è di passaggio con moglie e due bambine prima di tornare nella città che oggi è casa sua, Chicago, racconta di quel fatidico giorno che ricorre in tutti i suoi libri, *Spie di Dio*, *Nowhere man* e *Il progetto Lazarus*: quando nel febbraio del '92 dopo una telefonata a casa si è ritrovato a camminare per le strade di New

York senza soldi né lavoro né conoscenze, chiedendosi: «E adesso cosa faccio? Non ero certo venuto per restare».

E cosa ha fatto? Debiti. Lavoretti. E ha letto. Moltissimo, soprattutto Nabokov, studiando tutte le parole che non conosceva. «Mi sono dato cinque anni per riuscire a scrivere il mio primo racconto in inglese, e ci sono arrivato dopo tre». Oggi persino un critico incontentabile come James Wood lo definisce «un maestro di stile superbo» sul *New Yorker*. E visto che abbiamo nominato Nabokov, vale la pena ricordare che il russo Nabokov è stato allevato da bambinaie inglesi, ha letto in inglese per tutta l'infanzia e da ragazzo ha studiato a Cambridge. Quando la sua carriera di scrittore «americano» è cominciata, aveva quarant'anni e una lunga consuetudine con la lingua di *Lolita*.

Così non è invece, per Lazarus Averbuch o per l'alter ego di Hemon, Vladimir Brik, i protagonisti di questo romanzo autobiografico che l'autore ha costruito intorno a due storie parallele – quella vera dell'immigrato ebreo Averbuch che fu ucciso dal capo della polizia di Chicago una mattina del 1908 senza motivo; e quella del rifugiato bosniaco Brik, che al giorno d'oggi s'imbatte nella storia di Lazarus Averbuch e si mette sulle sue tracce con l'idea di scriverci sopra un libro. Solo che Brik – e Hemon – non sono ebrei. Se l'identificazione con Lazarus è scattata, dice, è perché l'isteria xenofoba che ha colpito l'America dopo l'11 settembre gli ricorda molto da vicino il clima di caccia all'anarchico al tempo degli attentati del primo Novecento.

«Ma lei le ha viste nel mio libro le foto in cui un poliziotto posa accanto al cadavere di Lazarus Averbuch?». L'immagine, in effetti, non è solo agghiacciante ma surreale: un elegante e anziano signore, in piedi, che tenendo gli occhi fissi all'obiettivo sostiene la testa di un ragazzino pelle e ossa, seduto senza vita su una sedia. «Era sopravvissuto ai pogrom nell'Europa dell'Est ed era negli Stati Uniti da otto mesi quando è stato ammazzato, soltanto perché, come disse il capo della polizia, aveva un aspetto siciliano o ebreo, e di conseguenza, sicuramente anarchico. Vengono in mente le foto di Abu Ghraib, quei bravi ragazzi americani che si mettevano in posa con gli iracheni torturati, con la medesima espressione: guardate, abbiamo torturato uno straniero!».

Hemon non ci sta a dimenticarsi le sofferenze degli immigrati, i diritti civili calpestati, la difficoltà ad essere rappresentati politicamente. «So di avere le carte in regola per presentarmi come un esempio di





sogno americano realizzato. E sono grato all'America per molte delle cose che mi ha dato. Ma so anche che è più complicato di così, perché la mia storia è costellata di perdite che non si accordano alla morale del lieto fine». E c'è il problema della rinuncia alla propria cultura politica. Un tempo gli immigrati portavano in America delle idee politiche, ogni singolo gruppo etnico aveva un'intera gamma di opinioni, dagli anarchici ai socialdemocratici ai monarchici. E quando la gente arrivava qui non diceva dimentichiamoci tutto il resto e pensiamo solo a diventare ricchi. Venivano qui per cambiare vita ma con l'idea di dare il loro contributo a cambiare il mondo, e l'America di conseguenza. Oggi tutto questo non c'è più».

Da questa commistione di gratitudine e rabbia, necessità di appartenenza e impossibilità di accettare che «chiunque voglia diventare cittadino americano debba chiudere la bocca ed essere felice di vivere qui», nasce un romanzo emotivo come *Il progetto Lazarus*: struggente, vitale, sarcastico, furiosamente sincero ma anche capace di ridere. Volete sapere che storie si raccontano i bosniaci della diaspora quando s'incontrano in terra straniera? Storie come quella di Suljo che arriva dalla Bosnia in America a trovare il suo vecchio amico Mujo, scrive Hemon. Mujo va a prendere Sujo all'aeroporto con una bella automobile e lo porta davanti a una grande casa. «Vedi quella casa?», dice. «Quella è casa mia». Poi indica una piscina e una donna sexy che sta prendendo il sole su un lettino e dice «Quella è mia moglie». «Che bello» dice Sujo. «Ma chi è il giovane abbronzato e muscoloso che sta massaggiando tua moglie?». «Beh» risponde Mujo. «Quello sono io».



SCRITTORE SPA

**LIBRO, TRAILER,
PIANO DI MARKETING:
COSÌ IL MANAGER
NINO TREUSCH
PRESENTA UN THRILLER
TUTTO COMPRESO**

Massimo Sideri, *Corriere della Sera*, 25 giugno 2010

I successi come le merci? Smaliziato dal sapere in pillole di Google e Wikipedia, il lettore postmoderno sospetta facilmente l'esistenza dello «scrittore Spa»: staff di esperti di mercato seguono giallisti americani più simili a brand di industrie che a scrittori in carne e ossa. Qualcuno, prima o poi, si quoterà a Wall Street. Ma anche in questa «fabbrica di montaggio» del thriller, Nino Treusch (*Il coniglio bianco*, De Agostini, pagine 378, euro 18,50) è inusuale. Non è lo scrittore con dietro l'esperto di marketing. Piuttosto è l'esperto di marketing scopertosi scrittore a 44 anni. E si vede.

Nato a Colonia, ma con studi in Italia dove ha vissuto 22 anni, è tutta la vita che lavora nel mondo della finanza come manager, da Shanghai a Miami, alla perenne ricerca di un'idea di successo. Il classico tarlo, ma più del businessman che dello scrittore. «Avevo già tentato con un ristorante di cibi italiani a Barcellona» racconta a Milano davanti a Palazzo Mezzanotte, sede di Borsa Hallam, dove mosse i primi passi nel '93 subito dopo la laurea in Bocconi «una specie di serate a tema con le aziende come sponsor». Non parti. Ma eccolo adesso ritentare con il «made in Italy» visto che, per la prima pubblicazione, Treusch ha optato per la stesura in lingua italiana dopo un primo tentativo abortito in inglese.

«Quando ho presentato il manoscritto all'editore avevo già pronto anche il piano di marketing del libro. Sono rimasto stupito quando gli ho chiesto le probabilità che avevamo di entrare nei bestseller perché mi hanno risposto che era impossibile prevederlo. Ma io lavoro nel settore della tecnologia e se



mi danno dieci modelli di cellulari posso darvi delle percentuali».

La De Agostini gli ha creduto e il primo capitolo de *Il coniglio bianco* – titolo legato a un aneddoto spassosissimo della sua gioventù sulla patologica propensione maschile alla bugia («è sempre stato uno dei miei cavalli di battaglia. È successo quando ero piccolo e ha sempre funzionato con le donne...») – dalla prossima settimana verrà distribuito come promozione sul Frecciarossa Milano-Napoli. Ma non è certo qui la novità di marketing: andate su www.ilconigliobianco.org e troverete un booktrailer, usanza anglosassone da poco sbarcata anche sul nostro mercato editoriale, che sembra già occhieggiare alla possibile versione cinematografica del thriller. Il ritmo da frame nel testo c'è già e si capisce che l'autore lo ha immaginato proiettato sul grande schermo durante la «partenogenesi». Il gruppo De Agostini ha i mezzi e soprattutto le società per farlo. E che ci creda, nonostante Treusch sia un esordiente, lo si capisce d'altra parte anche dal lancio in contemporanea sia in libreria che sui canali Internet come libro digitale da scaricare sui vari Kindle, iPad o smartphone che siano. «È il primo caso di una novità italiana lanciata in contemporanea e sta vendendo su tutti e due i canali», testimoniano da De Agostini. Un esperimento al quale ora guarderanno un po' tutti visto che l'apertura ufficiale del mercato editoriale italiano al mondo digitale è attesa in autunno.

Insomma, Treusch è il primo scrittore che, potendo scegliere, sembrerebbe più interessato al Nobel dell'economia che a quello della letteratura. Gli chiediamo: pronto a scrivere il prossimo? «Prima vediamo se avrà successo questo», risponde con trasparenza. Altrimenti altro progetto: piedi per terra e nessun «romanticismo da scrittore» come lo chiama lui.

Per fortuna, comunque, i libri non sono (ancora) cellulari, anche se in questo caso i cellulari ne rappresentano la trama. Torna l'omo «economicus». Il protagonista Jan altro non è che un avatar letterario del vero Nino. Come è successo a lui nella realtà, Jan all'inizio del giallo sta per lasciare Milano per andare a lavorare presso un produttore di telefonini a Monaco di Baviera – Treusch prima dell'attuale lavoro alla Sony aveva lavorato a Monaco per Siemens Mobile. Ed è lì che inizierà a farsi le domande giuste, quelle «anti-aziendali». «Tutto è cominciato nel 2004 con uno studio sulle onde elettromagnetiche finito sulla mia scrivania» (quella vera) racconta. «Le conclusioni erano preoccupanti. Parlava di modifiche cellulari. Di studi ce ne sono molti ma per la prima volta si suggerivano maggiori ricerche».

Mentre si discute del libro con Treusch è difficile capire se stia parlando di sé stesso o dell'avatar. I salti sono continui. «È da qui che nasce l'idea di una trama basata su un esperimento in India: un call center dove tutti sono costretti a lavorare con un telefonino attaccato alla testa al posto del fisso». Non sveliamo la trama, ma è facile intuire che Treusch non si fidi dei cellulari: «Ho un telefonino ma lo tengo sempre distante dal corpo, uso un auricolare con il filo e quando entro in macchina lo getto sui sedili posteriori». Considerando che lavora per Sony Ericsson... ma non si sente in difficoltà. «Non sono i dipendenti di una società di tabacco che devono sentirsi in colpa» argomenta, anche se lui è un manager. «Comunque tra pochi giorni smetto, con mia moglie (brianzola) cambiamo città e vita». È onesto nel dire che non cambia comunque per i sensi di colpa ma per seguire lei, Simona, che farà un PhD in geopolitica.

«Non sono contro i cellulari. Io fumo, ma so che fa male. L'obiettivo del libro è che le persone siano più consapevoli dei rischi, soprattutto sui teenager: a Miami vedo bambini anche di 8-9 anni che girano con l'iPhone». Come mai non ha puntato su un saggio? «Anche se ho studiato molto riconosco di non essere uno scienziato».

Quando chiedevano a Graham Greene come mai lui, anche giornalista del prestigioso *The Times* di Londra, non pubblicasse mai articoli sui temi che denunciava attraverso i gialli, lo scrittore inglese ironizzava sulla libertà di stampa: non gli sarebbe stato possibile scrivere quelle cose sui giornali. Ecco, Nino Treusch ha appreso la lezione di Grisham e l'ha condita con le lezioni bocconiane di gioventù di Enrico Valdani, uno dei padri italiani del marketing, con cui si è laureato.





PIETRO GROSSI

UNO SCRITTORE DI SUCCESSO, BELLO E DANNATO, «CHE HA TUTTO QUELLO CHE SI PUÒ DESIDERARE» DECIDE DI SCOMPARIRE PER METTERSI A FARE IL LAVAPIATTI. UNA STORIA SULLA VOCAZIONE ARTISTICA E SUL RAPPORTO TRA VITA QUOTIDIANA E ISPIRAZIONE

Maurizio Bono, *la Repubblica*, 26 giugno 2010

Se ogni scrittore ha un'ossessione, per il trentaduenne Pietro Grossi dev'essere la misura. Nel primo libro, i tre racconti *Pugni* che quattro anni fa lo hanno rivelato (finalista allo Strega, bestseller imprevisto di stagione, Campiello Europa alla traduzione in inglese) erano la misura per schivare i colpi, sul ring e nella vita. Nel secondo, il romanzo di biliardo e destino *L'acchito* (2007), ancor più dichiaratamente la distanza perfetta da percorrere perché ciò che si mette in moto (là una palla d'avorio, ma vale tutto il resto) rimbalzi fermandosi nel punto prestabilito, come nella vita non accade mai. Nel nuovo e terzo libro la misura della scrittura di Grossi torna quella di un «racconto lungo», solo 64 pagine, sorvegliatissime, per raccontare di T.J. Martini, scrittore bello e dannato, «tutto ciò che chiunque avrebbe voluto essere», che per trovare – ancora – la misura tra sé e il mondo, sparisce come Salinger, ma con ragioni perfino migliori delle sue.

È insolito, Grossi, tornare alla brevità col terzo titolo, dopo un romanzo «vero».

«Un po', ma ne sono contento. Va d'accordo con la mia prima paura, che è di annoiare, e con la mia preferenza, tra il togliere e l'aggiungere, per il togliere. Ma prima o poi naturalmente mi piacerebbe sporcarmi di più le mani. E questo Martini è anche un po' un caso, in origine doveva stare in una collana di storie a più mani, l'uscita da solo l'ha conquistata per il titolo...».

In che senso?

«In un incontro in libreria a Palermo su *L'acchito* il presentatore della serata lo ha definito "semplice,

elegante e difficile da fare come un buon Martini". Ho ringraziato e mi è scappata l'aggiunta: "Veramente un Martini io ce l'avrei", il racconto lo avevo appena finito. Elvira Sellerio, che ha sempre detestato la parola "acchito" in copertina, e alla fine forse aveva ragione, ha detto: "Bellissimo titolo. Non lo cambi, mi raccomando"».

Dietro il titolo c'è la storia di uno scrittore americano di talento che all'apice del successo mondano e di critica spiega a un amico e ammiratore più giovane di poter scrivere solo se è innamorato. Poi sparisce e nell'ultima scena, in un diner che sembra dipinto da Hopper, gli confiderà di aver scelto di fare il lavapiatti per salvarsi. Cosa vuol dire, esattamente?

«Posso dire cosa vuol dire per me, anche se non è tutto. Il racconto permette un certo grado di ambiguità, i lettori ci vedono cose che neppure tu sai, e alcuni ne danno una interpretazione un po' diversa: è un bene. Io comunque Martini oltre la parola fine me lo immagino che dopo aver lavato i piatti torna a casa e scrive, magari poche pagine alla volta, in stato di grazia. Smette di stare nel mondo non perché in crisi, ma per conservare la vocazione».

Sarà che casualmente è appena stato ristampato nella Biblioteca Minima Adelphi, 64 paginette esatte tra due copertine scure di piccolo formato proprio come Martini, Il crollo di Francis Scott Fitzgerald, che racconta sotto forma di spietata autobiografia il suo collasso umano e di autore: a vederli insieme sul banco di una libreria un lettore magari fa due più due...





«E fa bene. Conosco bene quelle pagine e se non mi ci fossi imbattuto forse Martini non l'avrei scritto. Fitzgerald è il talento assoluto e un mio riferimento, i suoi sono tra i libri più belli che abbia mai letto e *The Crack-Up* uno straziante piccolo capolavoro sul rapporto tra il mondo interiore del narratore e quel che c'è là fuori. Però Martini, mi creda, ha un futuro».

Vuol dire che lo rivedremo per esteso?

«Questo è complicato. Sto lavorando a diverse cose, una delle quali più ampia, che si incrocia un po' con Martini e per questo, al momento, l'ho messa da parte».

Da Le cose fondamentali di Scarpa al Pavolini di Accanto alla tigre, da Ammaniti al suo Martini, perché tanti scrittori scrivono di scrittori? Non sarà che per un autore giovane, esaurita l'adolescenza, è l'unica esperienza?

«Un po' è così, è naturale. Quello per la scrittura è un amore violento che ti condiziona, centrale per la tua relazione con il mondo».

In senso non metaforico, si può vivere di sola scrittura?

«Al momento ci riesco. La pubblicazione si porta dietro una quantità di incombenze e di corollari pratici, piccoli lavori collaterali, qualche collaborazione coi giornali, le presentazioni, gli incontri – ne faccio molti nelle scuole –, la facciata pubblica. Finora sono perfino riuscito a non firmare contratti in anticipo, anche quando dopo il primo libro ho avuto molte proposte, per evitare la gabbia della scrittura come obbligo. In passato invece ho lavorato un paio d'anni in pubblicità, scoprendo che era l'opposto del lavare i piatti di Martini, troppa distrazione. Se dovessi trovarmi un lavoro vero e proprio preferirei il banco di una salumeria, "Signora, lo vuole il prosciutto? È appena arrivato quello buono" ».

Intanto il «grande romanzo» aspetta...

«Credo che nella narrativa italiana abbiamo saltato, con poche eccezioni, una generazione. Poi ci siamo noi nati tra i Settanta e gli Ottanta, penso anche a Piperno, Desiati, Cavina quando riuscirà a venir via dal paese: le cose più interessanti mi sa che le faremo fra 20 o 30 anni. Per i grandi libri ci vuole molta vita alle spalle, un rapporto vero con la nostalgia, la disperazione, il tempo. Sì, diciamo pure una misura lunga».

WOOD VI SPIEGO CHE COS'È UN ROMANZO

Personaggi, metafore, incipit: il critico del *New Yorker* racconta come riconoscere un libro d'autore. Anche Pavese, Svevo e Verga nel canone del critico anglosassone

Livia Manera, Corriere della Sera, 29 giugno 2010



A cosa serve la letteratura? Secondo Jorge Amador, il capo della polizia di Neza, un distretto violento all'estrema periferia di Città del Messico che conta due milioni di abitanti, serve a diventare dei poliziotti migliori. Tant'è vero che quattro anni fa Amador ha deciso di dotare le sue forze di polizia di una lista di letture consigliate, tra cui il *Don Chisciotte* di Cervantes, il romanzo breve di Juan Rulfo *Pedro Páramo*, *Il labirinto della solitudine* di Octavio Paz, *Cent'anni di solitudine* di García Márquez e altre opere di Carlos Fuentes, Antoine de Saint-Exupéry, Agatha Christie e Edgar Allan Poe. Nell'opinione del





capo della polizia di Neza, la lettura di questi libri avrà un'influenza positiva sulle forze dell'ordine per almeno tre ragioni. Arricchirà il loro vocabolario; amplierà il raggio della loro esperienza attraverso l'esempio indiretto; e fornirà loro una base etica, dal momento che «rischiare la propria vita per salvare quella degli altri richiede convinzioni profonde, e la letteratura può mettere in luce queste convinzioni mostrando altre vite vissute nel rispetto di quegli impegni». In altre parole: per Jorge Amador la letteratura è un mezzo per avvicinare i suoi poliziotti ai valori che si sono impegnati a difendere.

«Come suona bizzarramente antiquato tutto questo», riflette sorridendo James Wood, il più brillante, ambizioso, erudito, stimato e detestato critico letterario del mondo anglosassone, nel prezioso manualletto *Come funzionano i romanzi* pubblicato da Mondadori (traduzione di Massimo Parizzi, pagg. 188, euro 18). «Secondo il culto dell'autenticità che detta legge oggi, nulla è infatti più reale del lavoro della polizia; migliaia di film e serie televisive s'inclinano a questo dogma. L'idea che dei poliziotti potrebbero arricchire la propria comprensione della realtà standosene in poltrona con il naso affondato nei libri colpirà senz'altro molti come una eresia paradossale».

Wood non è d'accordo con Jorge Amador (anche se sotto sotto ne ammira l'idealismo). «Noi non leggiamo per trarre benefici di questo tipo dai libri», scrive in questo libro che ha fatto molto discutere negli Stati Uniti (titolo originale *How fiction works*). «Leggiamo narrativa perché ci piace, ci commuove, perché è bella, perché è viva e perché siamo vivi noi». Ma quando si tratta di criticarla, quando si tratta di analizzare un romanzo al microscopio e giudicare se uno abbia successo o meno nel rappresentare il rapporto tra la mente umana e il mondo circostante in modo credibile, allora le cose cambiano. Non per niente James Wood affida le sue critiche al *New Yorker* e insegna «pratica della critica letteraria» a Harvard. Le sue idee su punto di vista, caratterizzazione dei personaggi, dialoghi, metafore e resa dei dettagli sono aristocratiche.

Con sublime falsa modestia si mette al lavoro su questi temi usando «i libri a portata di mano nel mio studio», cioè Tolstoj, Dostoevskij, Flaubert, James, Ford, Conrad, Woolf, Joyce, Updike, Hamsun, Kafka, Bellow, Roth, Green, Svevo, Pavese, Nabokov, la Bibbia, Pynchon e Verga. I suoi maestri sono Barthes e Sklovskij. Il suo scopo, riassumere in modo schematico e conciso le opinioni che illuminano le sue fluviali

recensioni, in cui ha notoriamente accusato Zadie Smith di fare del «realismo isterico», e ha detto di Paul Auster che «sebbene vi siano delle cose ammirevoli nei suoi libri, la prosa non è una di quelle».

E qui c'è da divertirsi. Perché Wood sarà anche un gran presuntuoso, come sostengono i suoi detrattori (Walter Kirn sul *New York Times* lo ha stroncato deridendolo), ma ha il coraggio delle proprie opinioni e come ha detto al *Corriere* Philip Roth, «capisce veramente come funziona la fiction». Per esempio: le storie non gli interessano. Nessun accenno alle trame dei romanzi nel suo manuale di artigianato. Quello che interessa a questo ex enfant prodige che ha debuttato negli anni Novanta sulle pagine letterarie del *Guardian* è rispondere a domande come: quanto reale è il realismo? Quando si può dire riuscita una metafora? Cos'è un personaggio? Che posto occupano i dettagli nei romanzi? Che cos'è il punto di vista e come funziona? E infine, perché la fiction ci commuove? Le risposte di James Wood possono essere illuminanti o compiaciute, ma più sovente sono entrambe le cose insieme. Come quando scrive che «una narrazione in prima persona è generalmente più affidabile che inaffidabile; e la narrazione di una terza persona onnisciente è generalmente più parziale che onnisciente». O quando affronta il tema delle pieghe nel tempo narrativo, portando a esempio – tutti insieme – Omero e «la moglie di Ettore che a casa riscalda l'acqua per il suo bagno sebbene lui sia appena morto»; Auden che «tesse le lodi di Bruegel che nel Museo delle Belle Arti dipinge Icaro che cade e allo stesso tempo una nave che solca tranquilla le onde», e il McEwan di *Espiazione*, in cui «il protagonista è un soldato inglese che in mezzo al caos e la morte di Dunkerque registra il passaggio di una chiatta». O quando sottolinea che «ogni metafora o similitudine è una piccola esplosione di fiction nella fiction più ampia del romanzo», e allo stesso tempo «è analoga alla fiction, perché porta in superficie una realtà rivale».

Tutto questo – e molto di più naturalmente – per dire molte cose su cui si può non essere d'accordo, salvo una: che chi legge riceve ogni giorno un dono. Può accadere quando Re Lear chiede il perdono di Cordelia o nel momento in cui Pierre in *Guerra e pace* rischia di essere fucilato dai soldati francesi, o in tutte quelle scene nei libri, film o pièce teatrali, in cui certe parole ordinate secondo una certa particolare sequenza, «ci colpiscono e ci commuovono con la loro verità». E per un attimo quella verità ci scopre nuovi a noi stessi.





APOCALITTICI INTEGRATISSIMI QUELLI CHE IL MERCATO LIBRARIO FA SCHIFO

Il critico Cortellessa in versione Michael Moore gira un documentario sul declino dell'industria culturale. Tutti gli intervistati contestano un ingranaggio al quale sono felici di appartenere. E che garantisce libertà

Bruno Giurato, *il Giornale*, 30 giugno 2010

Ce la faranno i nostri eroi? A salvare i libri, gli scrittori, la cultura, dagli artigli dei Grandi Editori, dalla filiera della Grande Distribuzione, insomma dalle spire del Capitalismo e dalla «democrazia totalitaria» nella quale viviamo? Intanto i nostri eroi cominciano col documentario nel cinema d'essai. Lunedì sera all'Azzurro Scipioni, sala che ogni cinefilo romano ama, c'è stata la presentazione di *Senza Scrittori*, documentario del critico Andrea Cortellessa con la regia di Luca Archibugi. Buon parterre nonostante il caldo: Stefania Melandri vestita di bianco, padre e figlio Pedullà Walter e Gabriele, Walter Siti, Franco Cordelli e tanti altri.

Senza scrittori è un titolo arbasiniano, e la presentazione del documentario spiega che «il libro è divenuto feticcio della nostra società del narcisismo», che l'editoria di massa è una «industria della vanità», che i meccanismi delle classifiche sono «numerolatrici», che «malcapitati lettori sono spinti al consumo più immediato e irriflesso». A decostruire, demistificare, la spirale perversa del mercato librario ci si mette un Andrea Cortellessa di rosso vestito, una specie «di grillo parlante curioso e molesto», insomma una specie di Michael Moore in versione italiana, che intervista una serie di scrittori e protagonisti dell'industria libraria, grande o piccola: da Antonio Franchini, direttore della narrativa Mondadori, a Giulio Mozzi, da Stefano Mauri (Mauri Spagnol) a Carla Bernina e Luca Nicolini del festival delle letterature di Mantova. Come abbiamo fatto notare ieri ci sarebbe qualcosa da dire sullo status del grillo parlante in questione. Cortellessa, puntualizziamo, pubblica con Bruno Mondadori, Einaudi, Fazi, Le Lettere, Aragno, Chiarelettere; collabora con Adelphi, Bompiani, Garzanti, Mondadori; scrive su *Stampa*, *Poesia*, *L'indice dei libri del mese*. In breve più che un grillo

parlante sembra un bell'ingranaggio del perverso meccanismo.

Il documentario si apre con una bandiera rossa di latta e subito dopo c'è la premiazione dello Strega 2009, durante la quale Antonio Scurati precisa che ne uscirà distrutto, anche personalmente. E già si capisce un piccolo segreto per chi voglia stare dentro ma anche fuori dal meccanismo perverso: un po' di aria da genio gemebondo, della serie non vorrei esserci ma ci sono, e si risolvono tanti guai relativi al vassoio in cui si pilucca. C'è anche un aneddoto su Pasolini e Fenoglio, raccontato da Gabriele Pedullà. Fenoglio non volle ritirarsi dallo Strega pur appartenendo alla stessa casa editrice di Pasolini e il poeta gliela giurò, al punto di scrivere su di lui una stroncatura post mortem.

I capitoli del documentario, che non è breve né particolarmente brillante (al punto che uno degli intervenuti commenta: «Ho concesso settanta minuti di cortesia»), raccontano il mondo degli autori, quello degli editori, la distribuzione. C'è un capitolo sulla questione delle librerie di catena, che insidiano l'esistenza delle piccole librerie, usufruendo di sconti consistenti sui titoli di grande vendita. C'è l'intervista ad Antonio Franchini, in cui il capo della narrativa Mondadori viene simpaticamente processato anche con le musiche che mettono in evidenza ogni minimo imbarazzo, potenza della postproduzione. C'è qualche divertente attacco a Margaret Mazzantini, che è un po' come sparare sulla croce rossa. Ma a parte qualche merito che andrebbe riconosciuto ai grandi editori, come per esempio aver reso accessibile tutto un mondo di scrittori che fino a pochi anni fa non sarebbero mai arrivati al mercato, per motivi di conto economico ma anche di veti ideologici, c'è anche il momento in cui l'asino, o meglio il grillo, cade rovinosamente.





Oblique Studio

Ed è appunto la *pars construens*. Perché siamo d'accordo tutti: il fatto che libri commerciali e libri «di ricerca» vengano messi sullo stesso scaffale ha delle controindicazioni. E chi mai vorrebbe vedere chiusa la storica libreria Tombolini di Roma? Però quando Cortellessa dice che a fare da contrappeso al mercato una volta c'erano i critici e oggi i critici contano poco o niente, o quando scrive che il meccanismo perverso può essere demistificato da soggetti «diversamente responsabili» (sic!) ci viene un sospetto. Che il grillo in questione, tutt'altro che irresponsabile rispetto alla filiera di cui fa parte, stia rivendicando un po' di potere in più. E in modo anacronistico. Se quaranta o cinquant'anni fa i filoni della critica erano più o meno due: quello crociano e quello gramsciano, e il lettore poteva orientarsi, fidarsi di uno come Bo o Pampaloni o Montale, adesso che si fa? Ora che gli indirizzi della

critica sono centinaia, al punto che ogni critico ha il suo, chi riattacca i cocci del senso comune tra scrittori, critici, lettori, a parte il mercato? E infatti Cortellessa parla molto delle «falle» ma suggerisce pochi, anzi se ben ricordiamo nessuno, libri di «vera» letteratura italiana di oggi. L'unico aspetto propositivo riguarda Topolò. Trattasi di un comune al confine con la Slovenia di una sessantina di anime, dove ogni anno si svolge un festival «in piccolo» in cui i vari autori non vengono ospitati in alberghi ma nelle case rimaste vuote, e in cui c'è, a quanto pare, una felice commistione tra scrittori, pubblico, popolazione. Bello, niente da dire. Ma prima che i nostri eroi si mettano a organizzare festival d'essai a Titi (Rc) o a Campotosto (Aq) ci sarebbe da ridiscutere il problema dei grilli parlanti, specie di quelli apocalittici e integrati. Ce la faranno i nostri eroi?

**«LA SOCIETÀ È DIVENTATA PIÙ CINICA,
NON POTEVA CHE DIVENTARE PIÙ CINICA
ANCHE L'EDITORIA»**

Francesco Cataluccio
intervistato da Andrea Cortellessa in *Senza Scrittori*

