



La rassegna stampa di **Oblique**

giugno 2013

Per gentile concessione della casa editrice Keller,
pubblichiamo un estratto del romanzo di Nicol Ljubić
Mare calmo, in libreria dal 19 giugno.

L'Aia, dicembre

«Vostro Onore, prima di entrare nel merito del reato, vorrei brevemente fornire qualche dettaglio sul contesto all'interno del quale è maturato il crimine addebitato all'imputato. Fino al 1991 l'ex Jugoslavia era una federazione composta da sei repubbliche. Alla morte del generale Tito il paese rischiava la frammentazione. L'Esercito popolare jugoslavo intervenne in un primo momento in Slovenia, quindi in Croazia e infine in Bosnia, con l'obiettivo di fondare un nuovo Stato che avrebbe preso il posto delle repubbliche ormai in via di disgregazione: la nuova Jugoslavia, che sarebbe scaturita dagli scontri sul territorio di due repubbliche, e che sarebbe stata abitata dai serbi e dai loro stretti alleati, i montenegrini. Questo piano, forgiato dai leader politici di Serbia e Bosnia, fu attuato senza scrupoli dall'Esercito popolare jugoslavo sostenuto dalle unità speciali del Ministero dell'interno serbo e da gruppi paramilitari con il finanziamento dei partiti nazionalisti; c'era inoltre l'appoggio di importanti contatti con politici e forze dell'ordine locali. Le operazioni militari delle unità serbe furono sistematiche e coordinate, ed entro la fine del 1992 quella campagna provocò l'uccisione o l'espulsione forzata di circa due milioni di persone che non erano serbe.

«Una località che in questo contesto ha tragicamente conquistato gli onori della cronaca è Višegrad.

«Prima della guerra di Bosnia, Višegrad era una cittadina sul versante orientale della Bosnia ed Erzegovina. Come parecchie altre città è costruita sulle rive della Drina e oggi appartiene alla Republika Srpska.

«Per vari motivi, durante la guerra, la città ha avuto un'importanza strategica. Il comune dispone di una grossa centrale elettrica su una diga. Questa non solo era funzionale alla produzione di energia, ma serviva anche a tenere sotto controllo il livello dell'acqua del fiume e a evitare inondazioni. Inoltre la città è un nodo importante per il sistema viario. È ubicata lungo la principale arteria che collega Belgrado a Sarajevo.

«Il 6 aprile 1992 le unità serbe locali iniziarono a martellare la città e i villaggi circostanti con colpi di granate, un attacco indirizzato soprattutto ai quartieri e ai villaggi musulmani. Per rappresaglia un piccolo gruppo di musulmani occupò la diga minacciando di farla saltare in aria. Uno degli uomini riuscì ad aprire parte della diga inondando le strade e alcune case adiacenti, il che portò all'abbandono dell'abitato da parte di numerosi residenti serbi e musulmani. Unità dell'Esercito popolare jugoslavo presero il controllo della diga e presto anche della città.





Nicol Ljubić

Mare calmo

Traduzione dal tedesco di Franco Filice

Keller editore, collana Passi, pp. 192 – euro 14,50

Robert ama Ana e Ana ama Robert. Lei è l'amore della sua vita eppure c'è qualcosa tra loro, come un'ombra, qualcosa di cui Ana non può parlare. Si tratta della guerra, delle bombe che cadevano su Belgrado, di una fuga troppo veloce da Višegrad e di un padre amorevole e colto che forse è diverso da come l'aveva sempre conosciuto e che ora è accusato d'essere un criminale di guerra. Robert, un giovane storico di origine croata, nato e cresciuto a Berlino si trova a fare i conti con eventi che non ha vissuto, ma che sono irrimediabilmente parte di lui; l'amore verso la giovane serba lo riporta nel passato della sua famiglia e di un intero popolo. Si reca a L'Aia per assistere al processo del padre di Ana e, parola dopo parola, incontro dopo incontro, prova a capire, senza successo, il conflitto; fino a quando comprende che solo andando in Bosnia può sperare di ottenere le risposte che sta cercando. Un libro romantico e amaro, in cui la storia delle persone s'intreccia prepotente a quella dei popoli e degli stati, lasciando ferite e cicatrici destinate sì a dolere ma anche a segnare le strade della nostra vita. *Mare calmo* è un romanzo toccante e intelligente che ci pone di fronte a domande essenziali, al valore dell'amore e della verità, e che in patria è stato premiato con l'Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis.

Nicol Ljubić è nato nel 1971 a Zagabria. Figlio di un ingegnere aeronautico è cresciuto in Grecia, Svezia e Russia, fino al trasferimento in Germania dove ha studiato Scienze politiche. Ha completato la sua formazione presso l'Henri-Nannen Schule, scuola di giornalismo ad Amburgo. Oggi vive e lavora a Berlino come giornalista freelance e autore. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti per i suoi reportage e testi, a partire, già nel 1999, dal Premio Hansel-Mieth per *Menschliche Überreste, 110 Kilogramm*; il Premio Theodor-Wolff nel 2005, e nel 2011 il Premio Adelbert-von-Chamisso per *Mare calmo*.



– Anais Ginori, «Maledetto il testamento» <i>la Repubblica</i> , primo giugno 2013	5
– Marco Missiroli, «Alcol, auto, talismani: l'alfabeto di Carver» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 2 giugno 2013	7
– William Plummer, «Ray Bradbury: “Proust mi fa dormire. Molto meglio Tarzan”» <i>la Repubblica</i> , 3 giugno 2013	10
– Emanuele Trevi, «I racconti di Alice Munro, il grande poema della vita» <i>Corriere della Sera</i> , 3 giugno 2013	13
– Paolo Di Stefano, «Elogio dell'editore che legge e corregge» <i>Corriere della Sera</i> , 4 giugno 2013	16
– Paolo Giordano «Il grande freddo dell'America bianca. Famiglie disperse in cerca di radici» <i>Corriere della Sera</i> , 4 giugno 2013	17
– Michael Cunningham, «Caro lettore ti scrivo. Ti conosco, per questo ti sfido» <i>la Repubblica</i> , 6 giugno 2013	19
– Emilia Ippolito, «Così parlò McEwan» <i>l'Espresso</i> , 7 giugno 2013	21
– Antonio Gnoli, «Il duello dei Pontiggia, fratelli separati dalla letteratura» <i>la Repubblica</i> , 8 giugno 2013	24
– Pierluigi Pansa, «Don Giovanni e lo stalking di Elvira» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 9 giugno 2013	26
– Mariarosa Mancuso, «La verità sul caso Joël Dicker» <i>il Foglio</i> , 11 giugno 2013	28
– Stefano Del Re, «L'uomo che scoprì Beckett» <i>l'Espresso</i> , 14 giugno 2013	30
– Luigi Mascheroni, «Tic, manie e ossessioni. Se gli autori sono più folli dei libri che inventano» <i>il Giornale</i> , 14 giugno 2013	33
– Antonio Monda, «Pastorali americane» <i>la Repubblica</i> , 14 giugno 2013	35





Giudici e scrittori hanno un compito simile, in fondo: prendono decisioni che determinano destini umani. | Ian McEwan

– Andrea Affaticati, «L'editore senza cravatta» <i>il Foglio</i> , 15 giugno 2013	37
– Sonia Gentili, «Il grado zero della letteratura» <i>il manifesto</i> , 15 giugno 2013	41
– Antonio Gnoli, «Renata Colorni: la signora dell'editoria racconta la sua originale famiglia» <i>la Domenica di Repubblica</i> , 16 giugno 2013	44
– Daniele Brolli, «La nostra editoria moribonda» <i>l'Unità</i> , 16 giugno 2013	47
– Serena Danna, «La regina letteraria del web» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 16 giugno 2013	50
– Antonio Scurati, «Simenon, l'enciclopedia della gente modesta» <i>La Stampa</i> , 18 giugno 2013	52
– Gianluca Veneziani, «I classici traditi da Pivano e Vittorini» <i>Liberò</i> , 20 giugno 2013	55
– Paola Italia, «Lo choc dell'ignoto, segreto Adelphi» <i>Corriere della Sera</i> , 21 giugno 2013	57
– Luigi Mascheroni, «Quei grotteschi errori da top ten» <i>il Giornale</i> , 25 giugno 2013	60
– Emanuele Trevi, «Cari psicoanalisti leggete King» <i>La Lettura del Corriere della Sera</i> , 30 giugno 2013	62
– red., «L'uguaglianza dei cittadini davanti al libro» <i>L'Indice dei libri del mese</i> , giugno 2013	65

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani e periodici nazionali
tra il primo e il 30 giugno 2013.

Impaginazione a cura di **Oblique Studio**





Maledetto il testamento

Un intrigo internazionale per il manoscritto di de Sade

Anais Ginori, la Repubblica, primo giugno 2013

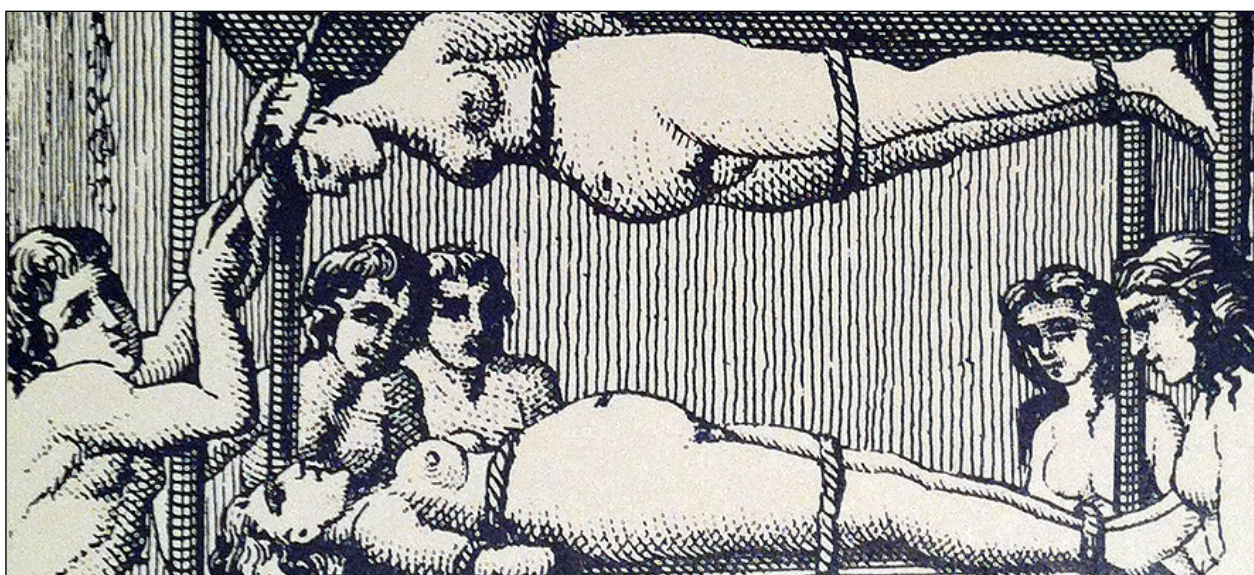
Parigi. Con una calligrafia minuscola e densa, chiuso al sesto piano della prigione della Bastiglia, Donatien Alphonse François de Sade aveva materializzato i suoi demoni in centinaia di piccoli fogli, fabbricando un rotolo di carta lungo oltre dodici metri. Il manoscritto di *Le 120 giornate di Sodoma*, per contenuto e destino, non assomiglia a nessun altro. «Un'opera maledetta» commenta oggi Hugues de Sade con un sorriso velato di nervosismo. In una stradina del faubourg Saint-Denis, l'ex quartiere dei postriboli parigini – niente accade per caso – questo dirigente farmaceutico in pensione smercia varie amenità con il marchio del suo antenato. Champagne, vino rosé della Provenza, la regione del «Divin Marquis», qualche candela profumata e persino un teschio di bronzo fabbricato sul calco originale, almeno così vuole una delle numerose leggende che girano intorno al filosofo libertino. Hugues de Sade è uno dei tanti, troppi uomini interessati al prezioso manoscritto, oggi conservato in una teca presso la fondazione svizzera Bodmer. Lui, puntualizza, non ha i soldi per comprarselo – il valore è stimato tra 4 e 5 milioni di euro – ma chiede, a nome della famiglia, che l'opera torni in patria, negli archivi della Bibliothèque Nationale de France. «La nostra speranza è poter celebrare così il bicentenario della morte di Sade, l'anno prossimo». Dietro le quinte, il regista dell'operazione è il presidente della Bnf, Bruno Racine, che tenta anche di scindere l'oggetto dal suo contenuto letterario: sevizie, torture,

pedofilia, incesto, necrofilia e ogni altro tipo di umana bestialità. «È senz'altro un testo atroce e radicale ma bisogna riconoscerne il valore storico e culturale» ammette Racine che ha proposto di dichiarare il manoscritto «patrimonio nazionale». Neanche questo però basta a risolvere un intrigo legale che coinvolge Francia, Italia e Svizzera. Denunce in tribunale, accuse reciproche, e soldi. Molti soldi. Forse non sarebbe dispiaciuta al suo autore quest'ennesima polemica intorno a *Le 120 giornate di Sodoma*, dopo quelle sull'oscenità del libro e gli adattamenti che ha ispirato tra cui, alla lontana, il film di Pier Paolo Pasolini. Sembra un romanzo il viaggio di questo «rotolo» di carta che alcuni avrebbero voluto bruciare – anche Simone de Beauvoir in un saggio su Sade si chiedeva se fosse necessario farlo – e che invece ha superato rivoluzioni e censura, percorrendo l'Europa, tra mercanti senza scrupoli e raffinati cultori del genere, trafugato e poi riscoperto, pubblicato infine, un secolo e mezzo secolo dopo la sua prima stesura. Il Marquis, che lo aveva nascosto negli interstizi dei muri della Bastiglia nel 1785, lo credeva distrutto nell'assalto al carcere reale il 14 luglio 1789 e, fino alla morte, ha versato «lacrime di sangue» per quella perdita. Recuperato in modo misterioso, il manoscritto viene invece venduto alla famiglia Villeneuve-Trans che lo conserva per tre generazioni. All'inizio del Novecento passa a Iwan Bloch, psichiatra tedesco inventore della sessuologia, che cura la prima edizione di *Le 120 giornate di Sodoma*, firmata



con lo pseudonimo di Eugen Dühren. A questo punto compare una coppia di mecenati illuminati, Charles e Marie-Laure de Noailles che non solo acquistano il «rotolo» ma lo affidano all'editore e scrittore Maurice Heine. È lui che ritrascrive e pubblica, tra il 1931 e il 1935, una nuova versione dell'opera, considerata ancora oggi come il testo di riferimento. All'epoca, per sfuggire alla censura, l'edizione viene diffusa solo ad alcuni, selezionati lettori. Marie-Laure de Noailles è imparentata alla famiglia Sade e non teme gli scandali, anzi. Con il marito ha prodotto il controverso *L'âge d'or* di Luis Buñel, al quale ha collaborato anche Salvador Dalì. Il manoscritto continua però a passare di mano in mano, con nuovi colpi di scena. La figlia di Marie-Laure, Natalie de Noailles, lo presta nel 1982 all'amico editore Jean Grouet che ha chiesto di studiarlo. Non lo riavrà mai più indietro. Grouet vende, all'insaputa della proprietaria, il «rotolo» a Gérard Nordmann, che lo acquista per 300 mila franchi dell'epoca. Nordmann è un collezionista di rappresentazioni e opere erotiche, tra i più importanti sul mercato. «Quando l'ho contattato la prima volta mi ha risposto che non aveva alcuna intenzione di restituircelo» racconta Carlo Perrone, figlio di Natalie de Noailles. L'editore del *Secolo XIX* avvia le procedure legali

e ottiene soddisfazione dalla Corte di Cassazione francese che, nel giugno 1990, decide che l'opera è stata trafugata e deve essere restituita ai legittimi proprietari. Ma otto anni dopo un tribunale federale svizzero dà ragione a Nordmann. Un'altra impasse che sembra insormontabile. Tutto cambia, ancora una volta, qualche mese fa. Gli eredi di Nordmann decidono di disfarsi dell'opera contesa. Gli acquirenti non mancano. Si fanno avanti Gérard Lhéritier, fondatore del museo delle lettere e dei manoscritti di Parigi, e poi la Bibliothèque Nationale de France. L'asta fa salire il prezzo. Interviene allora Perrone: nuovo stallo. «Chiariamo subito: noi siamo favorevoli a riportare in Francia il manoscritto» spiega l'editore italiano. La famiglia de Noailles ha, per esempio, consegnato alla Bnf il manoscritto di *Le Nozze* di Stravinsky. Ma con Sade niente è così facile, lineare. «Occorre trovare un accordo che tenga conto anche dei nostri diritti sull'opera» ripete Perrone convinto che, alla fine, una soluzione si troverà. Nel suo ufficio di faubourg Saint-Denis, Hugues de Sade, accarezza il presunto cranio di Sade. «Che peccato essere finiti in questo guaio». Tra Svizzera, Italia e Francia, lo strano «rotolo» forse un giorno terminerà il suo viaggio, insieme ai demoni del Divin Marquis.





Alcol, auto, talismani: l'alfabeto di Carver

Torna il volume che raccoglie l'eredità intima di un gigante, fra immagini, lettere, testimonianze.

E fotografa l'incontro con la donna che gli cambiò la vita

Marco Missiroli, La Lettura del Corriere della Sera, 2 giugno 2013

L'ultima cosa che fece Raymond Carver nella sua vita, davvero l'ultima, fu guardare con la moglie Tess il filmino della loro festa nuziale. Nel video girato un mese prima c'erano gli amici di sempre e un gatto che di colpo aveva pensato di invadere la scena e creare un po' di scompiglio. Poi era accaduto l'imprevisto: Ray e Tess si erano scambiati un lungo bacio ai margini del gruppo. Quando gli invitati se ne erano accorti avevano sollevato i calici, commossi. Sapevano che quel gesto d'amore era un finale di racconto. Carver era ammalato da tempo, la possibilità di scamparla aveva già abbandonato

il più grande scrittore di *short stories* del xx secolo. Così, oltre la malattia, oltre la goffaggine e la discrezione che lo distinguevano, l'autore di *Cattedrale* aveva baciato sua moglie come non aveva mai fatto. Lieve, profondo, e sì, un poco timido. Il video andò avanti, i due sposi lo guardarono per intero, poi Carver si addormentò. Morì all'alba, aveva cinquant'anni e alle spalle un pugno di opere fondamentali, un divorzio, due figli, un passato di alcolismo e, sissignore, l'incontro con la donna che vale tutto. A lei confidò sottovoce il verso più importante: «E hai ottenuto quello che/volevi da questa vita,





nonostante tutto?/Sì./E cos'è che volevi?/Potermi dire amato, sentirmi/amato sulla terra». Quella percezione di amore sopravvive oggi nelle storie di Carver. Negli studenti che l'hanno avuto come insegnante all'Università dell'Iowa. Sugli oggetti che ha lasciato nella casa a Port Angeles. Rivive negli scatti di un fotografo, Bob Adelman, che nel 1982

La macchina era l'antidoto alla solitudine di Raymond, l'emblema di una possibile fuga dagli assilli quotidiani

fu incaricato da *Life* di un servizio sull'autore di *Vuoi star zitta, per favore?*.

L'intesa fu tale che lo scrittore di Yakima acconsentì a spingersi al di là di quel reportage. Il risultato è *Carver Country*, l'alfabeto carveriano in immagini, lettere inedite, testimonianze uniche (magnifica la postfazione di Tess Gallagher): uscì in Italia nel 2006 per Contrasto (curato da Sara Antonelli), ora Einaudi lo riporta in libreria. È l'eredità intima dello sguardo di Ray Carver, e del cosmo che l'ha generato. Senza abbellimenti o patina, senza trucchi da quattro soldi.

UNA MACCHINA, DOZZINE DI ESISTENZE: E ORA, MALEDIZIONE, PERCHÉ TI SEI FERMATA?

L'automobile fu il tormento di Carver. Nella miseria e nella fama. Bob Adelman fotografò numerose auto dello scrittore, alcune gli appartenevano o gli erano appartenute, altre gli erano state attribuite per diritto di somiglianza. Tutte avevano in comune la carrozzeria ammaccata e un motore pronto a tirare le cuoia. La macchina era l'antidoto alla solitudine di Raymond, l'emblema di una possibile fuga dagli assilli quotidiani. Carver divenne padre a diciannove anni, sposò la madre del suo bambino, Maryanne, con cui ebbe un secondo figlio. Era un amore

acerbo e tartassato dagli stenti. Appena poteva Ray si metteva al volante, da solo, e andava. Le illusioni cambiavano, le mete erano eternamente le stesse: verso un lavoretto che gli facesse sbarcare il lunario o per l'ennesimo trasloco. In direzione di un corso di scrittura o di una bottega di liquori. Oppure, semplicemente, per tirare il fiato. Mentre guidava custodiva un terrore: che la macchina si guastasse. Cosa che puntualmente accadeva. Così quando il successo arrivò e gli mandarono i primi soldi veri, Tess Gallagher racconta come Carver si fosse precipitato a un concessionario Mercedes e avesse chiesto a un venditore sbigottito di provare l'ultimo modello. Di lì a poco avrebbero testato la nuova Turbo Diesel 3000 in lungo e in largo, a Carver non gli pareva vero di potersi permettere un'auto così affidabile. La comprò. «Come intende pagare?» chiese il venditore che non era riuscito ancora a togliergli gli occhi di dosso. «In contanti» rispose Carver. Solo allora si accorse di essere uscito di casa in pantofole.

VUOI CHIUDERE GLI OCCHI, PER FAVORE?

A metà di *Carver Country* c'è il ritratto di un uomo seduto su un divano, il tavolino di fronte a lui trabocca di mozziconi di sigarette. In mano ha un bicchiere d'acqua, più probabile sia gin o vodka.

L'uomo si chiama Jerry Carriveau ed è cieco. Ha ispirato *Cattedrale*, il racconto più famoso di Carver. Raymond se lo ritrovò a casa un pomeriggio di maggio quando Carriveau andò a far visita a Tess, sua vecchia collega nel dipartimento di polizia. Quel giorno Carver percepì lo sguardo di un cieco su un vedente. È l'epifania di un futuro capolavoro, l'unico racconto che lo scrittore di Yakima avrebbe mai scritto in treno.

Cattedrale ebbe un'altra eccezione: Carver si affidò a sua moglie per lavorarlo al meglio. Tess conosceva così bene Carriveau che seppe far vedere al marito il mondo senza occhi.

PANNOLINI, CESSI, GARAGE: DA DOVE STO SCRIVENDO. L'ossessione di Carver era la povera gente, le illusioni dissolte, i tentativi di rialzarsi. Conosceva l'architettura del disagio. I motel al neon e i parcheggi



deserti, le case scalciate con il bagno all'aperto. La sua infanzia era stata costellata di cessi in giardino, continuò ad averli intorno mentre il mondo si modernizzava con toilette da appartamento. Un giorno un professore lo accompagnò a casa in macchina e per la vergogna il giovane Ray si fece lasciare all'entrata dei vicini, nel loro cortile c'erano solo alberi e altalene. Anche da adulto Raymond si sarebbe abituato a fare i suoi bisogni fuori casa: si era appena trasferito in una vecchia topaia quando uno dei figli cominciò a frignare senza fine, la moglie a lamentarsi, il telefono a squillare. Carver cambiò il pannolino al moccioso, poi provò a scrivere in cucina. Non ci riuscì. Disse alla moglie che sarebbe andato in garage, un capannone di legno pericolante. Ci parcheggiò la macchina dentro e restò al posto di guida. Appoggiò il taccuino sul volante e buttò giù l'abbozzo di *Meccanica popolare*, uno dei suoi racconti migliori. Narra di un bambino conteso tra due genitori che si stanno separando. Nessuno dei due vuole cedere, uno lo prende per le gambe e l'altro per le braccia. La faccenda si risolve con una separazione brutale. L'arte di Carver nacque dalle privazioni e nelle baracche che le ospitavano. Bob Adelman lo capì subito e ritrasse queste cattedrali di solitudine.

UN PUGNO DI TALISMANI. NEL NOME DI ANTON.

La macchina da scrivere, tre taccuini e il fermacarte, una penna, il posacenere e le sigarette. Sono i totem di Carver contro i demoni della pagina bianca. Li teneva nello studio che durante il lavoro abbandonava solo per una pausa-caffè con Tess. Certe volte per pescare. Era ai piani alti della casa di Port Angeles, la stessa che gli diede la scrittura più felice. «Non ho mai vissuto prima un periodo in cui raccontare mi abbia dato tanta gioia. Mi sentivo ardere». Mancavano i ritratti dei figli e della madre. C'era quello di Anton Čechov.

TORNA A CASA, TESORO. IL BICCHIERE È GIÀ PIENO.

Carver si azzuffò con l'alcol per una buona parte dei suoi giorni. Per spiegare il buco che Ray riempiva con il gin, Tess Gallagher prese in prestito un'espressione operaia dei suoi tempi, «A forza di perdere, mi sa che non riesco a vincere più niente». Il

logorio della sconfitta portò lo scrittore a un passo dall'autodistruzione: alzò il gomito per un matrimonio fallito e per la povertà che gli stava alle calcagna dall'infanzia, segnata da un padre che non aveva un becco di un quattrino ed era spesso sbronzo. Sono due eredità che accompagneranno lo scrittore finché decise di ripulirsi. Lo fece per Tess e per la scrittura, da anni Carver se ne stava con le mani gonfie alla macchina da scrivere senza battere un tasto. Fu la battaglia più difficile, la vinse. Anche se rischiò di mandare tutto all'aria mentre si dirigeva a un incontro degli alcolisti anonimi. Non trovava la strada, così accostò la macchina davanti a un bar. Entrò e chiese un cocktail. Poi chiamò la moglie: «Ho ordinato da bere, ma non ho toccato il bicchiere, è ancora lì sul balcone». Le parole giuste, questa volta, le trovò Tess: «Torna a casa, tesoro. Rimettiti in macchina e torna a casa. Quei demoni ormai ce li siamo lasciati alle spalle». Lui la ascoltò.





Ray Bradbury: «Proust mi fa dormire. Molto meglio Tarzan»

Esce un libro che raccoglie i racconti scelti dallo stesso autore morto un anno fa.
Ma anche un'intervista inedita per la Paris Review

William Plummer, la Repubblica, 3 giugno 2013

Mi racconti perché scrive fantascienza.

La fantascienza è narrativa di idee. Le idee mi eccitano, e appena mi eccito comincio a scorrere l'adrenalina e di lì a poco mi ritrovo a trarre energia dalle idee stesse. La fantascienza è qualunque idea ti venga in mente che non esiste ancora, ma presto esisterà e cambierà ogni cosa per tutti e niente sarà più come prima. Appena ti viene un'idea che cambia una qualche piccola parte del mondo, stai scrivendo fantascienza. È sempre l'arte del possibile, mai dell'impossibile.

Crede che la fantascienza offra agli scrittori una via più facile per misurarsi con le idee?

È difficile scrivere di idee se si scrivono racconti convenzionali. Metti che scrivi un romanzo come *Fahrenheit 451*. Parla di roghi di libri, no? Un argomento molto serio. Devi stare attento a non cadere nel paternalismo. E allora collochi la tua storia in un futuro non troppo lontano, inventi un pompiere che brucia i libri invece che spegnere incendi (che è già una bellissima idea) e gli fai scoprire in maniera avventurosa che forse i libri non vanno bruciati. Legge il suo primo libro. Si innamora. A questo punto lo metti su una strada che gli cambierà la vita. È una storia piena di suspense che racchiude la verità che vuoi esporre, senza bisogno di fare prediche. Quando parlo di fantascienza uso spesso la metafora di Perseo e della testa di Medusa. Invece di guardare in faccia Medusa, cioè la verità, ti giri e guardi alle tue spalle il riflesso nel lucido bronzo dello scudo, poi allunghi la spada dietro di te e tagli la testa di

Medusa. La fantascienza finge di guardare dentro il futuro ma in realtà guarda il riflesso della verità che è davanti a noi. Si ha quindi una visione di rimbalzo, una verità di rimbalzo, che si può mandare giù e con cui ci si può divertire, invece di sentirsi intelligenti e superintelletuali.

Ha sempre voluto fare lo scrittore?

Credo di sì. Ho cominciato con Poe. Mi sono innamorato dei suoi gioielli. Poe è un incastonatore di gemme, non trova? Ho iniziato a imitarlo quando avevo sui dodici anni e ho continuato fino ai diciotto. E imitavo anche Edgar Rice Burroughs, e naturalmente il suo John Carter. Scrivevo racconti horror tradizionali, come credo tutti i principianti in questo campo... Adoravo anche illustrare i miei racconti e disegnavo fumetti. Ho sempre desiderato avere una striscia tutta mia, per cui non solo scrivevo di Tarzan, ma disegnavo anche le mie tavole domenicali.

Lei ha citato Burroughs, Carter e Poe. Chi altro ci sarebbe su quel treno?

Molti poeti: Hopkins, Frost, Shakespeare. E poi romanzieri come Huxley, Steinbeck, Thomas Wolfe...

Sul suo treno mancano alcuni grossi nomi. Proust, Joyce, Flaubert, Nabokov, scrittori che tendono a vedere la letteratura come una serie di problemi formali. Le è mai interessata questa linea di pensiero?

No. Se c'è gente che mi fa dormire, mi fa dormire e basta. Dio, quante volte ho cercato di leggere



Proust: gli riconosco lo stile e la bellezza dell'espressione. Ma mi fa venire sonno. Lo stesso con Joyce. Joyce non ha molte idee. Vede, a me premono soprattutto le idee e apprezzo di più un certo tipo di narrativa francese e inglese. Non riesco a immaginarmi in un mondo dove non posso avvertire il fascino che le idee hanno su di noi.

Lei è un autodidatta, vero?

Sì, la mia cultura me la sono fatta tutta in biblioteca. non ho mai frequentato l'università. Alle elementari e al liceo, durante le vacanze estive, trascorrevi lunghe giornate in biblioteca. Mi portavo a casa le riviste di nascosto, le leggevo e poi, sempre di nascosto, le rimettevo al loro posto. Rubavo con gli occhi, insomma, e rimanevo onesto. Non volevo rubare per tenere, e prima di aprirle mi lavavo sempre accuratamente le mani.

Per lei è molto importante, vero, seguire i propri gusti?
Dio mio, sì, è tutto. Vent'anni fa mi avevano offerto di scrivere la sceneggiatura di *Guerra e pace* per un film. La versione americana, quella diretta da King Vidor. Rifiutai. E tutti a dirmi: «Ma perché? È ridicolo, è un grande libro!». Rispondevo: «Be', non per me. Non riesco a leggerlo. Ci ho provato, ma non ce la faccio». Con questo non voglio dire che sia brutto, solo che io non sono pronto. Descrive una cultura molto particolare. I nomi mi confondono. Mia moglie lo adora. È da vent'anni che ogni tre anni lo rilegge. Mi avevano offerto la cifra usuale per una sceneggiatura del genere: centomila dollari. «Come fai a rifiutare una somma simile?» mi chiesero. «Perché non sono capace di mentire». Tutto qua.

C'è qualche suo romanzo che le ha posto dei problemi particolari?

Con *Fahrenheit 451* è arrivato Montag e mi ha detto: sto impazzendo. Che ti succede, Montag? ho chiesto io. Brucio i libri, dice lui. E io: be', non vuoi più farlo? E lui: no, io li amo. E allora fa' qualcosa, gli ho detto. E lui in nove giorni mi ha scritto il romanzo. La grande verità, e tutte le

piccole verità le sono affiorate sotto. È un modo di vivere, un modo di vivere appassionato che funziona alla grande. Sei così concentrato a coprire le pareti di affreschi che non ti accorgi che c'è gente nella stanza.

Ha un programma di lavoro preciso quando scrive?

No, le mie passioni mi spingono alla macchina da scrivere ogni giorno della mia vita, fin da quando avevo dodici anni, per cui non devo preoccuparmi di avere programmi di lavoro. Sono sempre gasato da un nuovo argomento, da una nuova idea. A volte è una poesia, a volte un lavoro teatrale, a volte una sceneggiatura, a volte un saggio. Ma c'è sempre qualcosa di nuovo che mi esplode dentro; e che mi organizza: non sono io a organizzarlo. Mi dice: per amor di Dio, va' subito alla macchina da scrivere e finisci questa roba.

In che momento del giorno scrive?

Di solito comincio tra le nove e le dieci di mattina, e a volte, se ho una buona idea, continuo fino al tardo pomeriggio o alla sera.

Dove lavora?

Posso lavorare ovunque. Da ragazzo, quando vivevo con i miei genitori e mio fratello a Los Angeles, la

«Con Fahrenheit 451 è arrivato Montag e mi ha detto: sto impazzendo. Che ti succede, Montag? ho chiesto io. Brucio i libri, dice lui. E io: be', non vuoi più farlo? E lui: no, io li amo»

casa era piccola e scrivevo in camera da letto o nel soggiorno. Battevo a macchina in soggiorno, con la radio accesa e con mia madre, mio padre e mio fratello che parlavano. In seguito, quando ho avuto bisogno di un ufficio e volevo scrivere *Fahrenheit 451*, venticinque anni fa, sono andato alla Ucla e ho



trovato un posto nel seminterrato dove mettevi dieci cent nella macchina da scrivere e potevi usarla per mezz'ora.

Usa un taccuino per gli appunti?

No, perché appena ho un'idea scrivo un racconto o comincio un romanzo o compongo una poesia. Non ho bisogno di taccuini. Tutto è fatto nel momento stesso in cui mi viene l'idea. Ho il buon senso di correre alla macchina da scrivere e buttare giù tutto fino in fondo. E se non ho a portata di mano una macchina da scrivere mi porto sempre dietro un blocco e scrivo il racconto per strada, se necessario. Ho uno schedario di idee e di storie non finite, questo sì, roba scritta uno, cinque, dieci anni fa. Se un racconto è rimasto fermo a metà per qualche motivo, lo infilo nello schedario. Ci torno su in seguito, sfoglio i

titoli e li studio tutti come se mi sottoponessi a un gigantesco test di Rorschach. Aprire quello schedario è come essere un padre uccello che arriva con un verme: guardi in giù e vedi tutti quei piccoli becchi affamati, tutte quelle storie che attendono di essere finite, e dici loro: chi di voi dev'essere nutrita? Chi di voi ha bisogno di essere finita oggi? E la storia che grida più forte, l'idea che allunga di più il collo e spalanca la bocca, è quella che riceve il cibo. La tiro fuori e la finisco nel giro di qualche ora.

Immagino sia inutile chiederle se scrivere è per lei un piacere.

Ovviamente sì. È la gioia e la pazzia più squisita della mia vita e non capisco gli scrittori per i quali scrivere è fatica. Se dovessi faticare ci rinuncierei, perché lavorare non mi piace. Mi piace giocare.





I racconti di Alice Munro, il grande poema della vita

Sulla pagina tutto ciò che accade trova la strada verso la coscienza.

Falsi miti da sfatare, nonostante i precetti di certi frettolosi moralisti

il dolore non è affatto un buon consigliere né si diventa migliori soffrendo

Emanuele Trevi, Corriere della Sera, 3 giugno 2013

Non c'è migliore introduzione alla grandezza di Alice Munro di questo Meridiano in cui Marisa Caramella ha selezionato cinquantacinque racconti (tutti tradotti da Susanna Basso) provenienti dalle tredici raccolte finora pubblicate dalla scrittrice canadese. Resta inteso che ognuno di questi tredici libri merita d'essere letto e riletto per intero, come una miniera di immagini profonde e sorprendenti di tutto ciò che definiamo «umano». Ma la forma antologica non fa nessuna grave violenza a un'opera in cui la parte (vale a dire il singolo racconto) sembra sempre così perfetta da valere per il tutto. D'altra parte, leggendo una serie abbastanza ampia di testi pubblicati dal 1968 al 2012, ci rendiamo conto che il talento della Munro, così assoluto e incondizionato da apparire come sospeso fuori dal tempo, in realtà ha una sua storia, stimolata dall'implacabile pungolo dell'insoddisfazione e della ricerca interminabile dell'espressione esatta. Questa scrittrice tante volte (e con buone ragioni) paragonata a Čechov, in realtà lavora come Flaubert e la limpidezza del risultato finale non deriva da un miracoloso stato di grazia, ma da un corpo a corpo con la lingua così intenso che ogni racconto fa pensare a una nuova sfida e quasi a un esordio. In sintonia con un giudizio diffuso tra i lettori di tutto il mondo, Marisa Caramella ha sbilanciato la sua selezione a favore degli ultimi libri. È comune e fondata opinione, infatti, che almeno alcuni tra i risultati più memorabili dell'arte di Alice Munro siano contenuti nei libri composti tra i settanta e gli ottant'anni. Pubblicata nel 2004, una raccolta come *In fuga* è una testimonianza perfetta

di questa straordinaria fioritura senile. La Munro degli ultimi anni sembra veramente salita sulla vetta: e questa ascesa riguarda certamente lo stile, ma è anche l'esito di quella che una volta si sarebbe chiamata la storia di un'anima. Questa storia, per la Munro, è sempre stata una storia di conoscenza, uno sforzo inesauribile per addentrarsi nella più dura e sorprendente delle materie di studio, che è la coscienza di sé e la coscienza del mondo. Sono necessari, per addentrarsi in tali oscurità, strumenti di percezione sottilissimi, potenze dell'anima che, al momento di scrivere, si trasformano in dialoghi rivelatori, fulminee definizioni, metafore indelebili. È pur vero che nessuna cosa davvero importante della vita può essere scritta e raccontata una volta per tutte. Come enigmi, come profezie indecifrabili, come sentenze da spiare gli stessi fatti si avvicinano e allontanano da noi come pianeti che seguono le loro orbite. Pensiamo di esserci lasciati un ricordo, un'emozione, un trauma alle spalle, e invece eccolo lì, davanti a noi, come se la nostra esistenza non fosse un percorso rettilineo da un inizio a una fine, ma una lenta spirale, che ci fa tornare indietro mentre pensiamo di procedere in avanti. Eppure ciò che ritorna non è mai identico a sé stesso, perché noi stessi non smettiamo di cambiare, come cera molle nelle dita del tempo. La legge fondamentale che anima l'universo della Munro è che tutto ciò che esiste muta di significato nel passare del tempo, così che, alla luce della memoria, ciò che è accaduto continua sempre, in qualche modo, ad accadere. A chi non avesse mai letto una pagina della Munro, è proprio





da tre racconti dell'ultima stagione che consiglieri di iniziare. È il famoso «trittico» pubblicato dal *New Yorker* nel giugno del 2004: tre racconti intitolati *Fatalità*, *Fra poco* e *Silenzio*, uniti dalla presenza di un'unica protagonista, Juliet. È come se la Munro, in questo mirabile ciclo, avesse voluto rappresentare tutto il suo mondo in una sintesi suprema, spremendone una specie di quintessenza. Prima ancora di familiarizzarci con la giovanissima Juliet che nel 1965 viaggia in treno verso Vancouver, dove ha trovato il suo primo lavoro di insegnante, ecco irrompere, fin dalle prime righe del primo racconto, il Canada. Il Canada di Alice Munro non è uno scenario qualunque, qualcosa che appare e scompare alle spalle dei personaggi. È uno spazio intriso di tempo, il luogo delle scelte decisive, quello in cui bisogna stabilire il significato della parola «casa». In tutta la narrativa di Alice Munro i viaggi attraverso il Canada, dall'est all'ovest e viceversa, hanno il valore di pietre miliari nella storia individuale. «Scrivo di dove sono nella vita» ha dichiarato lei stessa in un'intervista. Il lungo viaggio in treno affrontato da Juliet nel 1965 percorre dunque una delle direttrici fondamentali della vita di Alice Munro e di molte protagoniste dei suoi racconti. Juliet si lascia alle spalle l'est, vale a dire l'origine, il mondo agricolo e

puritano dell'Ontario, e in particolare dell'Huron County. All'altro capo dell'immenso paese, ci sono Vancouver e le coste della British Columbia, che sono luoghi ambigui, di riscatto e di esilio. È lì, lontano da casa, che Juliet forgia il suo destino. Mette radici nella Whale Bay, e fa una bambina assieme a Eric, un pescatore di gamberi conosciuto nel treno. Ma un conto è mettere radici, un conto è cambiare, nel più profondo di sé stessi, ciò che si intende per casa. Se ne renderà conto Juliet al termine di una visita ai genitori, avvenuta nel 1969, che è l'argomento del secondo dei tre racconti. Portandosi dietro Penelope, la figlia di un anno, Juliet ripercorre in senso inverso, da ovest a est, quel percorso che è come l'asse centrale della sua vita. Eccola di nuovo dov'è nata e cresciuta, a contemplare la lenta, inesorabile disfatta dei suoi genitori, succubi di un'autoritaria donna di servizio, impegnati ad avviare una traballante impresa ortofrutticola. Questa visita ai suoi si trasforma ben presto in un'esperienza insopportabilmente dolorosa, satura di un innominabile e implacabile senso di colpa. E a differenza di quanto non smettono di ripeterci certi frettolosi moralisti, il dolore non è affatto un buon consigliere, né si diventa migliori soffrendo. Giorno dopo giorno di quell'interminabile estate, Juliet si rinserra in sé



stessa. E quando avrà l'occasione di alleviare con una sola parola la sofferenza di sua madre, destinata a morire in pochi mesi, le volterà le spalle. Non ci sarà più occasione di riparare al torto inflitto, a quella momentanea e paralizzante mancanza di pietà affiorata dai più oscuri bassifondi del carattere. Eppure, sarà proprio al termine di quella visita così infelice che Juliet arriverà a comprendere che «casa», per lei, non sarà mai sinonimo della Whale Bay e della nuova vita iniziata lì. Perché «casa» è il luogo «dove era stata prima» e «sono le cose che succedono a casa, quelle che cerchi di proteggere, meglio che puoi, più a lungo che puoi». Come sempre, tutto ciò che accade troverà la sua strada verso la coscienza, non importa quanto ci vorrà. A questo serve il tempo nel mondo di Alice Munro: a far sì che gli eventi, che al momento in cui accadono sono come frutti acerbi, raggiungano quella maturazione interiore che sola è capace di renderli veri, dotati del calore inconfondibile, della necessità di ciò che è vivo. Nel terzo racconto del ciclo siamo di nuovo a Vancouver, verso la fine degli anni Novanta. Juliet è una donna ancora bella, ha avuto un certo successo lavorando in televisione, e sta vivendo un'esperienza enigmatica e sconvolgente. Sua figlia Penelope, senza nessun preavviso, se n'è andata da un giorno all'altro. È passata per le grinfie di una scalcinata comunità New Age, per poi sparire nel nulla. Solo dopo qualche anno, quando ormai Juliet comincia a farsi una ragione della perdita, scopre che la figlia vive nell'estremo nord del paese, e che ha cinque figli. Ha avuto tutto il tempo di meditare su questo strano destino familiare, che spinge le figlie a voltare le spalle alle madri, rifugiandosi in un silenzio irrimediabile. Con una di quelle ondate di consapevolezza che invadono come maree la mente dei personaggi di Alice Munro, Juliet, mentre cena da sola, arriva finalmente a immaginare la figlia perduta in maniera da sciogliere la pena. «Non era un fantasma, era al sicuro, per quanto chiunque possa esserlo, e probabilmente era felice, per quanto chiunque possa esserlo». Ancora una volta, di fronte a questa straziante immagine della maternità, che sembra uscita fuori da un poema greco, chi legge non può

fare a meno di chiedersi se sia una confessione, quella di Alice Munro, o un'immaginazione. Ma nel caso di questa grande scrittrice la domanda è mal posta. La Munro ha aggirato completamente l'alternativa fra l'autobiografia e l'invenzione. Perché nel grande poema della vita che sono i suoi racconti, i cosiddetti fatti reali non hanno maggiore importanza dei desideri, delle cose che vengono dimenticate, dei lunghi errori, delle paure che ci seguono come animali in agguato. In altre parole, noi viviamo immersi in un pulviscolo di immaginazioni, di trasalimenti, di possibilità appena intraviste. Scrivere significa dare forma a questa realtà più ampia, popolata da fantasmi che non sono meno veri per il fatto di essere inventati. Noi stessi, in fin dei conti, siamo il frutto di un perenne lavoro di invenzione. Viene naturale parlarne come un classico, di Alice Munro, anche se sappiamo che è ancora viva, che è ancora al lavoro, e che la sua opera ha preso forma, di libro in libro, sotto i nostri occhi. E se mi chiedo qual è l'origine di questa illusione ottica, l'unica spiegazione che mi so dare è che per Alice Munro, come per Cechov e James, come per Kafka e Flannery O'Connor, la coscienza è il centro della vita, e l'arte è il centro della coscienza. Una questione di vita o di morte, nella quale non c'è spazio per nessuna frivolezza psicologica, per nessuna furbizia del

A questo serve il tempo nel mondo di Alice Munro: a far sì che gli eventi, che al momento in cui accadono sono come frutti acerbi, raggiungano quella maturazione interiore che sola è capace di renderli veri

mestiere. La Munro non ha niente da insegnare a nessuno, non c'è una morale alla fine delle sue favole esattamente come non ce n'è una nelle nostre vite. Come tutti i grandi, lei si limita ad aprire una finestra, e a mostrarci che razza di sconcertante e splendido prodigio sia un essere umano.



Elogio dell'editore che legge e corregge

Il rapporto con un redattore editoriale resta indispensabile per lo scrittore

Paolo Di Stefano, Corriere della Sera, 4 giugno 2013

Secondo un'opinione diffusa, oggi più di ieri le case editrici intervengono a manipolare i manoscritti (chiamiamoli così per comodità, anche se sono file digitati su un computer) degli scrittori (soprattutto giovani) per semplificare o correggere i loro testi in funzione commerciale. Non è così. Lo dimostra un bel libro di Paola Italia, *Editing Novecento* (Salerno editrice). Da filologa (allieva di Dante Isella), Paola Italia affronta una questione apparentemente per specialisti: a quali criteri deve obbedire la filologia nel restituire al lettore un testo del secolo scorso? Come deve intervenire un curatore, scomparso l'autore, per rendere quel testo leggibile conservandone la fisionomia originaria? Fino a che punto si deve rispettare l'ultima volontà dell'autore? Ci si addentra in una disciplina molto affascinante che è la «variantistica d'autore»: le trasformazioni da una redazione all'altra o da un'edizione all'altra. Si sa che tra l'autore e il lettore c'è di mezzo quella figura intermedia, il cosiddetto editor, che si occupa della messa a punto e della revisione del testo prima della stampa: non tutti gli editor, neanche Calvino e Vittorini, erano infallibili nei loro interventi redazionali, qualche volta aiutavano, altre volte aggiungevano pasticci. Vittorini, poi, faceva un uso disinvolto delle forbici, al punto che per la Bompiani avrebbe voluto eliminare da *De l'amour* di Stendhal «certe digressioni superate che al lettore d'oggi (?) sembrerebbero ridicole». Ma detto ciò, il rapporto di fiducia con un bravo redattore editoriale resta per lo scrittore

un momento irrinunciabile di verifica (e di sofferenza) a beneficio del testo e della personalità del libro. In realtà questa mediazione sta venendo meno da tempo: il che spiega come mai una brava editor come, per esempio, Manuela La Ferla, che ha lavorato per anni con gli editori, abbia messo su a Firenze una Casa dell'autore, che dà sostegno (tecnico e psicologico) agli scrittori, spesso lasciati a sé stessi. Un tempo, questo lavoro lo facevano le redazioni editoriali, che oggi sono diventate dei service anonimi esterni o dei ricettacoli di giovani destinati a rimanere eterni precari, distanti dall'autore. Molti aspiranti scrittori considerano l'editore come un semplice ostacolo sulla via gloriosa che porta alla pubblicazione e per questo non vedono l'ora che il self-publishing si diffonda *urbi et orbi*, abolendo ogni mediazione editoriale. Si ignora che la storia della letteratura è anche la storia del rapporto (intimo e spesso conflittuale) tra autore e editore. Senza il filtro selettivo dell'editore, avremmo una marea indistinta di ego-libri fluttuanti nella biblosfera, la cui unica possibilità di rendersi visibili starebbe nella capacità dell'autore di promuoversi, di trasformarsi in soggetto-marketing (di sé stesso). A ciò si aggiunga la crescente diffidenza verso un'altra forma di mediazione: la critica letteraria. Urge editing del sistema letterario.





Il grande freddo dell'America bianca. Famiglie disperse in cerca di radici

Elizabeth Strout fra crisi e depressioni del Maine benestante. Il paese che ha costruito la sua prosperità sull'accoglienza, si è rinchiuso in un becero isolamento e non sa nulla di ciò che succede fuori dai suoi confini

Paolo Giordano, Corriere della Sera, 4 giugno 2013

I ragazzi Burgess... Oh, certo che vi ricorderete di loro. Con lo stesso nitore con cui se ne ricordano Elizabeth Strout e sua madre, quando scelgono di commemorarne le gesta e di fantasticare sulla piega che la vita di ognuno di loro ha preso, perché è più facile parlare degli altri che del passato silenzioso che le lega. «Credo che scriverò la storia dei ragazzi Burgess» annuncia Elizabeth un giorno, «la gente dirà che non è corretto scrivere di persone che conosco». «Be', in realtà non li conosci» ribatte la madre. «Nessuno conosce mai veramente qualcuno». Così comincia, già compromessa da questo senso d'irraggiungibilità, la piccola epopea dei fratelli Burgess: Jim, Bob e Susan, uniti per sempre e al tempo stesso divisi dalla vergognosa reticenza che sta all'origine della loro storia. Se ogni famiglia ha un mito fondante, i Burgess ne condividono uno terribile: da bambini giocavano dentro l'automobile del padre, Bob fingeva di guidare e involontariamente tolse il freno a mano, la macchina prese velocità lungo la discesa davanti a casa e travolse il genitore, uccidendolo. Per E. Strout siamo tutti ugualmente incapaci di fare i conti con il passato che ci segna, restiamo ammutoliti, e anche i Burgess non hanno mai parlato di ciò che è successo, non ci riescono neppure ora che sono adulti e vivono ognuno per conto proprio. Jim e Bob hanno abbandonato la cittadina di Shirley Falls e le testardaggini del Maine, hanno trovato nell'operosità del quartiere di Brooklyn, tra «le mele più belle» e «i fiori recisi», la loro nuova promessa di felicità. Jim, il maggiore e anche il più dotato, è stato per un certo periodo l'avvocato difensore di

una popstar omicida e quel caso gli ha procurato una fama nazionale, del cui strascico ancora gode, insieme all'inquieta moglie Helen. Bob, invece, vive solo, anzi in compagnia di una blanda predisposizione all'alcolismo, parzialmente adottato dalla cognata che prova tenerezza per lui, fallito sotto ogni aspetto, almeno agli occhi del fulgido fratello: il senso di colpa lo ha travolto troppo presto perché possa fabbricarsi una vita sentimentale come si deve. Susan, che di Bob è la gemella, è l'unica rimasta fedele al gelo del Maine, rimprovera segretamente ai fratelli il tradimento al luogo a cui appartengono, con quell'asprezza venata d'invidia di chi non si è mai mosso da dov'è cresciuto e osserva gli altri cambiare. Le esistenze che i nostri familiari scelgono per sé stessi, d'altra parte, non ci vanno mai bene. Da quando il marito l'ha abbandonata insieme al figlio adolescente, Zachary, Susan si è lasciata andare a un commiserabile abbruttimento, quasi uno specchio rovesciante del successo dell'adorato (un tempo) fratello Jim. La rottura di questo equilibrio critico, tutto basato sullo schivare, arriva da lontano, da oltreoceano, dai campi profughi in Kenya dai quali fuggono i somali perseguitati. Una comunità africana si è appena insediata a Shirley Falls, nel cuore dello «Stato più bianco del paese», e i cittadini poco avvezzi sono presi in mezzo tra un rabbioso panico e la smania altrettanto sinistra di «integrare» i nuovi arrivati, gareggiando nel regalare loro l'elettrodomestico più costoso. «Io mi chiedo» dice Susan: «c'è qualcosa di sbagliato in me solo perché non voglio comprare un frigorifero a una donna





somala?». Elizabeth Strout fa cadere stille di alcol, una alla volta, su una ferita aperta degli Stati Uniti: proprio il Paese che ha costruito la sua prosperità sul melting pot, sull'accoglienza, ora si è rinchiuso in un becero isolamento e non sa nulla di ciò che succede fuori dai propri confini. È soprattutto una questione di ignoranza, ma come ogni forma di ignoranza si

Perché lo scrittore è colui che, quando tutti gli altri si sono arresi, esausti, incapaci di avanzare oltre nel cammino del perdono, va ancora avanti

confonde facilmente con una pretesa di superiorità. Figurarsi che cosa ne sa, il giovane e introverso Zachary, dei somali e delle loro usanze! Quando prende una testa di maiale dal congelatore di casa e la lancia dentro la moschea proprio nell'ora della preghiera, il suo atto è un semplice dispetto, una bravata, ma viene scambiato da tutti per un oltraggio razzista. Nessuno osa pensare che si tratti dello sfogo inconsapevole della frustrazione di un'intera cittadina, di un'intera nazione, che il ragazzo ha assorbito giorno dopo giorno. La notizia finisce sui giornali locali, ma poi si espande al *New York Times*. Vengono organizzate manifestazioni di solidarietà nei confronti della comunità somala. L'America reagisce contro Zachary Olson con tutta la violenza di cui la sua ostentata non-violenza è capace. Susan, smarrita, telefona al fratello avvocato in cerca di aiuto. Per Jim e Bob inizia una spola fra New York e Shirley Falls, la cittadina che non avrebbero più voglia di rivedere, con tutti i suoi segreti sopiti. La situazione si aggrava, il vortice prende velocità, diviene spiraleiforme, fino a trascinare i fratelli, inevitabilmente, al proprio centro, fino a costringerli a fare i conti con il giorno di tanti anni prima in cui giocavano insieme dentro un'automobile assassina. L'intreccio del quarto romanzo di Elizabeth Strout è più articolato rispetto

ai suoi precedenti, perfino rispetto a *Olive Kitteridge*, che già esibiva la propria controllata corallità, perché l'azione si svolge in un tempo più breve e la narrazione incede come in un conto alla rovescia. Ma non è in questo che risiede la grandezza di questo libro, né nella scrittura tersa, più scarna che altrove, alla quale E. Strout ci ha ormai abituati. *I ragazzi Burgess* osa avere un punto di vista forte sull'oggi, su tutto ciò che è contemporaneo della vita borghese, in America ma non soltanto: sugli psicoterapeuti che hanno invaso New York come un tempo la invasero i broker e gli avvocati, senza apportare un briciolo in più di umanità (un tema che, curiosamente, permea anche un recente film di Steven Soderbergh, *Effetti collaterali*), sullo spettro ancora intatto dell'11 settembre, con le sue conseguenze nevrotiche che ci sfuggono da ogni parte, sull'arroganza dei mercati in piena città che vendono solo prodotti biologici, su una civiltà di uomini e donne che hanno scoperto lo sfogo a pagamento e i tranquillanti, ma non hanno imparato a dire, a confessare, a parlare. Elizabeth Strout non si era mai arrischiata troppo lontano dal mondo schematico della provincia, quel mondo che per lei è stato dell'infanzia e della formazione, mentre adesso affronta la metropoli per eccellenza, con tutte le sue complicazioni. Prosegue nel fare ciò che ha iniziato quindici anni fa con *Amy e Isabelle*: allargare ancora il suo raggio di empatia, fino a includere chi sta davvero molto lontano dalla nostra compassione e comprensione. E non si ferma finché non ha trovato una grazia per ognuno, perché lo scrittore è colui che, quando tutti gli altri si sono arresi, esausti, incapaci di avanzare oltre nel cammino del perdono, va ancora avanti. Dei Burgess, non a caso, l'unico a essere all'altezza della stessa generosità è il povero Bob, con quel peso antico sul cuore che lo ha reso più misericordioso di tutti gli altri, forse anche più saggio. «Quando Bob si addormentò sul divano di Susan stringeva in mano (vi si aggrappò per tutta la notte) il cellulare, in modalità vibrazione, nel caso Jim avesse avuto bisogno di lui». I ragazzi Burgess... Fra poco irromperà impetuosa la cavalleria dei libri per le vacanze. Ma il vostro libro per l'estate è già qui, è questo romanzo.





Caro lettore ti scrivo. Ti conosco, per questo ti sfido

Michael Cunningham: «Condividiamo la stessa esperienza, siamo alla pari, non ti sottovaluto»

Michael Cunningham, la Repubblica, 6 giugno 2013

Mi ha sempre meravigliato quanto spesso parliamo di scrittori e dei loro libri e quanto raramente di scrittori e dei loro lettori. Senza un lettore, un libro non esiste. È superfluo farmelo notare. Tuttavia, talvolta avverto io stesso il bisogno di ricordarmi che un libro è un'esperienza – nel migliore dei casi un'esperienza commovente, divertente, eccitante, tragica, brillante, misteriosa e sorprendente – che scrittore e lettore condividono, un'esperienza che differisce dalla maggior parte degli scambi che si possono avere per il solo fatto che i due che vi partecipano sono slegati nel tempo e nello spazio.

Mi impensierisce che il legame tra scrittori e lettori riscuota scarsa attenzione in un'epoca in cui gli scrittori sono incoraggiati a ritenersi piccole divinità che spargono sulla terra opinioni e intuizioni, senza darsi pensiero di dove queste vadano a finire e di chi mai le raccoglierà, se qualcuno lo farà.

Questo modo peculiare di intendere come si ritiene che debba essere propagato nel mondo ciò che si scrive, mi ha sempre colpito per la sua inefficacia. Del resto, accadrebbe altrettanto nel caso di un rapporto nel quale uno si aspetta di essere amato, mantenendo però un distaccato atteggiamento di indifferenza nei confronti dei sentimenti dell'altro.

Impartisco corsi di scrittura a studenti del college e quando parliamo di tener conto del lettore nella fase di stesura si può star certi che tutti i semestri alcuni studenti alzano la mano e chiedono se ciò non equivalga a essere compiacenti. Il giovane aspirante scrittore afferma, più o meno con

queste parole: «Ma come, non siamo artisti, non siamo rivoluzionari, non è compito nostro non chiederci che cosa vogliano i lettori bensì offrire loro quello che noi sappiamo che dovrebbero volere? Non è forse vero che la maggior parte dei grandi romanzi immortali in pratica non fu letta al momento della pubblicazione?».

La mia risposta, ormai, è abbastanza collaudata. Rassicuro i miei studenti dicendo che non parlo di fiction come di un prodotto di largo mercato; che non li incoraggio a cercare di escogitare una formula narrativa in grado di vendere e a metterla in atto. Per favore, non fatelo. Per favore. Voi – giovani che ancora volete scrivere fiction nel XXI secolo, consapevoli di quanto poco ciò renda – siete la nostra unica speranza per il futuro. Se non farete compiere passi avanti alla letteratura voi, chi altri ci riuscirà? Quando parlo di lettore – così dico agli studenti – parlo del lettore inteso come uno alla pari, un partner, qualcuno che è impaziente tanto quanto lo scrittore di vivere sfide, esperienze, una sprezzante noncuranza delle convenzioni. Ciò che intendo dire è questo: non pensate al lettore come a un bambino che potrebbe promettere bene ma che necessita di una guida morale e filosofica.

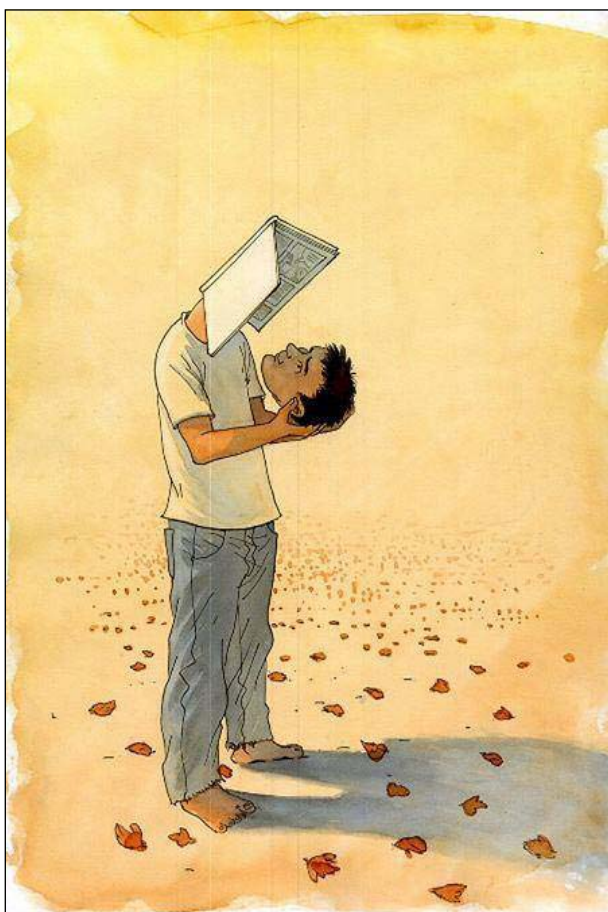
Non pensate al lettore come a un essere intellettualmente inferiore a voi. Non immaginate che il lettore abbocchi a facili trucchetti, a emozioni da due soldi, a sorprese non sorprendenti.

E ricordate anche che il lettore – qualsiasi lettore – ha una propria vita, e che molto probabilmente quella vita già lo impegna e lo mette a dura prova. I



lettori, al pari di coloro che scelgono di non leggere, in genere tendono a essere sposati, ad avere amanti, figli, amici, e lavoro. Quasi certamente vogliono restare al passo con gli avvenimenti internazionali. Oltre ai libri, presumibilmente dedicano tempo anche ai film, allo sport, ai giochi on line, a qualsiasi altra cosa. E poi, naturalmente, si deve pulire la casa. Si devono lavare i vestiti. Qualcuno deve pur portare a casa la spesa.

Ricordate, poi, che ciò che uno scrittore dice al lettore offrendogli un libro in sostanza è questo: «Fermati, smetti di fare quello che stai facendo e leggi. Non pranzare, non fare sesso, salta la lezione di francese. Non leggere un altro libro. Leggi questo». Il che significa che lo scrittore deve conquistare l'attenzione del lettore dalla prima riga del libro e non allentarla mai fino all'ultima riga. Il che significa che lo scrittore non può far sprecare tempo al lettore con



digressioni vane, con scene goffe che non conducono da nessuna parte, con divagazioni filosofiche inutili. Il che significa, in sintesi, che lo scrittore deve creare.

Un romanzo, un qualsiasi romanzo, deve essere pieno di sostanza, di autorevolezza, di forza, e deve essere quanto più compatto possibile. Questo – l'ingiunzione di far sì che il libro resti coinvolgente, brillante, profondo dall'inizio alla fine – non solo è meglio per i lettori. Induce anche a creare libri migliori. In genere, questa risposta soddisfa tutti, tranne gli studenti più caparbi.

Al di là del lettore irritante – quasi una presenza invisibile che non si accontenterà di niente di meno dello sforzo più grande e più rigoroso da parte dello scrittore – la questione è di grande importanza perché la letteratura è forse il più astratto di tutti i media. Rispetto a un quadro di Raffaello o a un'aria di Verdi possiamo provare sentimenti diversi – possiamo vederli o sentirli in modo diverso –, ma è indiscutibile che tutti guardiamo uno stesso quadro, tutti ascoltiamo una stessa aria. Il quadro e l'aria esistono, indipendentemente da noi. Non accade altrettanto nel caso dei libri. Noi tutti, ciascuno di noi, ci immaginiamo un'Adriana leggermente diversa in *La romana* di Moravia. La mia idea del Signor Palomar è diversa da quella di chiunque altro, compreso Calvino stesso. Il mio Anguilla, di *La luna e i falò* di Pavese, è mio, e soltanto mio.

Questa è la bellezza del rapporto tra gli scrittori e i loro lettori. Lo scrittore inventa il libro. Poi il lettore lo reinventa. In un certo senso il lettore, qualsiasi lettore, scrive il suo libro, utilizzando il libro vero e proprio come punto di partenza.

Potremmo quasi dire che un libro è un sogno che lo scrittore e il lettore fanno insieme. Il romanziere dà inizio al sogno e il lettore (che deve sempre trovare irresistibile il sogno) immagina in seguito una versione simile ma tutta sua, utilizzando le proprie immagini, i propri ricordi, le proprie associazioni, i propri archetipi.

Non riesco a pensare a un'altra forma d'arte che implichi un rapporto altrettanto vivo, intimo e fecondo.



Così parlò McEwan

I sentimenti. La scrittura. Gli amici musicisti e romanzieri. La passione per il jazz e Le Carré. Un pomeriggio a casa del grande autore inglese in partenza per l'Italia

Emilia Ippolito, l'Espresso, 7 giugno 2013

Ci incontriamo per caso poco prima dell'appuntamento per l'intervista sulla strada che conduce al suo appartamento londinese. Siamo a Bloomsbury, nei pressi del British Museum: la zona prediletta di Virginia Woolf e, da allora, di tutti gli scrittori. Blue jeans, camicia bianca e giacca beige, Ian McEwan ha l'aria un po' affaticata dopo il viaggio in automobile dalla residenza di campagna, ma questo non intacca la sua eleganza naturale. E si illumina subito parlando di vacanze: «Domani partiamo per Venezia, non vedo l'ora! Viene anche Julian Barnes, andiamo a trovare un amico comune che ha acquistato una casa vicino all'Arsenale. Certo che pasticcio politico avete in Italia. Lo trovo straordinario, il paese ha i riflettori di tutto il mondo puntati continuamente addosso, eppure non cambia mai nulla». Dentro casa un arredamento sobrio e moderno, piuttosto minimalista, e la vista su un vicolo privato. Un'oasi di pace e tranquillità al centro di Londra: il sogno di ogni scrittore. Ci accoglie la moglie di McEwan, Annaleena McAfee. Anche lei giornalista e scrittrice (Einaudi ha pubblicato di recente il suo romanzo *L'esclusiva*), di origini scozzesi come McEwan, conobbe lo scrittore poco dopo il suo divorzio dalla prima moglie durante un'intervista per il *Financial Times*, di cui dirigeva il supplemento culturale. La McAfee porta un vassoio con il tè e si ritira a lavorare nel suo studio. Romanziere, conferenziere e collaboratore del *Guardian*, McEwan è da molti anni uno degli scrittori più amati, letti e venduti al mondo. I

suoi romanzi, tutti pubblicati in Italia da Einaudi (dal primo, *Amsterdam*, premiato con il Booker Prize, fino al recente *Miele*, storia di un'avvenente ma ingenua spia dei servizi segreti britannici, Serena Frome), collezionano premi e trasposizioni cinematografiche. «Per *Miele* c'è un'opzione di Miramax sui diritti» annuncia l'autore: «E stanno per iniziare le riprese del mio libro precedente, *Chesil Beach*. Doveva dirigerlo Sam Mendes, ma poi è stato chiamato per *James Bond*. Ora abbiamo Mike Newell». McEwan è anche uno degli ospiti più ambiti dai festival letterari. Il 6 luglio parlerà in Piemonte, per il festival Collisioni che si tiene a Barolo («È uno dei miei vini preferiti! Non per niente Serena lo beve con il suo professore-amante in *Miele*!»). E non è l'unico impegno italiano: «Ho scritto delle canzoni jazz che saranno eseguite il 4 luglio da Angela Hewitt, cara amica e pianista fantastica, nel corso del Festival Jazz del Trasimeno. Stiamo provando in questi giorni qui a Londra».

Anche queste canzoni parlano d'amore? È uno dei temi principali dei suoi romanzi; amore tra fratelli, eterosessuale, omosessuale, incestuoso, psicotico.

L'amore è sempre importante per gli scrittori. Se vogliamo raccontare la società e la natura umana in tutta la sua bellezza e bruttura abbiamo bisogno di un campo da gioco: di un'arena, direi. E il rapporto amoroso tra due persone costituisce la più vasta arena per un romanziere: possiamo riempirlo di tradimenti, speranze, idealismi, malintesi,





mancata comunicazione – la lista è infinita. Pensi a un classico come *Clarissa* di Samuel Richardson: un'arena che si estende per ben sette volumi.

E per quanto riguarda i rapporti amorosi nella sua fiction?
Proprio in *Miele* i due protagonisti, Serena e Tom, incarnano quello che per me è una coppia perfetta.

«Mi piace l'entusiasmo dei lettori, e persino la fila a volte interminabile che fanno per avere un autografo. Sono scambi umani molto belli e produttivi, per chi sa ascoltare»

Le spiego. La loro relazione parte su una base fragilissima: Tom spia l'ignara Serena, che di professione è una spia e che lo ama senza sospettarlo. La relazione evolve in modo imprevedibile e alla fine Serena legge finalmente il manoscritto di Tom che è il romanzo che ha sempre sognato: quello romantico, che si conclude con una domanda di matrimonio, da parte del pentito e innamorato Tom. Come scrittore ho lasciato aperto il finale, ma come lettore direi che Serena accetta.

Sta parlando come autore e lettore insieme. Il rapporto tra autore e lettore è una costante nei suoi romanzi: sempre in Miele, ma soprattutto in Espiazione. È un tema che la tocca da vicino?

In effetti Serena e Tom rappresentano due tipologie opposte di lettore. Serena non è un'intellettuale, ma una lettrice curiosa, ama la finzione letteraria e le storie d'amore, ma in modo meno esigente rispetto a Tom. Essendo anche scrittore, oltre che bugiardo di professione, Tom incarna il tipico narratore, interessato anche al lato intellettuale della storia. Per me, in quanto scrittore, uno scambio tra questi due tipi diversi di lettore è l'ideale.

E che lettore è, Ian McEwan? Qual è l'ultimo libro che ha letto?

L'ultimo di John Le Carré, *A delicate truth*: fantastico, mi è piaciuto molto.

Ha detto che meriterebbe il Booker Prize.

Sì. Piace anche agli italiani, sebbene sia così inglese? Anzi, devo mandargli una lettera di ringraziamento per questo libro.

Lei scrive anche per i giornali. Come cambia il lavoro del romanziere che scrive un articolo?

In realtà non amo molto scrivere per la stampa. Lo faccio solo quando l'argomento mi riguarda o mi tocca da vicino. È stato il caso del decesso del mio amico John Updike o della controversa Margaret Thatcher. Il pezzo sulla Thatcher l'ho scritto seduto sul letto di una camera d'albergo nel Gran Canyon. Mi hanno dato un'ora per scrivere 10 mila parole: e anche se mi piace avere scadenze precise, per tutta quell'ora ho continuato a chiedermi perché stavo lì a scrivere e non ero fuori a far trekking con gli altri.

Lei partecipa spesso ai festival letterari. Che, secondo un'opinione abbastanza diffusa, non sono altro che operazioni di marketing.

Ma no, affatto! Per me sono occasioni non solo per parlare con il pubblico ma anche per rivedere amici scrittori di vecchia data. Mi piace l'entusiasmo dei lettori, e persino la fila a volte interminabile che fanno per avere un autografo. Sono scambi umani molto belli e produttivi, per chi sa ascoltare. Sarei un ottimo organizzatore di festival: ho sviluppato un'infallibile strategia per convincere scrittori riluttanti a partecipare. Basta invitare amici dell'autore in questione, in particolare quelli che vivono lontano. Ad esempio, se si vuole avere Paul Auster, basta invitare anche il suo migliore amico, Tobias Wolff, e il gioco è fatto. Un elemento meno piacevole è il viaggio, sempre più difficile e faticoso, e anche l'interruzione del processo creativo della scrittura. Se non ho terminato il mio lavoro, non vado da nessuna parte: è troppo difficile ritrovare la concentrazione dopo tanta distrazione.



Il festival Collisioni ha una struttura particolare, promuove insieme musica e letteratura. Cosa ne pensa?

Sono uno sostenitore sempre più convinto del dialogo tra musica e letteratura. Non a caso ho scritto di recente un libretto d'opera, *Per te*, per la musica di Michael Berkeley, e ora queste canzoni per la Hewitt.

Qual è la differenza tra scrittura di testi jazz e fiction?

La musica esprime idee e trasmette significati in modo molto diverso dalla letteratura. Alla fine di un concerto il pubblico avrà impressioni e opinioni molto diverse sulle melodie ascoltate. La letteratura esprime idee, trasmette messaggi e significati in modo oggettivo. Se scrivo: «C'è una bottiglia di vino sul tavolo, questo passaggio esprime una realtà oggettiva. Se il mio amico Michael volesse esprimere la stessa immagine in musica, be' le lascio immaginare. La musica

mi ricorda un passaggio di Philip Larkin: «Leaves coming on a tree: something almost being said...» («Foglie che spuntano su un albero: come qualcosa di quasi detto...», ndr). La stessa cosa avviene al cinema: il visivo è molto più oggettivo dell'astrazione musicale.

E il suo prossimo lavoro allora cosa sarà? Un libro o un altro libretto?

Sto preparando un nuovo romanzo, il protagonista è un giudice. Ma la gestazione come sempre sarà lunga: passo molto tempo a pensare, sono molto lento. Per ora sto leggendo tutto quello che trovo sull'argomento. Ma non c'è molto: c'è letteratura in abbondanza su poliziotti e spie di tutte le nazionalità, su studi di avvocati abilissimi e indomiti, ma quasi nessuno parla dei giudici. E invece giudici e scrittori hanno un compito simile, in fondo: prendono decisioni che determinano destini umani.





Il duello dei Pontiggia, fratelli separati dalla letteratura

Giampiero Neri, che ha cambiato il suo cognome, racconta il rapporto complicato con Giuseppe

Antonio Gnoli, la Repubblica, 8 giugno 2013

Lo so, qualcuno dirà «fratelli coltelli». Ma non è così. Ve lo assicuro. È solo una storia senza né vinti né rassegnati. Dieci anni fa morì Giuseppe Pontiggia, detto dagli amici Peppo. Incontro la persona che lo ha conosciuto meglio: il fratello. Ci vediamo a Milano, mi vuole portare a Erba, dove i Pontiggia hanno vissuto infanzia e giovinezza. Vedere la casa, i libri, i posti dove hanno giocato, curiosare tra la gente. Ma che fratello è, mi chiedo, uno che ha cambiato il proprio nome in Giampiero Neri? Mi attende vicino alla macchina. Con lui c'è Alessandro Rivali, l'autore di un'intensa e bella biografia di Neri (*Un maestro in ombra*, in uscita per Jaca Book). Il quale è un apprezzato poeta. Mi colpisce che tra le tante foto, nel libro ne manchi una che li ritragga insieme. Neri dice che non ne aveva e che, a pensarci meglio, non ricorda di essersi mai fatto fotografare con il fratello. C'è vento forte e molto traffico in direzione Brianza. Sono anche le zone in cui Gadda villeggiava. È una giornata feriale, grigia, impropria. Neri accenna ai suoi anni trascorsi in banca. Più che tristi, oziosi. Poi aggiunge, con tono sornione, che è uno dei luoghi dove ha fatto le più interessanti scoperte letterarie. Ci sono colleghi insospettabili, per cultura e raffinatezza. E a me viene da pensare al primo romanzo di Pontiggia: *La morte in banca* e Neri dice che è la cosa più bella che Peppo abbia scritto. La più bella? E il resto, che ne sarà del resto, di quell'ampia produzione di successo con cui cosparsa la sua carriera? Alla periferia di Erba non posso fare a meno di notare il Centro Radio Maria; l'emittente cattolica che fa proseliti

a quanto pare perfino tra i camionisti: un miracolo mediatico. Verrebbe voglia di fermarsi. Ma è tardi e Neri ha fretta di portarmi nei luoghi nati, nel cuore della città brianzola dove i caffè storici sono stati sostituiti dalle banche, le botteghe dalle maglierie, gli uomini dai fantasmi. Ecco la casa dei Pontiggia con i mattoncini rossi e una lapide bianca; vi si ricorda che lo scrittore vi ha trascorso la sua infanzia. Mentre la fisso ho una specie di rivelazione: come poteva il Neri – nonostante l'animo di poeta in esilio, incline alla precisione introspettiva – sopportare questa perenne cancellazione di sé? «Provai invidia nei confronti di mio fratello; il successo, la sicurezza, i tanti premi vinti, la legittimità raggiunta mi creavano un senso di rivalsa e sconforto. Era bravo in tutto. L'ultima volta che facemmo una partita a scacchi, Peppo volle giocarla alla cieca. Aveva una memoria formidabile. Vinse e per molto tempo sentii l'umiliazione per quella sconfitta». Ci dirigiamo verso il monumento ai caduti, in cima a una profonda scalinata progettata da Giuseppe Terragni, uno dei grandi architetti del regime. La sua Casa del Fascio a Como è uno degli edifici razionalisti più belli che quella dittatura seppe esprimere. «Terragni morì nel 1943 cadendo dalle scale. Era un omone e la mamma mi raccontava che a volte teneva in braccio me e Peppo». Non riesco a immaginare vicini i due fratellini che il tempo avrebbe reso diversi, anche fisicamente: «Peppo era alto, grosso, goloso. Un professionista della vita. Pensavo che l'ottimismo avesse reso consolatorio e falso perfino il suo romanzo più ambizioso *Nati due volte*. Pensavo che



uno scrittore deve pretendere la verità, non adularla. Ma il nostro rapporto già da molto tempo era entrato in crisi». Eppure, reagisco, *Nati due volte* è un romanzo sul dolore, sull'esperienza drammatica che Pontiggia si trovò ad affrontare e a vivere dopo la nascita di un figlio disabile. «Certo, certo. Ma lui prese l'handicap come una sfida, quando invece era una sconfitta. E ne venne fuori un guscio vuoto». Strana tanta impietosa severità in un uomo che parla dopotutto di un fratello che ha amato e con il quale ha condiviso letture, emozioni, giochi. «Per lungo tempo abbiamo vissuto come fossimo una sola persona. Poi arrivarono le prove terribili che la vita a volte ti mette di fronte. Ci fu la morte violenta di nostro padre. Era un funzionario di banca. Nel 1943 fu ucciso in un agguato. Due giovani gli spararono per ragioni politiche. Perché era stato fascista. Ma non era un fazioso né un fanatico. Forse fu un errore. Per la nostra famiglia fu il tracollo. Mi sono portato dentro il peso di quella morte fino ai quarant'anni. Liberandomene solo quando ho cominciato a scrivere». Si avverte la presenza di un dolore consegnato ormai a una storia ripensata mille volte. Per lungo tempo colma di angoscia e di vuoto, di imbarazzo e di rabbia e poi finalmente descritta da una vittima scampata all'annientamento. «Non fu così per nostra sorella. Lei si suicidò che non aveva vent'anni. Sembrava una ragazza felice mentre una sotterranea e oscura forza autodistruttiva lavorava in lei. Lasciò un biglietto dicendo che non avrebbe sofferto. Con Peppo decidemmo di non farlo leggere a nostra madre. Come per un pietoso istinto lo seppellimmo sotto uno dei cipressi del monumento di Terragni. Volevamo un po' di quiete». Volevano stanare la sofferenza che come una bestia si era rintanata in loro: «Più in me e in mia sorella, quando era viva. Perché avevo la sensazione che mio fratello avesse vissuto la morte di nostro padre con minore intensità. Meno colpito dall'evento, come se fosse già attrezzato alla vita, già pronto a un percorso chiaro e lineare. Reagì meglio di noi. Aveva delle ambizioni. All'inizio voleva fare il pittore. Ricordo che gli regalai un libro su Rembrandt. Ma non era quella la sua strada. Se ne accorse presto e si tuffò nella scrittura». Per molto tempo Neri fu una

specie di consigliere letterario dello scrittore. «Mi faceva leggere i suoi scritti e io suggerivo dove tagliare, dove cambiare. Non è che mi desse sempre retta, però ascoltava. Poi quando lessi *Il raggio d'ombra* gli manifestai chiaramente tutta la mia insoddisfazione per un romanzo innecessario. Peppo era un onnivoro. Amava tutto del mondo: il jazz, gli scacchi, i libri. Aveva l'intelligenza per scrivere ma non la fede per creare un'opera vera. È stato un grande letterato, ma uno scrittore incompiuto». È dura dire al fratello: non vali quello che pensi, non sei quello che credi. «Il confessargli certe cose provocò una frattura tra noi. Che si inasprì quando nostra madre venne operata alla testa. Ero di guardia al capezzale. Avrei dovuto impedirle di muoversi. Mi addormentai stravolto. E lei morì. Peppo mi accusò della sua morte. Da allora per quasi sette anni non ci parlammo. Trovavo sproporzionata quella reazione. Quella pena. Comunque, anche quando i nostri rapporti ripresero, le ferite profonde non si rimarginarono più». Le folate di vento alzano le punte del soprabito del Neri che ci guida verso la casa di campagna, immediatamente sopra Erba. Fa freddo in questo maggio che sembra retrocesso a inverno. Entriamo in uno spazio spoglio e sobrio. Sbircio nella misera libreria e vedo *Bestiario* di Julio Cortázar, *Il libro della sovversione sospetta* di Edmond Jabès e *La montagna incantata* di Thomas Mann nella vecchia edizione Dall'Oglio. Sembrano resti di letture disordinate, implosive e necessarie. Il Neri dice che vorrà finire la sua vita con un solo libro. Regalare tutti gli altri. Ed è esattamente il comportamento opposto al fratello che morì conservando cinquantamila volumi. Ci sono modi diversi per trovare la quiete.

Nella memoria di Neri la figura di successo del fratello evapora. Anche l'invidia – che riconduce a una naturalezza senza tormento – si perde. Resta il ricordo di un uomo che nonostante tutto ha amato e la cui assenza rivela un vuoto, uno smarrimento, un rimpianto. Come se tutto questo non bastasse a definire due esistenze, però sufficiente per accostarle in quel modo contraddittorio che la vita ci offre. Peppo è sempre lì. Nella testa del Neri, che cambiò cognome perché solo dai nomi, lui dice, puoi ricominciare da capo.



Don Giovanni e lo stalking di Elvira

Femminicidi, scambi di coppia, turismo sessuale, persecuzioni. Quei grandi romanzi borghesi che sono i libretti d'opera sapevano anticipare e descrivere i drammi di oggi

Pierluigi Pansa, La Lettura del Corriere della Sera, 9 giugno 2013

Non saranno state in francese le ultime parole tra Chiara e Christian, Alessandra e Marco, Denise e Matteo... ma nella solita, livida notte, il dialogo a due sarà stato scandito dai palpiti furiosi di un Don José «de noantri». Lui che dice: «J'implore... je supplie». Lei, sul sedile accanto, che gli risponde sprezzante: «Pourquoi t'occuper encore/d'un coeur qui n'est plus à toi!». Accecato, le rivolge la domanda delle domande: «Tu ne m'aimes donc plus?». Fatale la risposta: «Non! Je ne t'aime plus».

La maglietta fina di Baglioni s'tinge del sangue della *Carmen* di Bizet. Poi le sirene, i familiari, i giornalisti. E così, a pensarci bene, scopri che femminicidi e casi di stalking sono storie di secoli fa, raccontate – e capite meglio di ora – in quei grandi romanzi borghesi che sono stati i libretti d'opera. Per «sentire» il dolore per i 124 omicidi del 2012 chiamati femminicidi, e per capire i non nuovi fenomeni del cosiddetto stalking e del disperato turismo sessuale, più che i reportage o le valutazioni à-la-carte dei commentatori tv può essere utile la lettura estetica del melodramma.

Sul *Don Giovanni* di Tirso de Molina/Lorenzo Da Ponte (musicato da Mozart) si è scritto di tutto e Kierkegaard docet: è l'incarnazione dell'uomo che antepone l'estetica all'etica. È vero, solo in Spagna di donne ne ha avute «mille e tre»; ma nell'opera è un perseguitato, vittima dello stalking delle donne abbandonate. Dunque, a vederla con gli occhi di oggi (si può liberamente sedurre e abbandonare, ma non far venire sensi di colpa in chi ha lasciato) lui è un perseguitato. Anna, Elvira e Zerlina non si danno

pace e non pensano un solo istante di ricorrere alla magistratura: armano Don Ottavio e Masetto per cercare di «uccidere» il seduttore. Si travestono, tendono agguati, vanno alle sue feste per rovinargliele. Le donne si vogliono vendicare: non tanto dell'omicidio del Commendatore avvenuto a duello, quanto dell'esser state sedotte e abbandonate (oggi avviene il contrario, per alcuni ragazzi). Elvira è una stalker, diciamo: lo delegittima pubblicamente come si farebbe con telefonate e pagine Facebook. Mette in atto comportamenti che costringono Don Giovanni a «mutare le proprie abitudini di vita» (questo è lo specifico del reato di stalking). A dire il vero, anche chi è abbandonato deve mutare le proprie abitudini: ma mentre questo interessa l'opera (dove le donne, in fondo, sono vittime), non interessa le discussioni contemporanee. E i reati contro Don Giovanni e il servo Leporello non si limitano allo stalking! No. Masetto e la sua baby gang con tanto di bastoni in mano minacciano, ingiuriano, commettono i reati di lesioni e tentato omicidio (premeditato).

La disillusa arguzia di uomini di mondo come i poeti Da Ponte e Giovan Battista Casti ci offre un antidoto ai tradimenti e agli esiti imprevedibili degli scambi di coppia: il disincanto. I libretti di *Così fan tutte* e di *La grotta di Trofonio* invitano chi è stato tradito per colpa della sua assenza, oppure per sconforto o stato confusionale del partner, al perdono immediato. Le coppie si possono scomporre e ricomporre, calmi! E anche *Le nozze di Figaro* lanciano un monito e invitano a una soluzione. Il monito è per i capifamiglia che mettono nel mirino badanti e babysitter giovani



e bellocce come la serva Susanna; la soluzione è per le agiate signore che, come la contessa, possono forse ritrovare «i bei momenti» attraverso la comprensione. Dell'esito di *Carmen* abbiamo detto sopra. La seducente sigaraia non coniuga libertà con responsabilità. La sua bussola è solo la rivoluzionaria *liberté*: «Io sono mia». Passa il brigadiere in piazza e va bene; poi passa il torero nella brigantesca locanda di Lillas Pastia e si cambia cavaliere. Non capisce che il Domingo di turno ha lasciato per lei la lagnosa Micaela, una mamma moribonda e la guarnigione? Attenta! Se Don José perde tutto, farle perdere la vita (e di rimando la sua) non è tanto. Lui è in completa dispnea; non riesce a respirare senza lei. Non affrontarlo in piazza, non andare «a ridere» di lui dal toreador! Mérimée e il libretto di Meilhac e Halévy invitano a ritenere che a questo punto non si debba arrivare. E il genio, quasi medianico, di Mario Praz vedeva in questo scontro tra «il diabolico fascino della donna» e «la violenza della passione che fa perdere all'uomo ogni riguardo» una specie di vertice della «proiezione fantastica di un bisogno sessuale».

La morte, ovviamente, è il pegno dell'amore: se uno straniero vuole prendersi la sdegnosa principessa (*Turandot*) bisogna sciogliere i tre enigmi. Se si sbaglia, il boia di Pechino taglia la testa all'aspirante innamorato. Sì, è vero: *Turandot* lo fa per vendicarsi di una vecchia progenitrice che era stata rinchiusa in una torre da uno straniero. Lo fa per vendicare le donne, insomma. Ma quando Calaf svela gli enigmi, perché non si vuol concedere? Saranno il padre, la comunità di Pechino a spingerla nell'accettazione che diventa amore.

E già che siamo a Puccini, che scoperta sarebbe il turismo sessuale a Pattaya e dintorni? Reportage su reportage guardoni... Non è già, la *Madama Butterfly*, una storia di turismo sessuale? Il tenente Pinkerton ha sposato la giovane farfalla al modo giapponese, che è un po' il modo della fidanzatina delle vacanze. Il turismo sessuale è un'espressione – vecchia come il mondo – attraverso la quale i cittadini dei paesi economicamente dominanti esercitano una sopraffazione. Meno bieca oggi, in quanto

manifesta senza illusioni, mentre ai suoi tempi, *Butterfly* non capiva cosa stesse avvenendo e attendeva l'amore in «un fil di fumo».

Se si ripartisse da una lettura estetica e psicologica, anziché sempre giudiziaria, si potrebbe attenuare, se non la ferinità dei sentimenti, almeno il conformismo dei commenti. E capire che nessun assassino nel melodramma è mai stato frenato da leggi di genere o dall'inasprimento delle pene. Ciò deve allertarci: la pena non svolge grande azione dissuasiva in chi uccide per sopravvivere al male che lo ossessiona! Forse che Otello o Don José non sappiano a cosa vanno incontro? Solo il sostegno di una comunità a chi è solo e disperato (e i protagonisti degli attuali omicidi sono sempre «soli e disperati»), l'amicizia di uomini e donne già passati dalla violenza o dall'abbandono, il preventivo intervento psicologico sulla dipendenza dall'ossessione può salvare dalle tragedie. E anche il perdono. Almeno questo pare suggerire all'oggi quel grande romanzo romantico che sono i melodrammi.





La verità sul caso Joël Dicker

Come scrivere il Grande Romanzo Americano, far morire d'invidia scrittorini e criticoni e renderci felici per tutta l'estate. Da svizzero, a 28 anni, in 770 pagine

Mariarosa Mancuso, il Foglio, 11 giugno 2013

La provincia americana, una quindicenne, un professore universitario, un delitto. Uno scrittore che non è nato negli Stati Uniti, eppure senza timore si misura con il Grande Romanzo Americano, sogno di ogni matricola al corso di scrittura (gli scrittori affermati non lo ammettono, ma lo sognano anche loro). Vi viene in mente Vladimir Nabokov, con *Lolita*? Sbagliato: parlavamo di Joël Dicker, nato a Ginevra, 28 anni quasi compiuti, da qualche giorno anche nelle librerie italiane con *La verità sul caso Harry Quebert*. Bompiani se lo è aggiudicato alla Fiera del Libro di Francoforte, in Francia ha venduto quasi un milione di copie.

Il fan club vanta Marc Fumaroli, Bernard Pivot e Jean d'Ormesson: due su tre li immaginavamo chini su classici rilegati in pelle, non innamorati di un romanzo che una volta iniziato non si riesce a mettere giù. Smaniamo per sapere come va a finire, e ogni volta che crediamo di aver capito arriva un altro colpo di scena. Se riusciamo a non renderlo troppo antipatico – c'è gente che non legge i libri in classifica, e ci sono recensori che funzionano al contrario, facendoci diffidare dei libri che raccomandano – *La verità sul caso Harry Quebert* potrebbe diventare il libro dell'estate.

Settecentosettanta pagine sono il peso giusto per tener fermo l'asciugamano in una giornata di vento (tale deve essere, secondo gli editori americani, la dimensione del bestseller da portare in vacanza). Possono spaventare, nell'era della distrazione. Ma acchiappano più dei botta e risposta su Twitter. Raccontano di scrittori, almeno all'inizio: il giovane

Marcus Goldman, che ha alle spalle un romanzo di gran successo e non riesce a scrivere il secondo, pur avendo già ricevuto l'anticipo; il suo maestro Harry Quebert, che vive in una casa sulla spiaggia vicino a Aurora, New Hampshire, ed è famoso per un libro scritto nel 1975, *Le origini del male*. Giusto l'estate in cui dalla cittadina sparì la quindicenne Nola Kellergan.

«Chi ha ucciso Nola Kellergan? Non lo so e non mi interessa» borbotta uno dei rari stroncatori. L'offesa somma sta naturalmente nella domanda, che evoca «Chi ha ucciso Laura Palmer?» in *Twin Peaks* di David Lynch. Un romanzo che risucchia come una serie tv? Orrore, dicono le vestali della letteratura. Joël Dicker conferma: «Volevo scrivere qualcosa che procurasse al lettore il piacere da me provato guardando *Homeland*. Prima vedi una puntata, poi ne vedi quattro di seguito stando sveglio la notte, il giorno dopo non riesci a lavorare». Missione compiuta, a partire dal capitolo 31, che come gli altri inizia con un consiglio di scrittura: «Il primo capitolo è fondamentale, Marcus. Se ai lettori non piace non leggono il resto del libro». Lettori più pronti e veloci di noi hanno bollato *La verità sul caso Harry Quebert* come «una simpatica fregatura». Noi siamo arrivati in fondo felici, pensando a ogni voltar di pagina: «Ne avessimo noi di romanzieri bravi come Dicker».

La numerazione dei capitoli va a scendere, in un conto alla rovescia. Il 23 affronta l'annoso problema «a chi ti ispiri per i personaggi?». Risposta: «A tutti, però è meglio non dirlo, così ti risparmi un sacco di grane. Il privilegio di uno scrittore è poter



regolare i conti con i suoi simili tramite il suo lavoro». Non solo dello scrittore, per la verità. Di chiunque si metta a raccontare storie, sulla propria vita e sulle vite altrui. *La verità sul caso Harry Quebert* ha una serie di narratori che conoscono solo una parte della storia, come accadeva in *La pietra di luna* di Wilkie Collins: è l'unico modo per tacere informazioni senza ingannare il lettore. Le situazioni si ribaltano, le verità acquisite a pagina 100 vengono smascherate a pagina 110. La costruzione è raffinatissima. I personaggi sono personaggi. Dopo poche pagine sembrano vecchie conoscenze, e moriamo di curiosità per il tragico destino di Nola – ritrovata dopo trent'anni sepolta nel giardino di Harry Quebert, con accanto il manoscritto di *Le origini del male*. Vale anche per la mamma del romanziere Goldman, che come tutte le mamme ebraiche vorrebbe vedere il figlio sistemato con una brava ragazza: «Sei omosessuale? Hai detto di no quindi significa sì. Ti piacciono le donne? Le donne? Fattene piacere una sola e sposala». Nella sua recensione sul Figaro, Marc Fumaroli parla di adrenalina letteraria (ne avessimo noi di recensori così, che a 90 anni leggono il romanzo di uno sconosciuto e si entusiasmano come adolescenti al loro primo Salinger). Di nuovo siamo a Vladimir Nabokov, convinto che il segno sicuro della grande letteratura fosse il «brivido tra le scapole». Al russo che volle farsi americano dobbiamo anche l'idea che la letteratura sia nata quando «un ragazzo di Neanderthal corse verso il villaggio gridando "al lupo al lupo", e non c'era nessun lupo dietro di lui» (quando il lupo c'era, nel migliore dei casi poteva considerarsi giornalismo o social network #lupocattivo). Joël Dicker potrebbe essere davvero il nipotino di Nabokov: suo nonno era un aristocratico russo fuggito a Ginevra prima della Rivoluzione. Altri parenti emigrarono negli Stati Uniti. Attualmente vivono a Washington e hanno una casa di vacanza nel Maine, dove lo scrittore da ragazzino trascorreva le vacanze. Questo per rispondere all'obiezione: cosa ne sa degli Stati Uniti un giovanotto svizzero di madrelingua francese? Ne sa abbastanza da meritarsi – sull'edizione originale del romanzo, coprodotta da Éditions de Fallois (per la Francia) e L'Âge d'Homme (per la Svizzera) – un quadro di Edward Hopper.

Stati Uniti e serie televisive come modello: per certi lettori sono difetti imperdonabili, per altri lettori sono pregi che possiamo solo invidiare. Qual è l'ultimo romanzo italiano che avete letto rinunciando anche solo a un paio d'ore di sonno? Neanche i migliori fanno questo effetto: *El especialista de Barcelona* di Aldo Busi è un libro scritto magnificamente, come nessun altro in Italia riesce a fare. Non ha un inciampo, né una frase già sentita, né una parola di troppo. Eppure lo possiamo mettere giù quando la palpebra cade e riprendere il giorno dopo. Lo possiamo sorseggiare come un vino da meditazione, mentre *La verità sul caso Harry Quebert* va mandato giù come uno shottino di vodka (e poi un altro, e poi un altro).

Altri difetti imperdonabili – ma i nemici non lo ammetterebbero mai – sono la giovane età, il successo raggiunto al secondo tentativo, l'idillio con l'editore Bernard de Fallois (86 anni, fu grande amico di Georges Simenon). Il primo libro di Joël Dicker, uscito un paio d'anni fa con il titolo *Les derniers jours de nos pères*, raccontava le squadre di sabotatori organizzate da Churchill durante la Seconda guerra mondiale. Tremilacinquecento copie vendute, non proprio da andarne fieri. Quando gliene chiesero un altro, tirò fuori

Nella sua recensione sul Figaro, Marc Fumaroli parla di adrenalina letteraria (ne avessimo noi di recensori così, che a 90 anni leggono il romanzo di uno sconosciuto e si entusiasmano come adolescenti al loro primo Salinger)

dal cassetto un romanzo quasi finito: *La verità sul caso Harry Quebert*. Gli sembrava troppo lungo, voleva togliere un po' di pagine. Glielo strapparono di mano e lo pubblicarono correggendo solo l'ortografia. Sappiano gli aspiranti bestselleristi che l'editing si fa solo se ce n'è bisogno.



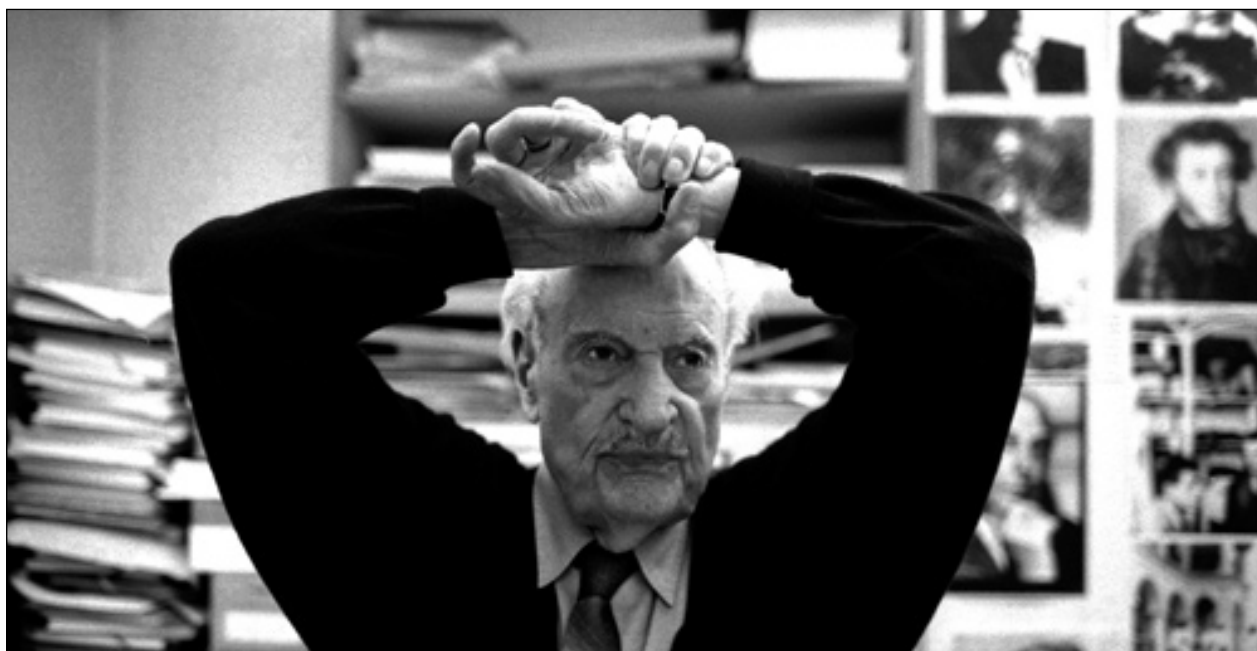
L'uomo che scoprì Beckett

E Barthes, Perec, Ben Jelloun... Vita di Maurice Nadeau che ora, a 102 anni, lotta per salvare la sua mitica Quinzaine

Stefano Del Re, l'Espresso, 14 giugno 2013

Una vita romanzesca che attraversa il «secolo breve». Un critico e editore che scopre talenti letterari come Samuel Beckett e Roland Barthes, Georges Perec e Michel Houellebecq, Leiris e Ben Jelloun. Che li fa tradurre in Francia, come Henry Miller e Malcolm Lowry, Durrell e Gombrowicz, Borges e Sciascia. Uno che attraversa come una tempesta giornali e case editrici. Finché non riesce a diventare padrone di sé stesso. Per continuare a essere – come dice il titolo di un suo libro – «servitore» dei suoi autori. La sua vita potrebbe trovare posto nelle pagine di Balzac o di Zola. Una storia molto francese. Migliore di un romanzo. Una storia vera.

Maurice Nadeau, trotskista, surrealista, partigiano, giornalista, critico, scrittore, editore, una leggenda vivente di 102 anni compiuti, ha appena ingaggiato un'ennesima battaglia. Lotta per la sopravvivenza della sua creatura, la rivista *La Quinzaine Littéraire* fondata nel 1966 e fucina di polemiche, lanci letterari, attacchi all'arma bianca, palestra di grandi autori come Starobinski, Braudel, Barthes, Beckett, Foucault che hanno fatto storia. Gratuitamente perché soldi non ce ne sono mai stati. Certo tutta l'editoria è oggi in crisi, ma dietro alla rivista e alle Éditions Maurice Nadeau, la piccola casa editrice che l'affianca,



c'è una storia speciale rispettata e amata in tutto il mondo. Insieme al figlio Gilles, dal sito on line del giornale, Nadeau ha fatto appello a un azionariato popolare. Con 100 euro si può diventare lettori-azionisti del giornale. Un marchio di fabbrica per chi è segnato da una durissima scuola di vita. Provare per credere.

Nato a Parigi il 21 maggio 1911, orfano di guerra, famiglia poverissima, Maurice studia furiosamente. A 24 anni e a forza di borse di studio, esce professore dall'École Normale Supérieure di Saint-Cloud. Si avvicina al Pcf. Per sua scelta va a insegnare nelle scuole primarie della banlieue parigina. Ai figli degli operai e degli immigrati però, fa leggere Eluard e Aragon. Suscita scandalo. Scatenato sospetti: troppo qualificato. Lo rispediscono in un liceo. Ma a coltivare il sospetto non sono solo i presidi borghesi. Sono anni di ferro, bisogna scegliere: di qua o di là. Al professore comunista non piace quello che accade nell'Urss. Si mette a frequentare il surrealista Pierre Naville passato dal Pcf ai trozkisti. Inevitabilmente viene espulso. Dalla Lega dei lavoratori ai surrealisti il passo è breve.

Diventa amico di André Breton, Louis Aragon e Benjamin Péret. Li frequenta. Li ammira. Ma, pur rispettoso, continua a pensare con la propria testa. E nel '45 quando pubblicherà la sua *Storia del surrealismo* – oggi diventata un classico – manda su tutte le furie Breton perché dichiara finito il movimento.

I poeti, dunque. E la politica. Del marxismo segue l'indicazione di «cambiare il mondo». Dei surrealisti condivide la parola d'ordine «changer la vie». La sintesi lo porta a entrare nella Resistenza rischiando più volte di essere catturato dalla Gestapo. Dopo la liberazione entra a *Combat*, il foglio leggendario diretto da Albert Camus, diventandone redattore culturale. Da lì ingaggia battaglie epiche: memore dei surrealisti, riabilita Sade. Poi organizza insieme a André Gide la difesa di Henry Miller accusato di pornografia per *Tropico del Cancro*. L'americano, riconoscente, gli consiglia *Il quartetto di Alessandria* dell'amico

Lawrence Durrell e gli cede i suoi inediti *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*. È un altro fatto, però, a lasciare tutti di stucco. Il partigiano comunista stavolta prende le difese di Céline incolpato per collaborazionismo e per i suoi orrendi scritti antisemiti. Nadeau dichiara che «uno scrittore deve essere libero di scrivere tutto». «Il nostro» dirà, «era il giornale della Resistenza: perdemmo abbonamenti, ma nessuno si oppose». L'autore del *Voyage au bout de la nuit* gli fu grato e quando tornò dall'esilio volle incontrarlo. Ma Nadeau rifiutò. Sempre su *Combat* nel '51 scopre Samuel Beckett, prima che escano *Molloy* e *Malone muore* e che vada in scena *En attendant Godot*. Beckett gli resterà legato per sempre. Nel '47, fa uscire il saggio di uno sconosciuto professore di nome Roland Barthes: è *Il grado zero della scrittura*. Venuto a sapere di un rifiuto di Gallimard, manda in stampa *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry contemporaneamente a Jonathan Cape.

L'uomo è coraggioso, testardo. A volte timido. A volte feroce. Uno dei suoi ultimi libri si intitola *Grâces leur soient rendues* (Siano rese grazie a loro). Dichiarazione d'amore al suo mestiere. E, a ben vedere, manifestazione d'orgoglio. L'etichetta di intellettuale engagé non gli piace. Lui che ha combattuto contro i nazisti pensa che politica e letteratura

Del marxismo segue l'indicazione di «cambiare il mondo». Dei surrealisti condivide la parola d'ordine «changer la vie». La sintesi lo porta a entrare nella Resistenza rischiando più volte di essere catturato dalla Gestapo

debbano procedere separatamente. Al contrario di Sartre col quale comunque nel 1960 firma il manifesto dei 121 contro la guerra d'Algeria per il quale viene messo sotto accusa.

Al Théâtre Poème di Bruxelles nel 2011 nella sua ultima uscita pubblica, per la presentazione del



libro-intervista *Une passion littéraire* del filosofo Jacques Sojcher, ipnotizzava la folla di lettori e studenti accorsa ad ascoltarlo: «Meglio che la politica lasci stare la letteratura. Altrimenti si rischia di finire come nell'Urss». «Quando si parla di impegno io penso a Kafka. Lui era contro tutti i poteri della sua epoca. Certo non è mica sceso in strada con una bandiera in mano. Però gli è bastato scrivere». Nadeau non ama il potere. Ma sa che prima o poi deve farci i conti. E i conti spesso non tornano.

Gli editori dove ha diretto collane lo accusano di perdere soldi. Glielo ripetono da Buchet-Chastel a Denoël, da Julliard a Laffont e Mercure de France. Lo mandano via, risorge da un'altra parte. Anche da critico è nomade. Finita l'avventura di *Combat*, passa a *L'Express*, poi al *Nouvel Observateur* e alle



Lettres Nouvelles. È pignolo. E pesca perle preziose. Georges Perec negli anni Sessanta ha una rubrica di cinema sulle *Lettres Nouvelles*, scrive ma nessun editore gli dà retta. Quando gli fa leggere il suo primo romanzo, Nadeau trasale: straordinario. Gli fa riscrivere, però, tutta la terza parte. «Era troppo influenzata da *L'educazione sentimentale* di Flaubert». Esce *Les choses* e nasce una stella letteraria purissima. E anche un successo clamoroso: 200 mila copie. «L'unico colpo commerciale della mia carriera», dirà. «Peccato che fossi stato appena licenziato da Julliard».

Quando Michel Houellebecq, trent'anni dopo, lo assale sfrontato dicendogli: «Lei ha pubblicato Perec, io sono il nuovo Perec, adesso si occupi di me», gli fa fare anticamera per mesi. Però il libro lo legge, gli piace e lo stampa. Nasce *Extension du domaine de la lutte* che colpisce al cuore una nuova generazione di lettori.

È impossibile raccontare tutta la sua carriera. Solo i libri firmati da lui sono dozzine. Ha curato l'edizione critica di Sade e di Flaubert. A richiesta di Gaston Gallimard cura e introduce il volume dei romanzi di André Gide nella Pléiade. Un piccolo Nobel.

Ce la farà a salvare la *Quinzaine*? Dice il figlio Gilles: «La raccolta sta funzionando: 40 mila euro in pochi giorni. Il tetto per uscire dal baratro è fissato a 80 mila». Sufficienti appena per fare fronte alle spese, tanto in casa Nadeau il lavoro è volontario. E qualche volta basta solo l'amicizia. Come capitò con Sciascia. Quando Maurice, che gli aveva pubblicato 11 libri, fu cacciato anche da Denoël, Sciascia gli propose di continuare senza essere pagato.

A chi si chieda quale sia stata la molla iniziale di una simile avventura, si può rispondere che la risposta sta probabilmente ancora in un libro. Una copia sguallita trovata nelle tasche del padre morto a Verdun. «Un mistero» ha raccontato. «In casa non avevamo libri, eravamo troppo poveri. Mia madre non sapeva leggere. Saltò fuori quando ci spedirono i suoi pochi averi. Si trattava delle *Fiabe* di La Fontaine. Mi sono chiesto da chi lo avesse avuto. Cominciai a leggerlo. E da allora non ho più smesso».





Tic, manie e ossessioni. Se gli autori sono più folli dei libri che inventano

Da Murakami a DeLillo, ecco come vivono e come lavorano le star della letteratura. Chi si alza presto, chi lavora troppo e chi spia

Luigi Mascheroni, il Giornale, 14 giugno 2013

Jonathan Safran Foer, il cui *Ogni cosa è illuminata* (2002) ha ricevuto le recensioni più entusiastiche tra tutte le opere prime degli ultimi dieci anni, da bambino scorreva l'elenco telefonico e pensava: «Tra cent'anni questa gente sarà tutta morta», e forse è per questo che nei suoi libri aleggia sempre la paura. Khaled Hosseini scrisse *Il cacciatore di aquiloni* di getto, in un anno, tra le 5 e le 8 del mattino, prima di andare a lavorare come medico tirocinante. Mentre Charles Frazier, il cui romanzo *Tredici lune* è stato forse, dopo *Ritorno a Cold Mountain*, il più atteso degli ultimi 10-15 anni in America, in una giornata buona scrive al massimo un paragrafo, o due. Come, cosa, quando e perché si scrive? Un'ottima risposta è il libro *Come leggere uno scrittore* (Codice, pagg. 380, euro 21) in cui John Freeman, direttore dell'edizione americana della leggendaria rivista Granta, ha raccolto i suoi incontri con una cinquantina di grandi autori della narrativa mondiale, da Don DeLillo a McEwan, da Robert M. Pirsig a Jim Crace. Dove si viene a sapere, ad esempio, che:

DETERMINAZIONE

Toni Morrison, quando era una mamma single, abitava a Midtown Manhattan e il Nobel era di là da venire (1993), lavorava in una casa editrice. Si alzava tutti i giorni alle 5 e scriveva prima di svegliare i bimbi e prepararli per la scuola. Ancora oggi, che probabilmente è la scrittrice più pagata d'America, quando lavora a un romanzo si sveglia all'alba, prende matita e bloknotes, e comincia a scrivere. Finché non le fa male la mano.

L'ARTE DI SCRIVERE

Un giorno Haruki Murakami, quando fumava tre pacchetti di sigarette al giorno, ebbe una «rivelazione», come la chiama lui: «E se andassi a fare una corsetta?» si chiese. Dopo tre anni uscì *L'arte di correre* (2007). Ancora oggi è un bestseller.

MAI DARSİ PER VINTI

Richard Ford ha cominciato a scrivere racconti molto tardi, e in parte perché Raymond Carver lo incoraggiò a farlo. Gli fece leggere il suo primo racconto, *Rock Springs*, del 1987: «All'inizio non gli è piaciuto. Io gli ho detto che si sbagliava. Me lo rivedo ancora Raymond, che mugugna con la sigaretta in bocca: «Ma sì... mah, chissà...».

L'ARTE DI TACERE

A differenza di altri premi Nobel come Grass, Wole Soyinka o Dario Fo, ognuno dei quali ha pubblicato memorie autobiografiche che ripercorrono la propria formazione politica, Nadine Gordimer preferisce il silenzio: «Non amo parlare di ciò che io e mio marito abbiamo fatto quando eravamo attivisti... Penso che le uniche cose della mia vita che possano minimamente interessare agli altri siano i libri che ho scritto».

SCIENIFICITÀ

Oliver Sacks, 80 anni, è costretto dall'artrite a scrivere con penne oversize. Si sveglia tutti i giorni alle 4:30, prima nuota, poi visita i pazienti, poi risponde alle mail, quindi scrive.





COSE DIVERTENTI DA NON FARE PIÙ

David Foster Wallace continuava a ripeterglielo a quelli di *Harper's*: «Lo capite o no che non sono un giornalista?». E loro gli rispondevano: «È per questo che ti chiediamo dei pezzi».

SCRIVANIE SEPARATE

Siri Hustvedt e Paul Auster, la coppia di scrittori di successo più famosa del mondo (e «la più prolifica industria letteraria d'America»), vivono a Brooklyn da oltre 30 anni, in un bellissimo loft, ma scrivono separati. Lei non sopporta il ticchettio della macchina per scrivere, e lui va a lavorare in un piccolo appartamento lì vicino.

SNOBISMI

Kazuo Ishiguro, a detta del direttore di *Granta*, è lo scrittore più elegante e permaloso che abbia incontrato. Per l'intervista al Café Richoux di Piccadilly, a Londra, si è presentato in maglione nero e pantaloni impeccabili. Ma si è innervosito quando nel discorso è uscita la parola fantascienza. «Mentre scrivo un romanzo non penso mai in termini di genere. Il mio modo di scrivere è diverso, parto sempre dalle idee».

PREVIDENTE

Joyce Carol Oates, che dal 1963 a oggi ha pubblicato mille racconti, 50 romanzi, una dozzina di saggi, testi teatrali e poesie, tiene in casa una cassettiera a prova d'incendio, dove custodisce le opere già scritte, in attesa di pubblicazione.

VI(T)E GAY

Per qualche strano caso di karma immobiliare, nella stessa via di Manhattan abitano tre delle figure più illustri dell'arte e della letteratura gay: in cima alla strada il poeta John Asbery, poco più avanti lo storico Martin Duberman che col suo *Cures* «ha liberato schiere di omosessuali dal gergo della terapia dell'odio di sé», e vicino all'ottava Strada, nell'angolo più gay di quella che è probabilmente la città più gay d'America, Edmund White. Giusto a fianco di una chiesa.

SCRUPOLOSO

Durante le sue ricerche per scrivere *Io sono Charlotte Simmons* (2004), che parla della pervasività del sesso nella vita universitaria americana, Tom Wolfe, con cinque bypass, stava in giro nei campus fino alle 4 o alle 5 del mattino a piantonare i seminterrati delle confraternite per spiare «pomiciate» e «amplessi». Diventò tanto sciolto nello slang sullo «scopare» da essere in grado di parlarlo lui stesso.

SULL'UTILITÀ DELLA CENSURA

Mo Yan (Nobel nel 2012): «La censura è una questione di astuzia. Nella vita reale ci possono essere questioni spinose o temi critici che non si vuole vengano affrontati. In questi casi lo scrittore può usare l'immaginazione per isolarle dal mondo reale, o esagerare la situazione perché sia più vivida... Sono convinto che limitazioni e censure, in realtà, abbiano un effetto benefico sulla creatività letteraria».

NON ARTE, MA ARTIGIANATO

Donna Leon è una delle gialliste più famose del mondo: dal suo debutto, nel '92, ha pubblicato un romanzo all'anno, quasi tutti ambientati a Venezia, con protagonista il commissario Brunetti (sono pubblicati in 23 lingue ma non in italiano, per suo espresso rifiuto). Sullo snobismo della critica, dice: «Sono un falegname, non un liutaio».

TOUR PROMOZIONALE

John Updike, sei mesi prima della morte (2009): «Quando ho cominciato, negli anni Cinquanta, agli scrittori non veniva chiesto di promuovere il libro, di girare per le librerie, di firmare copie... Dovevamo solo scrivere, e tutto finiva lì. Adesso pubblicare il libro è solo l'inizio della storia, perché poi ti tocca uscire e andare a venderlo».

SUL BLOCCO DELLO SCRITTORE

Paul Theroux alla domanda se ha mai sofferto del «blocco dello scrittore»: «È una grande paura, ma ne esiste una ancora peggiore, si chiama scrivere male».





Pastorali americane

Elizabeth Strout: «Altro che Roth, amo Elena Ferrante»

Antonio Monda, la Repubblica, 14 giugno 2013

New York, Elizabeth Strout è una delle scrittrici più profonde e raffinate della scena letteraria americana. Schiva, ironica ed estremamente acuta, vive nel Maine, limitando le frequentazioni sociali: il mondo culturale newyorchese è una realtà con cui si confronta a piccole dosi e con la massima cautela, mentre il mondo rurale dello stato in cui è nata rappresenta il retroterra imprescindibile di una commedia umana nella quale sa individuare con ammirevole capacità introspettiva splendori e miserie, speranze e delusioni. Non è un caso che nelle sue storie ci siano personaggi ricorrenti. Prima che un piacere, la scrittura per la Strout rappresenta una necessità catartica, che lei affronta con rigore quasi monastico: da questo punto di vista, il suo lavoro è paragonabile a quello di Alice Munro e Annie Proulx. In questi giorni è uscito per Fazi *I ragazzi Burgess* (traduzione di Silvia Castoldi), pubblicato a cinque anni di distanza da *Olive Kitteridge*, la raccolta di racconti che l'ha resa celebre e con cui ha vinto il Pulitzer. Le recensioni americane sono state ottime: il *Washington Post* ha scritto che «il libro dimostra come il lavoro di questa straordinaria scrittrice continui a evolvere e migliorare» e il *Boston Globe* lo ha definito il suo «romanzo migliore». E se il *New York Times* ha espresso riserve su alcune soluzioni narrative, *Time* è arrivato a paragonarlo a *Pastorale Americana* di Philip Roth. I due libri sono in realtà diversissimi, ma è analogo il senso ineluttabile di declino che investe i protagonisti, e la descrizione, all'interno di una comunità provinciale, di avvenimenti tragici e violenti che finiscono per travolgere personaggi a essi estranei. *I ragazzi*

Burgess ha una scrittura cristallina e un tono sobrio, asciutto, che consente alla Strout di essere particolarmente efficace nelle descrizioni psicologiche dei protagonisti: Jim Burgess, un avvocato di grande successo e straordinaria popolarità mediatica; il fratello Bob, che vive nella sua ombra ed esercita la stessa professione con pochissime gratificazioni, e la sorella Susan, amara e terribilmente sola, il cui figlio Zach si è messo nei guai lanciando una testa di maiale in una moschea durante le celebrazioni del Ramadan. Questo gesto sconsiderato, che il ragazzo non riesce neanche a spiegare razionalmente, riunisce la famiglia, e costringe i componenti a confrontarsi con un tragico incidente nel quale molti anni prima aveva perso la vita il padre. «Quando ho letto che citavano *Pastorale Americana* a proposito del mio libro mi sono sentito lusingato e ho provato un'enorme emozione» racconta la scrittrice. «Roth è un grande maestro, e credo che uno degli elementi in comune con il mio romanzo sia l'ambientazione in una comunità chiusa, nel quale l'elemento razziale finisce per imporsi irreversibilmente».

Da dove nasce il suo libro?

Non riesco a rispondere razionalmente: so solo che era da molti anni che avevo abbozzato la storia di un incidente che sconvolge le vite di alcuni personaggi, ma che diventa un tabù. Ogni piccola città ha la sua tragedia, e nella mia c'era quella di un ragazzo che aveva ucciso per sbaglio il fratello. Io conoscevo la sorella dei due ragazzi e da piccola mi inquietava il fatto che di quel dramma non si potesse parlare.





Immagini di essere un'aspirante scrittrice che deve vendere I ragazzi Burgess a un editore: come lo descriverebbe?

La storia di uomini e donne che sono costretti ad affrontare un dolore rimosso dal quale si sono illusi di poter sfuggire. E che ora possono crescere, sapendo che con ogni probabilità sbaglieranno di nuovo».

Samuel Beckett diceva «prova di nuovo, sbaglia di nuovo, sbaglia meglio».

È una massima che riassume perfettamente il senso ultimo di un romanzo che vuole interrogarsi sul rapporto tra tempo e dolore, responsabilità e fuga.

Ancora una volta ambienta una sua storia nel Maine.

È il luogo nel quale sono nata e vivo. I miei antenati si stabilirono qui nel 1603. Provengo da un mondo puritano, dove non si parla dei dolori personali.



Il suo protagonista Jim è un uomo di legge di grande successo: come suo marito, che ha lo stesso nome, ed è stato procuratore generale del Maine.

Ho iniziato a scrivere il libro prima di conoscere mio marito. Il personaggio è nato con quel nome e non sono riuscita a cambiarlo. Immaginavo che molti lettori lo avrebbero identificato con lui, ma cambiare il nome di Jim Burgess mi sembrava in qualche modo snaturarlo. Molti pensano che sia il personaggio meno simpatico, ma io lo amo particolarmente per il dolore che si porta dentro.

Uno dei temi del libro è l'isolamento all'interno della famiglia, un tema affrontato da molti autori, tra cui Jonathan Franzen.

È un tema che mi ha sempre affascinato, e il fatto che sia comune ad altri ci deve invitare a riflettere sulla nostra società. Tuttavia spero che il libro dica qualcosa anche sul fatto che il passato non finisce mai di parlarti e a volte perseguitarti. Così come dei conflitti razziali che esplodono in un microcosmo.

Lei ha seguito un procedimento opposto rispetto a molti autori, passati dal romanzo al racconto: come mai?

Non so spiegarvi l'attuale proliferare di libri di racconti, specie in un mondo dell'editoria che non li ha mai prediletti e che oggi vive una crisi generale. Questa storia è nata da sempre come un romanzo. Prima di questo ritorno, i racconti, molto popolari negli anni Settanta, sono stati tenuti in vita da grandi scrittori come Alice Munro.

Pensa che ci sia qualcosa di prettamente femminile nella sua scrittura?

Non sono in grado di dirlo, ma certamente il fatto che io sia una donna ha un ruolo imprescindibile. La sua domanda mi ha fatto venire in mente che uno degli autori che ho apprezzato maggiormente negli ultimi tempi è la scrittrice italiana Elena Ferrante. Ho letto con molta sorpresa che non si sa nulla di lei e che c'è chi dice che dietro il nome di questa eccellente autrice possa in realtà nascondersi un uomo.





L'editore senza cravatta

Il tedesco Michael Krüger, indipendente nel nome della letteratura più audace.
Nel suo catalogo quattordici Nobel

Andrea Affaticati, il Foglio, 15 giugno 2013



La Germania sarà pure severa, rischiando in certi momenti di apparire del tutto priva di fantasia e creatività; sarà anche poco, se non addirittura punto, incline al perdono e a un minimo di elasticità, ma una cosa bisogna lasciargliela: può vantare, forse più di altri paesi, un numero di personaggi con biografie che riassumono, culturalmente parlando, gli anni più belli, più creativi, più eccitanti che l'Europa abbia vissuto dal dopoguerra in poi. Anni nei quali prevaleva, tra gli europei, la curiosità, la voglia di cambiare, conoscere e conoscersi reciprocamente. Uno di questi personaggi è Michael Krüger, 69 anni, la cui vita segna un'area che va da Elias Canetti (classe 1905) a Arno Geiger (classe 1968), per parlare degli autori che ha in catalogo. Krüger è infatti editore, dal 1995 alla guida di Hanser Verlag, che ha sede a Monaco di Baviera. Una casa editrice molto

stimata, anche perché vanta ben quattordici premi Nobel per la Letteratura tra i suoi autori. Ma di questo si parlerà avanti. Si diceva di quelle biografie individuali che spiegano perché l'Europa, prima di diventare una mera questione di numeri, ha catalizzato a lungo sogni e progetti. Costellate di aneddoti, raccontano un'epoca dove c'erano non solo più possibilità di affermarsi, ma anche più intraprendenza. Krüger di aneddoti potrebbe riempire libri, anche se gli piace ricordarne uno in particolare, raccontato anche in un bellissimo ritratto che il magazine della *Süddeutsche Zeitung* gli ha recentemente dedicato. Aveva attorno ai vent'anni, era da poco arrivato a Londra e aveva trovato un lavoro nella divisione di Harrods. «E un giorno si era palesato da noi niente meno che il "librarian of the Queen". Era impeccabile con quel garofano all'occhiello e senza un solo capello





fuori posto. Ed ero stato io a consigliargli i libri per Sua Maestà: gli avevo consigliato Günter Grass, Uwe Johnson, Peter Weiss e anche un volume sulle chiese romaniche in Germania». Lì per lì, i colleghi si erano molto complimentati con lui, visto che i suggerimenti erano stati tutti accolti. Pochi giorni dopo, si era saputo che, tutti i volumi, eccezion fatta per quello sulle chiese romaniche, erano finiti nel reparto *reminders*. Sfogliando il romanzo di Günter Grass *Gatto e Topo*, il bibliotecario era finito proprio sulla pagina nella quale si racconta del ragazzo che appende la croce di ferro a una certa parte del suo carpo. Insomma non proprio una lettura regale, così almeno deve aver giudicato il bibliotecario. Krüger a Londra c'era finito dopo il suo apprendistato come editore e stampatore. Voleva finalmente rendersi indipendente, liberarsi dal provincialismo tedesco (anche se arrivava da Berlino), e così, grazie a un'amica inglese, era approdato nella capitale britannica. A Camden High Street, aveva affittato in un sottotetto un buco di stanza, che comunque gli costava cinque della nove sterline alla settimana che guadagnava da Harrods. Era poverissimo, ma il suo vicino, uno scultore austriaco di belle speranze, lo era ancora di più tanto da doversi pagare la pigione in natura. Krüger racconta: «Non ricordo di aver mai vista la padrona di casa se non in sottoveste e con la sigaretta in un angolo della bocca. A chiudere questo gruppetto di curiosi affittuari, c'era un sarto greco, che per sbarcare il lunario confezionava otto paia di pantaloni la settimana.

Quel periodo bohémien, dove i soldi erano pochi, ma tutto sembrava possibile, appare oggi lontano anni luce. Con Londra Krüger ha però continuato a coltivare rapporti molto stretti. Tanto stretti che la London Book Fair, quest'anno gli ha conferito il Lifetime Achievement Award 2013. Il momento scelto per consegnargli questo riconoscimento alla carriera non è casuale. È da tempo che Krüger ha annunciato di volersi ritirare al compimento del suo settantesimo compleanno (il 9 dicembre prossimo). Nella casa editrice Hanser è entrato nel 1968, allora come semplice editor. Nell'86 era stato nominato direttore letterario e dal 1995 ne è al timone. Da allora sono trascorsi 45 anni. Come detto, il catalogo di Hanser si fregia di ben quattordici autori che hanno ricevuto il premio Nobel per la Letteratura:

tra questi Elias Canetti, Orhan Pamuk, Herta Müller e Tomas Tanströmen. Krüger ne va fiero, anche se pensa che l'Accademia svedese abbia preso negli anni pure qualche buco clamoroso: nel caso di Jorge Luis Borges, sul quale lui aveva scommesso, e nel caso di Italo Calvino («che se fosse vissuto più a lungo, l'avrebbe però sicuramente ricevuto» dice alla Sdz). Hanser poi è l'editore di Barack Obama, ma soprattutto di Umberto Eco, del quale ha pubblicato una quarantina di titoli. «Un autore che vale i compensi che chiede» risponde a chi critica lesosità dell'italiano. Per lui Eco è intoccabile. Anche perché gli riconosce il merito – impagabile – di aver reso, con *Il nome della rosa*, il Medioevo un'epoca storica intrigante e interessante. I due sembrano molto affiatati. Almeno stando a un aneddoto, che viene sempre raccontato quando si parla di loro due insieme. Krüger non ama l'abbigliamento formale, soprattutto non ama la cravatta. Eco, dal canto suo, pensa che ci siano però occasioni nelle quali la cravatta è un must. E per questo ha preso l'abitudine – quando capita che presenzino insieme a un'occasione ufficiale – di portarsi dietro una cravatta anche per l'amico. Krüger ha deciso di ritirarsi, non solo per sopraggiunti limiti d'età (limiti che non esistono ovviamente), ma anche perché vuole finire un romanzo al quale sta lavorando da tempo. Già, perché oltre a fare l'editore, Krüger è anche scrittore e soprattutto poeta, molto stimato e spesso premiato. I suoi scritti li ha però sempre fatti pubblicare dalla concorrenza, Suhrkamp. Da tedesco tutto d'un pezzo, gli sarebbe parso poco elegante farsi pubblicare dalla propria casa editrice.

Krüger dice che da giovane il suo sogno era di lavorare in campagna, diventare fattore. Forse perché i primi sei anni di vita li aveva trascorsi con i nonni, in un paesino della Sassonia. Il nonno se lo portava a spasso e gli faceva raccogliere le patate: per ognuna poi gli raccontava una storia. Sono anni che l'hanno segnato profondamente. Almeno a giudicare da una peculiarità del suo carattere: Krüger ama la lentezza, o per lo meno, i tempi fisiologici dell'essere umano. Con computer, internet e nuove tecnologie non va a nozze. Quando si mette alla scrivania per lavorare ai suoi testi, scrive ancora su carta, a mano. Il computer non può, di questo è fermamente convinto,



accelerare il tempo necessario per creare un buon libro. Per capire cosa intende davvero, torna utile la risposta alla domanda fattagli dalla Sdz: «Cosa l'affascina della letteratura?». «Che con giusto 26 lettere è possibile esprimere tutto l'immaginabile». Con giusto 26 lettere si sono scritti e si scriveranno ancora milioni di libri. E il suo compito di editore è quello di continuare a dare la caccia alle composizioni più originali. Quello dell'appiattimento letterario e linguistico è un tarlo che lo rode da anni. Ai tempi della serie poliziesca di Derrick, si era messo addirittura a studiarne i dialoghi, per comprenderne gli effetti nefasti.

Secondo Krüger non ci può essere nulla di peggio del dover passare del tempo con una persona che non ha mai letto un libro, un'esperienza sopportabile solo se annegata nell'alcol. Anche se poi, a domande del tipo: «La letteratura può essere una consolatrice?», non sa bene che rispondere. Certo anche lui ha sperimentato in gioventù le insicurezze instillate dalla passione amorosa. E anche lui aveva provato a ingraziarsi la corteggiata di turno con poesie surrealiste di Eluard e Char. Poesie assolutamente incomprensibili, e risultato (fallimentare) prevedibile. Oggi, dall'alto dei suoi anni, consiglierebbe semmai di provare con Robert Walser. Perché chi ama Walser lascia intendere di essere una persona molto sensibile, il che fa sempre guadagnare qualche punto. Per quanto, anche Walser ha ormai dovuto cedere il posto a Coelho nei cuori delle donne. Ma si fa per dire. Perché se la letteratura ha veramente un compito, allora è quello di mostrare i «tanti noi che abitano ognuno di noi».

Tornando alla banalizzazione della lingua, Krüger, che è sempre stato un grande sperimentatore, non capisce come si possa rinunciare a uno strumento di espressione del sé così importante. Eppure basterebbe far avvicinare la lingua a sé stessi «in un modo quasi osmotico», perché entri nel sangue. Anche quelle straniere: e quale palestra migliore se non quella Babele di lingue che è l'Europa? Non c'è bisogno di avere un talento naturale come Hans Magnus Enzensberger, al quale, racconta Krüger, «bastano tre settimane a Mosca per parlare correttamente in russo». Lui stesso è meno portato, ma non per questo meno incline a impararle, almeno quel tanto che basta per intendersi. E proprio a

questo proposito ricorda le sue lunghe chiacchierate con il regista russo Andrei Tarkovskij. Krüger è stato ripetutamente ospite di Villa Massimo a Roma, e lì trovava spesso anche Tarkovskij, che abitava non lontano dalla capitale. Insieme andavano poi a un caffè in piazza Bologna. «Io non parlavo russo e lui a stento l'italiano. Lingua che peraltro anch'io masticavo poco o nulla. Ciononostante disquisivamo per ore sulla vita, sui massimi sistemi e una volta anche su Heidegger. Questo ha incuriosito il proprietario del bar, che un giorno mi prese da parte e mi chiese: "Ma mi dica, in che lingua vi parlate?". E io gli risposi: "In italiano, ovviamente". E lui fece una faccia, che ricordo come fosse ieri».

Krüger è tra i pochi editori che leggono ancora i loro autori. Quando pensa di aver individuato uno scrittore bravo, non lo molla, anche se li per li non porta i risultati sperati. Bisogna insistere. «D'altro canto, nemmeno Thomas Mann ha scritto solo capolavori» afferma. E comunque ha sempre pubblicato anche libri dei quali si sapeva sin dall'inizio che non avrebbero mai avuto un vasto pubblico. Una filosofia editoriale che ha portato a escludere di potersi mettere sotto l'ala protettrice di qualche grande gruppo. Quello di restare indipendenti non è un vezzo, magari pure un po' snob. Rispecchia piuttosto un modo di vivere la professione: «Un editore è al tempo stesso psicologo, uomo d'affari,

«Cosa l'affascina della letteratura?». «Che con giusto 26 lettere è possibile esprimere tutto l'immaginabile». Con giusto 26 lettere si sono scritti e si scriveranno ancora milioni di libri

lettore e amico». Anche se in passato il rapporto con gli autori era sicuramente più stretto. Oggi gli scrittori spediscono via mail, un tempo arrivavano con i dattiloscritti.

Krüger è anche una persona capace di riconoscere i meriti altrui. Un tratto del suo carattere che



viene particolarmente apprezzato dai critici letterari. Raramente si sono sentite parole di elogio così convinte nei confronti di questa categoria professionale. Krüger invece non ha problemi ad ammetterlo: «I critici sono il ponte tra l'editore e il lettore. Sono loro la bussola che permette al pubblico di orientarsi tra la montagna di nuove uscite». Per far scoprire nuovi autori. Ma per questo ci vuole anche una classe di critici capaci, e i critici letterari di lingua tedesca, di questo l'editore è convinto, sono gli ultimi che padroneggiano ancora con assoluta maestria il loro mestiere.

La curiosità per l'ignoto, vicino o lontano che fosse, è stata una molla costante del suo essere. In quanto tedesco, abitato anche lui da una vena romantica, da giovane si era messo a girare la Grecia, con un volume di poesie in mano, alla ricerca dei paesaggi dell'Arcadia, e l'Italia, un po' in stile Grand Tour, alla ricerca dei suoi tesori artistici. Poi con l'andar degli anni ci sono state altre mete, altre scoperte. Come quella volta con Günter Grass nello Yemen. Insieme ai capi tribù avevano fumato il narghilé, ascoltando stupiti le loro poesie tradotte e recitate in arabo. La magia della lingua!

A scuola Krüger non era mai andato bene. Anzi, portava a casa voti catastrofici. Ma già allora divorava decine di libri e gli piaceva recitare. A 18 anni andava alle letture pubbliche che si tenevano alla Technische Universität e all'Akademie di Berlino. Lì aveva ascoltato e incontrato tutti gli scrittori di lingua tedesca più importanti dell'epoca: da Grass a Bachmann, da H.C. Artmann a Peter Weiss. «Quella è stata la mia vera scuola di formazione letteraria. Da quel momento in poi ho saputo che la letteratura e il teatro avrebbero occupato un ruolo determinante nella mia vita». Sono stati i suoi «Lehrjahre», e anche in questo modo di acculturarsi, Krüger è stato tipicamente tedesco. Così come nel pragmatismo. Perché, anche con questa passione, era rimasto con i piedi per terra. Aveva visto e vissuto sulla propria pelle la Germania in rovina. Racconta che, nel 1948, quando aveva raggiunto i genitori a Berlino, veniva mandato dalla madre in strada, a raccogliere dietro ai carretti lo sterco di cavallo, per concimare il piccolo orto di casa. Da qui la sua scelta di fare, dopo la maturità, un apprendistato. E l'aver imparato il mestiere dalla gavetta è probabilmente uno dei motivi che lo spingono

ancora oggi a pensare che valga la pena, nonostante i tempi mutati, i nuovi mezzi di comunicazione, il diluvio quotidiano di informazioni veicolate via internet, di investire nella letteratura di qualità. «Perché la cultura sopravviverà solo se sopravviveranno voci indipendenti, voci non disponibili a farsi inghiottire dal mainstream». Con questo, non è che Krüger viva nella famosa torre d'avorio, avulso dalla realtà. Non fa parte della schiera di coloro che demonizzano i soldi o il capitalismo tout court e per partito preso. Tutt'altro, come si capisce rileggendo un'intervista del dicembre del 2008 sul settimanale *Zeit*. La crisi della finanza mondiale si era da poco portata via Lehman Brothers. Krüger sottolineava allora quanto questo fallimento si sarebbe ripercosso negativamente anche sulla vita culturale di una città come New York, che dipende massimamente dagli sponsor. E di cui Lehman Brothers era uno dei grandi finanziatori.

L'idea della «pensione» un po' lo inquieta, anche se userà il tempo per finire il libro che sta scrivendo. E poi chissà, magari cambierà ancora completamente vita. Potrebbe mollare tutto. Portarsi dietro giusto l'indispensabile. I famosi libri a cui non si rinuncierebbe mai, tra questi quelli del suo amato Kafka, «letti e riletti, quasi fossero una droga». La Bibbia, «un libro che tutti dovrebbero aver letto almeno una volta nella vita», e i ricordi, lieti ovviamente. Per esempio quelli legati a Susan Sontag, autrice Hanser. Krüger la stimava molto, anche perché lei, diversamente da molti suoi colleghi americani, nutriva un sincero interesse per gli autori europei. La stimava, senza per questo perdere la necessaria distanza critica. A Krüger piacevano molto i saggi di Sontag, meno i romanzi. E poi aveva un vezzo, che Krüger ricorda con particolare simpatia. Susan Sontag amava invitarlo a cena, anche se poi il conto lo pagava regolarmente lui. Si porterà forse anche i ricordi dei momenti di convivialità legati a Peter Handke: un eccellente cuoco, afferma Krüger, soprattutto quando cucina i funghi. Eccellenti sono peraltro anche le zuppe di Grass, «basta non indagare sugli ingredienti». D'altro canto, anche indagare troppo sugli ingredienti di un romanzo, è spesso cosa indigesta. Meglio gustarselo e basta.





Il grado zero della letteratura

Esiste ancora un «gene» della letterarietà? La crisi dei codici di rappresentazione ha condotto all'idea che la realtà non sia nel mistero, ma nella sua evidenza è il desiderio dell'altrove che si è perduto

Sonia Gentili, il manifesto, 15 giugno 2013

Nel *Grado zero della scrittura* (1953) Roland Barthes individua la crisi della letteratura divenuta codice e tradizione nel suo scontro con la realtà. Questo scontro determina la regressione della scrittura al suo «grado zero», cioè «a una forma priva di retaggio»: ciò avviene, dice Barthes, nella «scrittura bianca di Camus» e nella «scrittura parlata di Queneau». Se si riconsiderano oggi, a sessant'anni di distanza, i due tipi di dialettica tra scrittura e realtà indicati da Barthes in Camus e in Queneau, vi si riconoscono due strade, maestre e alternative, percorse dal Novecento letterario.

In Camus l'elemento di realtà che segna le colonne d'Ercole della scrittura non è la parola quotidiana, ma il silenzio. La luce mediterranea che vivifica e distrugge, il silenzio vitale col suo carico di morte corrodono il linguaggio e fanno retrocedere la scrittura al di qua della tradizione letteraria, cioè nella preistoria del mito: quella di Camus è una voce iniziale, poetica e gnomica, che ha lo splendore scabro della pietra. All'opposto, in Queneau la realtà si dà come evidenza del quotidiano, e la scrittura è «parlata». Si tratta dello stesso bivio rappresentato all'epoca, in Italia, da Pavese e Calvino. In Pavese la scrittura emerge – è proprio Calvino a notarlo in *Perché leggere i classici* – da un silenzio archetipico; questo accade anzitutto poiché essa retrocede al suo nucleo poetico originario, cioè al mito (specie nei *Dialoghi con Leucò*, del 1947, e nell'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, del 1949). In Calvino invece la realtà, una evidenza quotidiana, parla la lingua nitida del buonsenso e della misura.

FRATTURE DRAMMATICHE

La radice storica di questi due aspetti costanti del rapporto novecentesco tra letteratura e realtà, non indagata da Barthes, fu espressa quasi vent'anni dopo da George Steiner nello splendido *Linguaggio e silenzio* (1971): è stata la tragedia della storia consumatasi nel corso della prima metà del Novecento a drammatizzare la costituzionale insufficienza del linguaggio – non solo letterario – rispetto a una realtà che sembra eccedere ogni limite di comprensione. Questa frattura tra realtà e codici di rappresentazione, presentita in una sorta di fosca e inconsapevole agnizione da Kafka («cerco una libertà... da tutte le parole»; «c'è una meta ma non c'è nessuna via. Quella che chiamiamo via è solo esitazione») e compiutasi nel dopoguerra, è il punto in cui si colloca la facoltà di espressione umana nel secondo Novecento: la scommessa della letteratura è anzitutto nel tendersi del linguaggio fino alla realtà come limite dialettico, sia essa evidenza o mistero (scriveva M. Blanchot che «l'opera attira chi vi si consacra verso il punto in cui essa è a prova della propria impossibilità»; su ciò vedi G. Corrado, *Il silenzio all'opera. Roland Barthes e Maurice Blanchot*, Mimesis 2012).

Che ne è, oggi, di questa dialettica tra letteratura e realtà, e quale delle due strade ha prevalso? Viene da chiederselo, poiché se nel 1947, definendo la letteratura del futuro, Sartre auspicava e profetizzava l'annessione ai generi letterari del reportage (Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*; «Ci sembra [...] che il reportage faccia parte dei generi letterari, e che anzi possa diventarne uno dei più





importanti»), per diabolico contrappasso, oggi che un nugolo di generi semigiornalistici o legati alla scrittura cinematografica o a quella del web vengono rubricati sotto la voce letteratura, si tenta disperatamente di isolare il «gene» della letterarietà per distinguere ed escludere.

Questo tema è stato, ad esempio, al centro di un recente dibattito pubblico (intitolato sartrianamente *Che cos'è la letteratura*) svoltosi presso la Casa delle Letterature di Roma tra Giuseppe Russo, direttore editoriale Neri Pozza, il critico Andrea Cortellessa e Vincenzo Ostuni, editor di Ponte alle Grazie. In dibattiti del genere (basta ricordare quello, a tratti vacuo, sul cosiddetto canone, sorto attorno all'omonimo libro di Harold Bloom, *Il canone occidentale. I libri, le scuole e le età*, 1994), la necessaria e inevitabile storicizzazione del paradigma della letterarietà, colto, di epoca in epoca, entro una dialettica tra forze di conservazione e pressione innovativa, si affianca costantemente al tentativo di definire l'essenza dell'elemento in gioco, in una sorta di ossessione della riconoscibilità del letterario che sembra essere il punto nevralgico della questione. Il fatto è che la realtà, invitata a entrare nella letteratura a metà Novecento, in quanto oggi è più «parlata» che

mai, per la letteratura non costituisce più un termine dialettico ma un mostruoso doppione.

L'eredità novecentesca dominante, oggi, non è quella della scrittura «bianca» di Pavese e Camus, in lotta con la realtà come silenzio, ma quella della scrittura «parlata» di Queneau e Calvino. La casa editrice Einaudi promuove come prodotti di letteratura alta soprattutto gli eredi di questa funzione: inutile fare nomi, poiché questo tipo di scrittura caratterizza la maggior parte degli autori presenti nell'attuale catalogo einaudiano di narrativa italiana.

LA NATURA «PARLATA»

Il ritmo della prosa è oggi quello di una unanime paratassi; imperano il periodo breve, il descrittivismo, l'ossificazione lessicale mediante l'eliminazione di aggettivi e avverbi. Ma che cosa è cambiato, nell'attuale «scrittura parlata», rispetto ai suoi archetipi novecenteschi? Essa ha perduto il suo limite dialettico, cioè la realtà come evidenza, poiché oggi la realtà è una evidenza che parla mentre accade. I fatti coesistono, dal loro apparire e nel tempo reale del loro svolgimento, con i racconti attraverso i quali si auto-rappresentano: la vita dei singoli e della collettività si svolge intrecciandosi in radice ad



innumerevoli forme di autorappresentazione linguistica, sicché il valore della cronaca e della descrizione è quello, assoluto, del fatto che accade e mentre accade. La «scrittura parlata» non è più in dialettica con la realtà poiché è stata trapiantata nel farsi degli avvenimenti, e della realtà costituisce semmai un'articolazione. La natura radicalmente linguistica e parlata della realtà attuale avoca a sé la definizione che Bloom, nel già citato *Canone occidentale*, diede della letteratura come figurazione, metafora e «desiderio di essere altro, di essere altrove»: la realtà che viviamo è, appunto, un qui-altrove, un qui-altro, un qui proiettato nella rappresentazione discorsiva del suo esistere. In che senso, allora, «l'ossessione moderna del realismo, o di una nuova leggibilità... è una macchina mitologica» (così Walter Pedullà nell'intervista aggiunta alla ristampa del suo *L'estrema funzione. La letteratura degli anni Settanta svela i suoi segreti*, 1975, Le Lettere, 2010)?

Anzitutto perché questa realtà «parlata» e «leggibile» induce a una ingenua mitizzazione dell'evidenza: si risolvono vecchie dicotomie del pensiero affermando che apparenza e realtà coincidono (così B. Carnevali nel peraltro pregevole *Le apparenze sociali. Per una filosofia del prestigio*, Il Mulino, 2012), mentre le sorti progressive della filosofia contemporanea sono indicate nell'idea che la realtà vinca sull'intepretabilità in quanto è, appunto, evidente: incontrovertibile e «non emendabile» (M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza 2012). Questa semplificazione, che avrebbe fatto inorridire non solo Heisenberg, ma persino Galileo occupato a osservare le stelle col cannocchiale, non è che il sintomo del fatto che oggi percepiamo e concepiamo la realtà sempre come evidenza visibile e mai come mistero, il discorso sempre come possesso di un dato e mai come tensione verso ciò sfugge all'espressione.

Ferraris, sostenitore di un «nuovo» realismo dal sapore marcatamente pregalileiano, afferma che la realtà «si dà anche smentendo le nostre aspettative concettuali, contrapponendosi dunque alla realtà rappresentata», senza rendersi conto che ciò implica una conclusione contraria alla sua tesi: la realtà è in

ciò che sfugge alla rappresentazione, alla leggibilità e all'evidenza. Ferraris respinge la concezione della realtà come discorso «interpretabile» a favore di una realtà concepita come evidenza letterale, il che non compromette affatto, ma invece riafferma la natura inossidabilmente «parlata» e discorsiva della realtà attuale, ridotta spesso a un partito da prendere, entro un quadro di opposizioni da talk-show («Nel realismo è dunque incorporata la critica, nell'antirealismo è connaturata l'acquiescenza che, dai prigionieri della caverna di Platone, ci porta sino alle illusioni dei postmoderni»).

IN DIALETTICA COL SILENZIO

L'elemento perduto in quanto non più percepito, oggi, è il rapporto dialettico tra facoltà di dire e realtà che non si lascia definire, e in sostanza il valore reciprocamente differenziale e regolativo di ciò che chiamiamo realtà rispetto a ciò che chiamiamo linguaggio. Eppure la riemersione di questo orizzonte dialettico tra linguaggio e silenzio, cioè una nuova percezione di ciò che nella realtà resiste al linguaggio, consentirebbe una letteratura come quella recentemente auspicata da Ferroni: una letteratura, cioè, in grado di «proteggere la possibilità dell'esperienza» in quanto non riducibile alla parola.

«Nel realismo è dunque incorporata la critica, nell'antirealismo è connaturata l'acquiescenza che, dai prigionieri della caverna di Platone, ci porta sino alle illusioni dei postmoderni»

Questo, appunto, «non può prescindere da una prospettiva «negativa», da un legame con la grande tradizione di negazione che ha caratterizzato la modernità» e che è «disposizione [...] a toccare il cuore del linguaggio», scrive Giulio Ferroni in *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Laterza 2010).



Renata Colorni: la signora dell'editoria racconta la sua originale famiglia

«Io, figlia di due padri eccezionali ho dedicato la vita a mia madre»

Antonio Gnoli, la Domenica di Repubblica, 16 giugno 2013

Dagli oggetti ai libri, alle foto ai quadri, niente appare fuori posto nella bella casa milanese di Renata Colorni. Nell'ampio salone rettangolare si avverte un'idea di ordine. Restituisce un senso di meticolosità. E osservo, per contrasto, questa donna che mi siede di fronte e nervosamente fuma e stropiccia dei fogli che ha in mano. Coltiva molti dubbi sull'esito del nostro incontro. Quasi che una piccola ansia da prestazione lasci intuire remote fragilità che il tempo ha coperto con i sacrifici, la volontà, l'intelligenza e il successo, se per successo si intende aver realizzato con grande competenza ciò che lei ha chiesto alla vita. Ecco il punto. O meglio la questione: quale scia di incertezza lascia una persona divisa tra due padri, due modelli che in tempi diversi hanno agito, lavorato, scavato sulla sua psiche e probabilmente continuano a farlo? Non è irrilevante che alla fine della nostra conversazione, quasi a suggello di un incontro, che diventerà gradevole e franco, mi faccia dono di un paio di libri del padre, Eugenio Colorni, che lei non ricorda fisicamente, ma che è stato una profondissima presenza. E quando sorpreso dal rosso intenso di un quadro di Aldo Mondino che ritrae il vecchio Renoir nello studio di Cagne-sur-Mer mi dice: «Ha notato la somiglianza con Altiero Spinelli? Fu Luciano Foà a suggerirla», io penso che lì, in quel preciso istante le due figure paterne trovino un punto di pacificazione.

Sono state così importanti?

In modi diversi: una ha soprattutto agito nella memoria e l'altra nella vita. Una era il ricordo, l'altra

la presenza concreta, non quotidiana, ma reale, con tutti i problemi che questo avrebbe comportato.

Due padri e una madre.

Mia madre era Ursula Hirschmann, sorella di Albert Hirschmann, l'economista scomparso alcuni mesi fa.

Era tedesca?

Sì, ed è stata una donna che ha influenzato profondamente la mia vita. Per lei era importante che noi figlie sapessimo il tedesco. Contrariamente a molti ebrei tedeschi – compreso suo fratello – che avevano rifiutato o rimosso la lingua, mia madre era convinta che non si poteva fare a meno della letteratura e della poesia tedesca.

Quando dice noi figlie cosa intende?

Intendo le tre figlie nate dal matrimonio con Eugenio Colorni e le altre tre avute dal matrimonio con Altiero Spinelli.

Suo padre, Eugenio Colorni, muore nel 1944, lei è una bambina. Che ricordo ha?

Mio padre venne ucciso dai fascisti della banda Koch due giorni prima che Roma fosse liberata dagli americani. Non vedevo papà dall'anno prima. Con le persecuzioni razziali noi bambine eravamo state portate in Svizzera, in un luogo non distante da Bellinzona. Non ho un ricordo della morte di mio padre, ma ho ben presente quando mia madre venne a dirci che era stato ucciso. Silvia, la sorella più grande, cominciò a singhiozzare; e io, rivolgendomi a Eva, la



più piccola, dissi: «Questa è una cosa per cui si deve piangere». E piangemmo tutte.

E sua madre?

Era molto provata. Anche se con mio padre si erano già lasciati e lei aveva un vistoso pancione, segno di una gravidanza al nono mese. Di lì a poco sarebbe nata la prima delle altre tre figlie che avrebbe avuto con Altiero Spinelli.

Come ha vissuto in seguito a quella morte, avvenuta in un modo così violento?

Da bambina mi ero fatta l'idea che mio padre fosse stato un grande eroe, morto per la libertà. Un po' come, con qualche retorica, si leggeva nei libri di scuola di certe figure leggendarie. E la cosa strana è che in casa nostra non c'era affatto la venerazione, la memoria di quest'uomo. Neppure una fotografia.

Perché?

L'amore tra Altiero Spinelli e mia madre riempì talmente la loro vita da non lasciare spazio per Colorni nella nostra casa. Papà – cioè Spinelli, perché Colorni per me era ed è Colorni – è stato un ottimo genitore. Non ci ha mai fatto sentire orfane, mostrava lo stesso affetto e disinvoltura per i figli suoi e non suoi.

Era un uomo molto impegnato altrove?

Lo era, essendo egli, insieme alla mamma, concentrato nella battaglia per l'Europa. Mi viene in mente un episodio. Quando, nel decimo anniversario della morte di Colorni, lessi un articolo di Ernesto Rossi, il più grande amico di Spinelli, in cui si diceva che Eugenio era stato un grandissimo intellettuale che aveva sì fatto la Resistenza per impegno morale, ma che la sua vera ambizione era tornare ai prediletti studi di filosofia, e che quindi la sua fu un po' una morte per caso, indignata andai da mio padre. Gli dissi: come si era permesso di insultare la figura di Colorni? E mio padre, con molta tranquillità, rispose che Ernesto aveva ragione e cominciò a darmi i primi scritti autobiografici, i primi libri che potevo cominciare a leggere e capire.

Immagino che in seguito la sua laurea in filosofia fosse anche un omaggio a Colorni padre.

Mi laureai in filosofia medioevale a Milano. Per un po' feci l'assistente all'università. Era il 1968. Ero sposata con un funzionario del Pci, avevo due figlie e una certa necessità di guadagnare. Accettai l'anno dopo un'offerta di lavoro che mi arrivò dalla Franco Angeli, una casa editrice specializzata in testi di marketing, ma vogliosa di aprirsi alla cultura universitaria. Mi affidarono alcune collane e per me è stato un felicissimo apprendistato.

Quanto è rimasta?

Fino al 1973. A quel tempo Michele Ranchetti mi presentò a Paolo Boringhieri che stava allestendo l'edizione italiana delle opere di Freud e cercava una figura di riferimento per tutto ciò che riguardava la traduzione. Fu così che partì quella straordinaria avventura durata parecchi anni. Cesare Musatti, uomo di sovrana simpatia e indiscrezione, sovrintendeva al lavoro. Non vedeva l'ora che io finissi. Mi metteva fretta. Un giorno mi telefonò, lasciandomi allibita: «Sono un uomo anziano, potrei morire da un momento all'altro, la smetta di cinguettare con il suo amato tedesco, Concluda!».

Cosa ha rappresentato l'esperienza Freud?

È stato entrare in un mondo non solo scientifico, ma letterario. Non avevo la minima idea di cosa

«Accettai l'anno dopo un'offerta di lavoro che mi arrivò dalla Franco Angeli, una casa editrice specializzata in testi di marketing, ma vogliosa di aprirsi alla cultura universitaria. Mi affidarono alcune collane e per me è stato un felicissimo apprendistato»

fosse una traduzione letteraria e l'ho capito misurandomi con il grande scrittore che è Freud. È stato il dono più bello che potessi ricevere. Tanto è vero che terminata l'edizione delle opere di Freud, Roberto Calasso e Luciano Foà mi proposero di lavorare all'Adelphi.



Cosa le offrirono?

Di occuparmi della letteratura tedesca. All'inizio rivedevo le traduzioni degli altri. Poi chiesi di tradurre anch'io qualcosa e alla fine ho tradotto molto per loro: Canetti, Roth, Schnitzler, Bernhard, Dürrenmatt. Ho lavorato per sedici anni all'Adelphi. E mi sono sentita quasi sempre a mio agio. Non

«La vera intuizione è stata pubblicare i poeti italiani. Gli scrittori alla fine li leggi nei libri che hai comprato nel tempo e il Meridiano è una specie di consacrazione. Il poeta no»

avevo compiti decisionali. Ma la totale libertà nel mio mondo. Ho appreso dalle persone che vi hanno lavorato il senso del rigore e della qualità. Poi nel 1995 sono passata alla Mondadori.

Dove lei cura principalmente la prestigiosa collana dei Meridiani. Quelli più critici sostengono che la narrativa italiana sia il punto debole. Cosa replica?

Posso capire che certi autori non incontrino il gradimento di alcuni. Ma è così ovunque. Perché alla fine conta anche il gusto letterario. Sono stata felice, per esempio, di aver pubblicato tre volumi delle opere di Mario Soldati. Per me è stato un grande scrittore. O Piero Chiara. C'è chi potrà ritenere la cosa eccessiva. Ma detto questo, il punto è un altro. La vera intuizione è stata pubblicare i poeti italiani. Gli scrittori alla fine li leggi nei libri che hai comprato nel tempo e il Meridiano è una specie di consacrazione. Il poeta no. Averlo nella sua interezza, fornirlo di un apparato critico, di una cronologia è fondamentale. Come è accaduto con la saggistica. Per me questo è stato il vero impegno.

La sua vita, ho l'impressione, è molto legata ai doveri. Moltissimo, forse troppo.

Nel senso che c'è qualcosa da cui avrebbe preferito liberarsi?

Questo no, i doveri li senti o non li senti. Penso ancora con gratitudine e orgoglio alla mia famiglia; ai valori e agli ideali etici e politici che hanno nutrito la vita dei miei genitori. Penso alla sofferenza e alla passione con cui li hanno perseguiti fino alla fine della loro esistenza. E so che tutto questo mi ha risarcito del dolore e del senso di abbandono e di solitudine che pure in qualche circostanza ho avvertito.

Intende quelle attenzioni che di solito vengono riservate ai figli nelle famiglie normali?

Già. Attenzioni che io ho riversato su mia madre quando si ammalò nel 1976 di un aneurisma cerebrale che la rese afasica. Mi occupai molto della sua rieducazione alla parola. Le leggevo autori tedeschi che aveva amato e a poco a poco la riabilitazione funzionò. Pochi giorni prima che morisse, nel 1991, la misi a letto, come facevo tutte le sere. Avevamo ascoltato musica tutto il giorno: Händel e Bach. E lei, prima che spegnessi la luce, mi prese la mano e disse: *nichts sagen*, non dirlo a nessuno, Wagner, *wunderbar*, meraviglioso. Mi torna in mente perché in casa Wagner era tabù e io fin da ragazzina non lo avevo mai ascoltato.

E lei come reagì?

Chiesi se lo ascoltava di nascosto. Fece cenno di sì con la testa. Il suo Super Io ci aveva impedito di avvicinarci a Wagner, ma la sua sensibilità, il suo gusto, la sua cultura le facevano pensare l'opposto. E poiché era alla fine poteva dire come stavano davvero le cose.

Ha mai pensato a cosa è stata questa dedizione per la mamma?

L'aspetto più bello che conservo nella memoria di quegli anni è che lei non ha vissuto la dedizione come qualcosa che le era dovuto, bensì come un gesto disinteressato, libero dalla vischiosità di certi atteggiamenti che in molte famiglie diventano delle forme di ricatto. Quanto a me, la parte più intima di questa storia è stata di viverla come un risarcimento dato a lei per tutto quello che di interessante e di passionale avrei ricavato dal mio lavoro nei libri.





La nostra editoria moribonda

Non solo il calo delle vendite anche scelte improbabili o scorrette.
Troppi titoli, sostituiti continuamente quando invenduti,
con qualche bestseller che recupera i conti.

Daniele Brolli, l'Unità 16 giugno 2013

Non siamo autorizzati a credere che abbia diritto alla sopravvivenza solo perché il suo ambito di pertinenza è la cultura. Del resto a volte l'estinzione è il metodo migliore per ridare fiato a un ecosistema. L'editoria libraria italiana è moribonda per tanti motivi, tra i quali ce ne sono alcuni oggettivi, altri che appartengono alla tipica furbetteria locale.

Intanto bisogna sgombrare il campo dall'idea che da noi con i libri ci lavori solo gente intelligente, colta e inappuntabile. Di intellettuali *fané* alla Calasso ne sono rimasti pochi, travasati da un passato che non esiste più. È il segno dei tempi, lo spirito manageriale ha preso il sopravvento, l'idea che con i soldi che circolano in casa editrice ci si possa fare anche altro non è una scoperta per nessuno: scatole cinesi con passaggi di denaro più o meno puliti che vedono nelle acquisizioni il loro cavallo di battaglia. Per fare un esempio non troppo lontano, appena dopo la metà degli anni Novanta esplodeva il bubbone delle perdite generate dal settore libri del gruppo Rcs, circa 800 miliardi di lire, una vicenda figlia di un sistema truffaldino che ci ricorda che politica e oligarchie finanziarie oggi possono tutto, specie trovare metodi «onesti» per rubare. Non è una novità.

Andando con ordine, è possibile elencare i fattori che hanno determinato la crisi dell'editoria libraria italiana oggi? Ecco alcuni punti, che forse non sono tutti ma sicuramente danno un'idea. Primo e di base: un taglio alla radice. Abbiamo una disincentivazione della lettura nella scolarizzazione,

cresce l'analfabetismo di ritorno, cioè l'incapacità di comprensione minima di un testo, e, come una malattia endemica che sembrava debellata ma il cui virus covava nell'ombra, è riapparso l'analfabetismo vero. A scuola, fino a tutti gli anni Settanta, si trasmetteva il concetto che la cultura fosse la base di un'emancipazione sociale, dopodiché si è passato a urlare che lo sono i beni di consumo. Il progetto di una popolazione incapace di interpretare la sfera sociale in cui vive è il presupposto dell'affermarsi di ogni dittatura. E quelle dell'Occidente contemporaneo sono più raffinate che nel passato, hanno imparato a essere discrete: si ammantano d'invisibilità. A seguire: sempre meno fondi per le biblioteche e meno acquisizioni. D'altra parte se uno crepa e lascia i suoi volumi a una biblioteca, la metà viene buttata perché sono dei classici (e non c'è spazio per dieci copie di *I fratelli Karamazov*, per fare un esempio) gli altri creano grande imbarazzo perché vanno catalogati: se sono d'epoca pre-codice a barre il lavoro si allunga e non c'è sufficiente personale per farlo; quindi vengono messi nelle cantine. Ergo, le biblioteche dovrebbero assorbire i libri regolarmente, ma il denaro scarseggia, oltre che spesso, per la stessa ragione, la carta igienica nei bagni, il che le accomuna alla scuola dell'obbligo.

La distribuzione in libreria è completamente in tilt: per anni i distributori e i librai sono stati costretti a veicolare per il 90 per cento i libri dei grandi gruppi, con un sistema finanziario più



spaventoso di quello dei *futures*. Libri sostituiti continuamente quando invenduti con qualche bestseller che recuperava i conti: in periodo di crisi il meccanismo si è bloccato. E anche le catene librerie, che, a discapito soprattutto dell'editoria indipendente, non hanno mai tenuto nei negozi tutte le uscite ma solo un ristretto numero di titoli dei soliti noti per fare fatturato, oggi si trovano al palo. In epoca di crisi il lettore occasionale è il primo ad aver ceduto, mentre il lettore forte ha bisogno di un libraio esperto che sappia essere interlocutore delle sue passioni di lettura. Gli strumenti nazionali di promozione del libro premiano chi è più scaltro (eufemismo): è quasi umoristico, oltre che emblematico, il caso del volume Rizzoli Fumetto finanziato dal comitato dei 150 anno dell'Unità d'Italia: peccato che il fumetto nasca nel 1896 negli Stati Uniti e se vogliamo essere approssimativi in Italia appaia all'inizio del Novecento (e stendiamo un velo pietoso sul contenuto del volume, a cui incautamente, e *pro bono*, ha partecipato anche il sottoscritto).

Ovvero, i soliti potentati editoriali, legati in linea diretta con quelli politici, si mettono d'accordo per sfruttare l'opportunità di far circolare del denaro pubblico in casse private. Al contrario un romanzo o una graphic novel prodotto qui da un piccolo editore investendo e rimettendoci del suo può essere tradotto da un altrettanto piccolo editore francese con il sostegno dell'Istituto del libro.

Rcs libri è stato fino a poco più di un anno fa, prima di riunirsi per questioni di costi nel palazzo Rizzoli di Crescenzo, in un palazzo sito in via Mecenate a Milano appartenuto nel periodo bello del così detto «collezionabile» (ovvero le enciclopedie a dispense e le grandi opere a rate) alla Fratelli Fabbri Editore. I piani erano grandi open-space in cui le aree erano suddivise soprattutto da grandi armadi/archivi di metallo. Frequentandoli per lavoro nel corso degli ultimi venti anni mi è capitato di vedere apparire sulla moquette progressivamente sempre più aree chiare: intere filiere della produzione sparivano,



insieme agli armadi, fino a che gli ultimi sopravvissuti stavano rintanati negli angoli dei piani.

È un po' la metafora del cambiamento dei processi editoriali: i primi a essersene andati sono stati appunto i fotocompositori, i personal computer li hanno resi obsoleti. Poi tutti i processi esternalizzabili, con i relativi lavoratori, dalla semplice correzione bozze alla redazione sono stati smantellati e affidati a service esterni. Naturalmente la qualità aveva già smesso di essere un problema da tempo, ma va riconosciuto che esistono anche service con competenze molto elevate. Ciò per spendere meno e, non secondario, mantenere i privilegi economici dei vertici aziendali, dirigenti che prendono stipendi paragonabili per esempio a quelli dei loro corrispondenti alla Fiat (perdonate il parallelo infelice e del tutto casuale...). Per quanto ci sia una rincorsa del taglio dei costi del lavoro altrui, il meccanismo si è accelerato così velocemente che tagliare non basta, non basterà mai. È una rincorsa impossibile. Come si fa, per ipotesi, a sostenere un direttore editoriale dei volumi economici che magari prende 150 mila euro all'anno (un'iperbole? Anche se fossero la metà i conti non tornerebbero comunque) con volumi che vanno al pubblico a 10 o meno euro l'uno? Non ci vuole un economista per fare il calcolo.

È interessante vedere quante di queste persone hanno amicizie o parentele illustri, per cui occupano posti di rilievo al di là dei loro meriti effettivi e delle competenze maturate e in alcuni casi sorprende l'applicazione del passaggio ereditario degli incarichi da padre in figlio, o da zio a nipote, e soprattutto la capacità cangiante per cui transitano dai posti di vertice di una casa editrice a quelli di un'altra non grazie a un processo di ricerca di dirigenti che funzionano, ma avendo spesso prodotto disastri e abbandonando la barca prima che la falla la faccia inclinare.

Per anni alcune grandi case editrici sono state finanziate dalle banche. Pagare gli interessi passivi è una voce debitoria che il libro sostiene difficilmente, ma non è mai stato un problema perché se ne occupava il politico di turno. Basta scorrere i cataloghi per capire chi sono o sono stati i politici che si sono adoperati affinché alcune case editrici ricevessero

fidi e finanziamenti improbabili. Ho pensato che fare una storia dei volumi inutili scritti dai politici (e dei loro romanzi che sono la punta di diamante del pensiero debole e della scrittura insulsa) sarebbe forse un bel ritratto della degenerazione della coscienza collettiva e dell'utilizzo della lingua italiana, ma questa è un'altra storia. Poi magari è capitato che quel circolo vizioso del denaro: «ti faccio avere un fido, mi fai il libro e poi magari fai rientrare qualche soldo al partito sotto forma di finanziamento, non preoccuparti, non te li chiederanno mai indietro»; si sia spezzato e adesso quei soldi debbano rientrare. Nessun problema, si chiude la casa editrice, si lasciano i debiti a collaboratori, aventi diritto e tipografi e si riapre con un altro nome simile, così il lettore ci riconosce. Tanto una società a responsabilità limitata, ovvero «srl», in Italia permette questo e altro. Mentre il tipografo magari fallisce e il collaboratore oltre ad aver perso lavoro non ha i soldi con cui doveva vivere, l'editore in questione ha salvaguardato il suo patrimonio privato accumulato in anni di soldi facili e si può permettere di ricominciare a suo piacimento.

Poi tutti i processi esternalizzabili, con i relativi lavoratori, dalla semplice correzione bozze alla redazione sono stati smantellati e affidati a service esterni



La regina letteraria del web

Maria Popova, bulgara di 28 anni, rivoluziona la cultura on line.
Nonostante un incidente

Serena Danna, La Lettura del Corriere della Sera, 16 giugno 2013

Nel caotico web esiste un luogo dove le lettere di Italo Calvino incontrano le mappe antiche della metropolitana di Londra e le teorie sull'amore di John Steinbeck. È il sito Brain Pickings, regno della ventottenne bulgara Maria Popova, definito dal *New York Times* «un impero letterario di internet». Nata a Sofia, in Bulgaria, oggi *brooklynite* doc (termine che ha assunto negli anni il significato di giovane-alternativo-fiero-di-vivere-nell'-anti-Manhattan), Popova si definisce nella bio su Twitter «cacciatrice e filtro di cose interessanti». Dice di leggere quattordici libri alla settimana e pubblica almeno tre articoli al giorno (e un tweet ogni 15 minuti) che spaziano dalle lettere della poetessa Edna St. Vincent Millay ai consigli di scrittura di Henry Miller. Nella eterogeneità di contenuti, dove manifesti femministi in bianco e nero si uniscono alle illustrazioni di Robert Rippoldt dei jazzisti newyorkesi degli anni Venti, spuntano alcune costanti: Susan Sontag per esempio. I *brain pickers* sanno che a cadenza più o meno bisettimanale conosceranno qualcosa in più dell'intellettuale americana: abitudini, passioni e curiosità conservate nel cassetto da editori pigri. In pochi mesi, il lettore fedele si ritroverà a conoscere i pensieri «lateral» su amore, cibo, moda, animali della grande scrittrice. Nel suo bazar culturale – dove altra regina incontrastata è la poetessa Sylvia Plath – un posto d'onore è riservato agli elenchi: libri, consigli, fotografie, idee vengono selezionati e proposti modello *Alta Fedeltà* di Nick Hornby, il romanzo-cult degli anni Novanta che racconta le vicende del proprietario di un negozio di dischi che

prova a risolvere (o sublimare) i problemi trasformandoli in elenchi.

In sette anni di attività di Brain Pickings, Popova ha dedicato solo un post allo scrittore inglese, in compenso la matrice soluzionista è comune: la giovane vuole facilitare il rapporto dei lettori con la cultura, renderla accessibile, e per riuscirci usa tutte le possibilità che il web offre – video, link, grafica multimediale. Un aspetto che irrita alcuni studiosi: «A volte è frustrante vedere contenuti così preziosi» racconta un ricercatore di letteratura della New York University che vuole restare anonimo, «su cui passiamo le notti, “buttati” online con un design accattivante». Una certa freddezza si registra anche tra i vicini letterati di Brooklyn: interpellata dalla *Lettura* per un parere, Rachel Rosenfeld, direttrice del popolare magazine online *The New Inquiry*, liquida la collega con «onestamente non rientra tra le mie letture quotidiane». I lettori, al contrario, ringraziano: il sito ha superato i 500 mila visitatori al mese, 346 mila i follower su Twitter (@brainpicker). Tra i suoi fan lo scrittore William Gibson, il neuroscienziato Drew Carey e l'attrice Mia Farrow.

Eppure tutto questo non basta a dimostrare alla nonna di Maria Popova che Brain Pickings vale più di un Master in Business Administration. È lei, bibliotecaria bulgara con la passione per le enciclopedie, che ha trasmesso alla curatrice la passione per «la conoscenza vecchio stile». Eppure immaginava per la nipote, volata negli Stati Uniti con una borsa di studio all'Università della Pennsylvania, un futuro da amministratore delegato di una multinazionale:

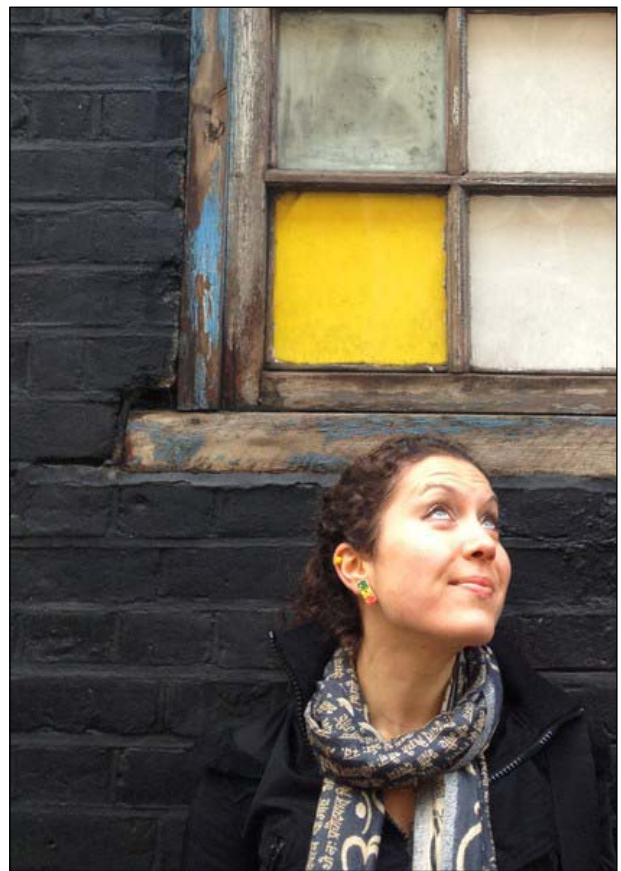


«Quando le ho detto che la Columbia University mi aveva invitato a tenere una lezione» ha raccontato Popova al magazine Mother Jones, «mi ha risposto che la prossima volta devo farmi invitare a un Mba». In realtà l'attività della «curatrice di cose interessanti», sembra, o vuole sembrare, una reazione al modello di business Usa. «Brain Pickings» nasce nel 2005, mentre la neolaureata Maria lavora in un'agenzia di giovani che vogliono rinnovare la pubblicità. È convinta che il problema siano le fonti di ispirazione dei creativi. Così un giorno scrive una mail ai colleghi segnalando 5 oggetti culturali lontani da quel mondo: tra questi, un corto giapponese degli anni Venti e una mappa vintage dell'Europa. Le 5 segnalazioni diventano un'abitudine settimanale, che si trasforma, dopo poco, nella newsletter Brain Picker.

Oggi che la newsletter è diventata un impero culturale, Popova, ex bodybuilder con gli occhi blu e la passione per il giallo, ha scelto il «basso profilo»: rare interviste e partecipazioni pubbliche, poche immagini di sé in circolazione: «È il sito che deve parlare, non io» spiega alla *Lettura*. «Il mio proposito per il 2013 è non fare promozione». Più che una professione, Popova sente di essere stata investita da una missione, sintetizzata così all'*Observer*: «Trovare un antidoto alla cultura di Google». Vuole trasformare l'informazione caotica di internet in conoscenza e saggezza, portare sul web il meglio della produzione letteraria e artistica off line. Organizzandola. Paladina del diritto d'autore, l'anno scorso ha pubblicato un codice per curatori per convincere gli utenti a difendere la paternità dei contenuti che circolano online: «Ogni informazione che troviamo sul web» ha scritto, «è lì grazie a qualcuno. Attribuire la paternità di un'opera significa dire "grazie"».

Il rigore della curatrice, convinta che la pubblicità sia responsabile della fine del giornalismo, è andato in crisi lo scorso anno, quando un giovane imprenditore di Palo Alto, Tom Bleymaier, ha svelato che Popova riceve da Amazon – attraverso il programma di affiliazione – un ritorno economico per i link diretti al colosso editoriale presenti su Brain Pickings: per ogni acquisto avvenuto attraverso il link sul

«sito-ponte», la compagnia a responsabilità limitata «Brain Pickings LLC» riceve una percentuale del 10 per cento sull'acquisto. E qui arriva il cortocircuito: Popova ribadisce spesso, con orgoglio, che il suo portale – costa 3.600 dollari al mese (escludendo il compenso per il suo lavoro che raddoppierebbe la cifra) –, viene finanziato quasi esclusivamente dalle donazioni dei lettori. Felix Salmon, popolare giornalista dell'agenzia Reuters, le ha fatto i conti in tasca sostenendo che i link affiliati frutterebbero a Brain Pickings fino a 432 mila dollari all'anno. Popova si è giustificata pubblicamente: «Non ho mai pensato fosse un problema» ha scritto «fino a quando non me lo hanno fatto notare». Il risultato è che ora in homepage, al posto dell'ostentato ad-free (libero da pubblicità), c'è una spiegazione del programma di Amazon. Siamo convinti che i suoi lettori, più interessati ai contenuti che al moralismo, non la giudicheranno per questo.





Simenon, l'enciclopedia della gente modesta

Le ragioni di un successo che non tramonta, mentre arriva in Italia
Faubourg, storia di un avventuriero giramondo
e del suo impossibile ritorno in una piccola città di provincia

Antonio Scurati, La Stampa, 18 giugno 2013

Perché Simenon continua ad avere tanto successo? Semplice – sentenzierà qualcuno – perché è un grande scrittore. Temo, invece, non sia così semplice. Non mancano i casi di scrittori di grande valore e di gramo successo. E non mancano nemmeno i casi opposti. Tutti e ciascuno sono soltanto dei casi, per l'appunto. La civiltà dello spettacolo (vedi l'ultimo Vargas Llosa) è l'atmosfera in cui il successo vale tutto ma non significa niente. Nel reame plebeo della cultura pop il successo è soltanto un participio passato.

Man mano che il regno del pop si estende e la popolarità si sostituisce alla fama, la visibilità mediatica allo splendore della gloria, il successo, rimasto unico paradigma dell'affermazione mondana di un'opera o di un individuo, cessa di essere un sostantivo maschile per divenire il participio passato del verbo succedere, verbo intransitivo, di seconda coniugazione. Verbo che sta meramente a indicare che qualcosa è capitato, come a dire: è andata così, non so perché e non so che farci. Verbo che, in alternativa, può



significare il subentrare in una carica o il venire in successione dopo qualcosa d'altro. Un verbo, insomma, che esprime l'atteggiamento della disarmata, magari perplessa, constatazione della arbitrarietà delle umane fortune e della fatuità delle umane vicende. Posti di fronte al successo quale metro esclusivo di tutte le cose del mondo dopo che gli Dèi lo hanno disertato, questo è il nostro atteggiamento prevalente: ci inchiniamo al suo potere autocratico, un potere dispotico e assoluto perché fondato su sé stesso, incapace e indisponibile a legittimarsi in base a un secondo sistema di valori, siano essi politici, culturali, religiosi, marziali o di altro genere. Il richiamo al valore commerciale del successo è, poi, il risvolto tautologico della sua struttura autocratica. Si argomenta a suo favore limitandosi a ribadire che un'opera o un individuo ha avuto successo perché è successo.

I mondi delle comunicazioni di massa e d'impresa pullulano di casi simili, dalle lagnose e sempre uguali litanie pseudo-rock di Ligabue alle milionarie idiozie del Gangnam Style, fino ai luxury brand di impossibili e antiestetici jeans slim fit a vita bassa. Non essendo possibile ricondurli a una razionalità superiore, coglierli attraverso una categorizzazione concettuale, di solito li si studia esponendoli caso per caso. A nessuno si nega una tesi di laurea. Poi si liquida la questione con una destinale alzata di spalle.

Il successo pluridecennale di Georges Simenon non rientra in nessuno di questi casi. Il suo successo si fonda su un intero sistema di valori e i suoi romanzi realizzano l'utopia della narrabilità universale: ogni destino è degno di essere raccontato su un'idea di mondo: quello del romanzo. Simenon riscuote un enorme successo da quasi cento anni perché è un romanziere che ha storicamente incarnato, nel corso del Novecento, la vocazione maggioritaria connaturata alla forma letteraria del romanzo. Il romanzo, infatti, sorto agli albori dell'età contemporanea come genere della particolarità esistenziale, della dispersione minuta e anonima di tutto ciò che esiste, coevo

e complice della consacrazione degli individui, dell'affermazione dei diritti alla libertà soggettiva, realizza l'utopia della narrabilità universale: essendo ogni vita degna d'essere vissuta, ogni destino è degno d'essere narrato (e viceversa). All'origine della civiltà del romanzo c'è questa idea che le tribolazioni di una servetta sedotta valgano letterariamente (e umanamente) quanto quelle di una regina cartaginese (non a caso, le servette furono le prime lettrici di romanzi). Ereditando questo principio fondamentale, ogni romanziere aspirerà sempre al maggior numero di abitanti del suo mondo interno e di lettori in quello esterno. Prendendo sul serio la vita qualunque, si rivolgerà potenzialmente a qualunque vita. Potrà fallire, certo, anche il grande romanziere potrà fallire, ma rispetto a questa sua vocazione maggioritaria ogni fallimento sarà sempre un incidente.

Simenon non fallì. Scrisse più di 200 romanzi, vendette 700 milioni di libri e fu tradotto in 44 lingue. La pubblicazione ora presso Adelphi di *Faubourg* (pp. 136, 16 euro) – uno dei pochi titoli di Simenon che mancavano a questo pregiato editore di cultura che ha sempre bilanciato il suo catalogo intellettualmente elitario e raddrizzato il suo bilancio finanziario con la vocazione maggioritaria

Il suo successo si fonda su un intero sistema di valori e i suoi romanzi realizzano l'utopia della narrabilità universale: ogni destino è degno di essere raccontato su un'idea di mondo: quello del romanzo

del romanzo popolare – giunge a ribadire il valore e il significato di un successo quasi secolare. Ennesimo capitolo di una interminabile enciclopedia della «gente modesta» che si dibatte oscuramente nella propria mediocrità, *Faubourg* avvera ancora la profezia del suo autore il quale, nel 1941,



scrisse a Gaston Gallimard: «Credo fermamente che dopo il periodo aristocratico, e dopo quello borghese, non verrà il periodo operaio ma quello della gente modesta, che è ben diverso». Lo fa raccontando di un ritorno, il tema narrativo su cui si chiudeva l'avventura dell'eroe nei cicli a esso dedicati dall'epica antica occidentale.

L'uomo che torna di Simenon è un avventuriero, reduce dall'aver effettivamente girato il mondo, ma è anche un millantatore, uno sbruffone, un piccolo truffatore inetto, un individuo cavo la cui vacuità il mondo non è bastato a riempire. È stato ovunque ma pare non aver fatto nessuna esperienza. Ritorna, soprattutto, al sobborgo di una piccola città di provincia. Periferia della periferia, questa la sua Itaca. E vi torna da profittatore di una prostituta, Lea, di modesta bellezza. Il suo *nostos*, per di più, pare non avere scopo. Sebbene non condivida quasi nulla dell'eroismo di Odisseo, l'avventuriero modesto di Simenon ne prolunga l'impossibilità del ritorno, la nostalgia che resta infinita anche quando si è finalmente arrivati a casa. Finirà anche lui per uccidere

un pretendente della sua donna, colpevole, al pari di Penelope, di non aver subito riconosciuto in lui il proprio uomo, di averlo seguito sperando in un'altra vita prima di accorgersi che si era consegnata a un «dilettante». Anche il romanzo della «gente modesta» finirà, dunque, in tragedia. Una tragedia che, però, tramontato l'orizzonte eroico del mondo epico, non ha più il potere di rifondare l'ordine infranto ma solo quello di incresparsi, per un attimo, la superficie oleosa della calma piatta borghese.

Il perdurante, sostantivo successo di Simenon dimostra che viviamo ancora nella coda di quella modernità che fu annunciata e suscitata dal romanzo. Tutto nella sua opera – la collocazione editoriale mediana, lo stile scabro che coglie la nudità della vita, l'evocazione magistrale di atmosfere locali, la maggiore importanza assegnata alla vittima rispetto al carnefice, la rinuncia a qualsiasi preziosismo letterario, lo svuotamento del genere poliziesco basato su intreccio/enigma/deduzione, la modestia piccolo-borghese del solutore Maigret – contribuì a erigere una cattedrale al romanzo quale «paradiso degli individui».

Alcuni romanzieri, nel corso del Novecento, lo fecero lavorando a un unico testo grandioso che intrecciasse tutti i mondi possibili e tutte le vite ugualmente mediocri, Simenon lavorò per accumulo di testi, ciascuno dedicato a un singolo campione della nostra universale singolarità. Tracciò, così, la via asintotica alla particolarità quale condizione umana moderna, la via del romanziere che, romanzo dopo romanzo, tende infinitamente al valore della singolarità universale sapendo di non poter mai coincidere con esso. Noi, perciò, ci rispecchiamo ancora nella sua «gente modesta», nei suoi piccolo-borghesi che, in calce a una vita appagante e meschina, passano all'atto lungamente sognato e trovano l'ardire di mettere la testa fuori dal sacco della mediocrità soltanto per vedersela mozzare. Noi tutti ci riconosciamo dilettanti di una suburbia sterminata. Mai vi fu profezia più sbagliata di quella che annunciò la morte del romanzo.

Sebbene non condivida quasi nulla dell'eroismo di Odisseo, l'avventuriero modesto di Simenon ne prolunga l'impossibilità del ritorno, la nostalgia che resta infinita anche quando si è finalmente arrivati a casa





I classici traditi da Pivano e Vittorini

Le traduzioni anni Trenta di Faulkner e Fitzgerald erano più accurate.
I drug-store non erano «farmacie» e i lawyer non diventavano «notai».

Gianluca Veneziani, Libero, 20 giugno 2013

I nomi di Faulkner e Fitzgerald sono sempre stati associati, per le traduzioni, a quello di Fernanda Pivano. Ma forse sarebbe bene riavvicinarli, almeno in parte, a un'altra «f», quella di fascismo. Infatti, i primi a tradurre i romanzi dei due grandi scrittori americani, da cui sono stati tratti i film proiettati a Cannes di recente, *The Great Gatsby* e *As I Lay Dying*, non furono gli intellettuali di sinistra, glorificati nel dopoguerra, Fernanda Pivano, Elio Vittorini e Cesare Pavese, ma alcuni scrittori e traduttori operanti già sotto il regime mussoliniano.

The Great Gatsby venne tradotto nel 1936 da Cesare Giardini, con il titolo di *Gatsby il Magnifico*. I romanzi di Faulkner cominciarono a essere tradotti e recensiti negli anni Trenta sulle pagine di *L'Italiano*

e di *Omnibus* di Longanesi da parte di Maria Martone Napolitano e Mario Praz.

Ciò che colpisce, rileggendo le prime versioni italiane dei capolavori americani in parallelo alle successive, è un'accuratezza apprezzabile nella traduzione, se rapportata ai mezzi limitati del tempo e al regime censorio imposto nel 1934 dal fascismo sui libri. Basta confrontare, a mo' di esempio, le traduzioni di *The Great Gatsby* fatte da Giardini e dalla Pivano. Quando Daisy, la donna amata da Gatsby, guardando una vecchia foto, dice all'uomo: «Non mi hai mai detto di aver avuto un ciuffo (a pompadour) e uno yacht» (versione di Giardini), la Pivano immotivatamente fa scomparire il ciuffo, lasciando solo lo yacht. Più che una traduzione, sembra un taglio di capelli. Mario Materassi, traduttore per





Adelphi di numerosi capolavori della letteratura americana, commenta così il metodo della Pivano: «Non conosceva l'inglese e mancava di rigore. È diventata un mito della traduzione letteraria, pur non meritandolo». In *Il grande Gatsby*, da lei tradotto, abbondano anche i fraintendimenti. La Pivano traduce con «calcio» la parola football. Non ci vuole un esperto di sport per

«Le traduzioni mutano, deperiscono», dice Terrinoni. «Sono un prodotto del tempo, destinato soltanto ai lettori di quel tempo. Tradurre dovrebbe essere quindi un esercizio contro il narcisismo, consapevole della propria precarietà»

sapere che il football americano ha ben poco da spartire con il calcio. Traduce meglio Giardini, rendendo il termine football con «rugby». Nella versione della Pivano si smarriscono anche alcuni elementi essenziali. Ad esempio, quando Fitzgerald scrive: «Io sono lo Sceicco d'Arabia, il tuo amore mi appartiene» (versione di Giardini), la Pivano traduce «Io sono lo Sceicco, ti voglio solo per me», perdendo così il riferimento alla canzone degli Anni Venti, intitolata appunto *The Sheik of Araby*.

Da notare, poi, gli interventi censori, ispirati a una morale puritana: l'espressione di Fitzgerald *son of a bitch*, ovvero «figlio di puttana», viene addolcita in un più morbido «bastardo», per non scandalizzare il lettore; o le totali incomprensioni, come quando Pivano rende con «farmacie» la parola *drug-store*, che indica piuttosto gli empori, le drogherie.

Lo stesso atteggiamento manomissorio ha Vittorini quando traduce Faulkner. Nella versione italiana di *Light in August* (*Luce d'agosto*), Vittorini massacrò il testo originale, stravolgendo il lungo periodare faulkneriano e spezzettandolo in frasi più brevi. «Vittorini» sostiene Materassi, che nel 2007 ha tradotto per Adelphi una versione accuratissima di *Luce d'agosto*, «era convinto che Faulkner sbagliasse, così si prendeva la licenza di correggerlo. Inoltre tendeva a spiegare, laddove Faulkner mostrava. Errore imperdonabile per

un traduttore». Altri strafalcioni di Vittorini nascono dall'ignoranza dell'inglese. «Within five minutes after» (Cinque minuti più tardi) viene reso con «neanche un quarto d'ora dopo». I due termini *attorney* e *lawyer*, che in inglese significano entrambi «avvocato», nella traduzione di Vittorini diventano «notaio».

Tanta sciatteria non significa che si debba rimpiangere il modo in cui traducevano la Martone e altri intellettuali durante il regime, ma indica la necessità di rivalutarne le versioni in rapporto al contesto storico. «I traduttori degli anni Trenta», ricorda Enrico Terrinoni, che per Newton Compton ha dato nuova leggibilità all'*Ulisse* di Joyce, «adottavano spesso tecniche più raffinate rispetto a quelle odierne. Avevano un bagaglio culturale vastissimo ed erano, a tutti gli effetti, dei professionisti». Concorda Mario Materassi, aggiungendo un altro aspetto: «Tradurre Faulkner o Hemingway all'inizio degli anni Quaranta, come fece la casa editrice Jandi Sapi, voleva dire avere coraggio. Entrambi gli autori erano sgraditi al fascismo, e non era facile riportarne i testi in italiano, mentre i nazisti bussavano alle porte».

Alla base della resa italiana di Faulkner, Fitzgerald e altri geni della letteratura d'Oltreoceano, restano comunque due problemi. Il primo è la fedeltà al dettato dell'autore. Secondo Terrinoni, «la traduzione è come un prisma. La luce del testo originale vi entra e poi si scompone in tante direzioni. Per questo, a volte, i traduttori si concedono libertà eccessive. Joyce direbbe: "to translate is not an art, is a fart", tradurre non è un'arte, ma un peto». Per Materassi «occorrerebbe cimentarsi nello sforzo impossibile di coniugare bellezza e fedeltà della traduzione, lasciando immutabile il testo dal quale si traduce, ma insieme adeguandosi ai cambiamenti della lingua di arrivo». Il secondo problema è la continuità del libro tradotto. «Le traduzioni mutano, deperiscono», dice Terrinoni. «Sono un prodotto del tempo, destinato soltanto ai lettori di quel tempo. Tradurre dovrebbe essere quindi un esercizio contro il narcisismo, consapevole della propria precarietà». Materassi fissa addirittura una data di scadenza, come per gli yogurt. «Le buone traduzioni durano al massimo vent'anni. Perciò mi consolo. Essendo io già vecchio, le mie versioni dei romanzi di Faulkner, fatte nel primo decennio del Duemila, moriranno dopo di me».





Lo choc dell'ignoto, segreto Adelphi

Roberto Calasso: la lettura più fascinosa è quella che non ha mediazioni storiche

Paola Italia, Corriere della Sera, 21 giugno 2013

Il festeggiamento dei cinquant'anni della Adelphi, e la recente pubblicazione dell'*Impronta dell'editore*, suscitano alcune riflessioni che partono dalla storia di una casa editrice ancora giovanissima, eppure, nell'immaginario collettivo, di antica tradizione, come se avesse una molto più lunga storia alle spalle.

Il racconto che lei svolge nel primo capitolo è particolarmente avventuroso. Partiamo da qualche coordinata storico-geografica, soprattutto per i più giovani. Alla metà degli anni Sessanta, quando nasce la Adelphi, l'editoria di alta qualità si confronta con la cultura laica, cattolica e marxista. La Adelphi entra come un corpo estraneo, che rimane tale, per recuperare «una vasta parte dell'essenziale» lasciata fuori dalle tre culture, anche in senso geografico. E quindi Mitteleuropa, culture orientali, una certa letteratura anglosassone, Simenon, scoperte e riscoperte, dentro e fuori Europa, eccetera. E per la letteratura italiana, la riscoperta di autori fuori dal canone eppure accomunati proprio da affinità «di catalogo», da Savinio a Manganelli, dalla Ortese alla Campo a Morrelli, e Gadda. Ora che i confini fra le tre culture sono meno riconoscibili, qual è la «parte dell'essenziale» che la Adelphi può ancora contribuire a recuperare?

La descrizione delle «coordinate storico-geografiche» entro cui è nata ed è cresciuta Adelphi mi sembra molto precisa e molto utile. E, appunto per questo, mi dà l'occasione per dire qualcosa che è stata ed è tuttora il presupposto della casa editrice. Mi è capitata sott'occhio una mia intervista del 1978 a *Lotta Continua* (significativa la data e la testata) dove dicevo, a proposito del programma di Adelphi:

«Vorrei innanzitutto evitare di rispondere in termini di “filoni”, “aperture”, “linee di tendenza”, “politica culturale”. Non posso che confermare: non abbiamo mai ragionato in termini di filoni, aree, percorsi, come molti invece amano fare. Cercavamo innanzitutto una certa qualità (sapendo che è la parola più indefinibile – e non a caso oggi le neuroscienze ci stanno battendo la testa) e in particolare un certo dono di metamorfosi del lettore che alcuni libri possiedono. Che poi quei libri provenissero da un luogo remoto o da sotto casa, da tremila anni fa o dall'altro ieri, ci sembrava del tutto indifferente.

La scommessa era che, se quei libri avevano agito su di noi, potessero agire anche su altri ignoti, se possibile numerosi. Queste due regole, che erano il nostro sottinteso all'inizio, rimangono identiche oggi. Nel frattempo, però, è ovviamente cambiata in modo considerevole la scena del mondo. Nel 1963 si trattava di scoprire e riscoprire non solo quello che era stata la Mitteleuropa ma il grande Novecento in genere (di cui oggi si può dire che si concluse proprio con gli anni Cinquanta). Perciò non si trattava solo di Hofmannsthal o di Kraus o di Loos, ma di Artaud o di Daumal o di Jarry o di W.C. Williams o di Yeats – o anche, fuori dell'ambito letterario, non solo di Nietzsche ma di Guénon o Granet o Simone Weil. Quanto all'Oriente, era più o meno terra incognita, per ragioni dovute a una certa angustia che ha origine nella cultura italiana dell'Ottocento, cioè dell'epoca in cui la grande orientalistica era fiorita in Germania, in Francia e in Inghilterra – e non fiorì da noi.





Quanto agli autori italiani, la prima responsabilità che sentivamo era verso la lingua italiana. Gli scrittori sono venuti a poco a poco, da Solmi a Manganelli, da Morselli a Satta, dalla Campo alla Ortese, da Landolfi a Flaiano, da Sciascia a Malaparte, da Savinio a Gadda. Se considerati oggi come una costellazione, credo si possa dire senza timori che sono

«Premetto subito che il nostro intento non è mai quello di "recuperare" (verbo dalle connotazioni funeree), ma di scoprire o di mostrare ciò che altrimenti non si sarebbe visto (e quel mostrare si sovrappone in gran parte allo scoprire)»

una «vasta parte dell'essenziale» all'interno della letteratura italiana fra il Novecento e oggi. Ma capisco che la domanda batte sull'oggi. Premetto subito che il nostro intento non è mai quello di «recuperare» (verbo dalle connotazioni funeree), ma di scoprire o di mostrare ciò che altrimenti non si sarebbe visto (e quel mostrare si sovrappone in gran parte allo scoprire). Premetto anche che questo ormai deve avvenire in anni che mi è capitato di chiamare «l'età dell'inconsistenza». Per intendersi rapidamente, basterà fare un confronto fra ciò che è avvenuto negli anni 1900-1913 e quanto abbiamo visto negli anni 2000-2013. Confronto devastante, a nostro sfavore, in tutti gli ambiti, dalla letteratura all'arte, dal pensiero alla musica. Con la sola possibile eccezione della scienza, dove però alcune delle scoperte più sconcertanti sono ancora *sub iudice* – e potrebbero anche rivelarsi fuochi di paglia.

In questa situazione, applicare i due criteri che all'inizio ho presentato e che sono rimasti intatti, diventa indubbiamente più arduo. Ma c'è anche un terzo criterio che abbiamo sempre applicato e oggi potrebbe diventare ancora più importante: lo spostamento della soglia del pubblicabile. Ci sono tuttora immensi tesori di testi che rimangono pressoché inaccessibili al semplice lettore intelligente perché

sepolti in pubblicazioni accademiche o marginali o comunque escluse da ciò che la grande editoria ritiene *fit to print*. Anche solo se guardo al portafoglio dei titoli di Adelphi da pubblicare o di quelli che vorremmo varare, fa una certa impressione constatare quanti sono in attesa o, come si direbbe in gergo bancario, in sofferenza. Perciò, anche se le pure novità dovessero rivelarsi deludenti, rimarrebbe una imponente quantità di titoli che sarebbe bello pubblicare – e talvolta inventare.

Un'ultima chiosa: ci sono titoli di autori classici, antichi e moderni, che esistono soprattutto come *flatus vocis*, senza che i veri lettori li abbiano letti. E spesso si tratta di autori ipernoti, che stanno sotto gli occhi di tutti. Un esempio recente, per noi, è lo stupefacente romanzo di Conrad, *Chance*, che abbiamo appena pubblicato in una traduzione finalmente adeguata, ma esattamente come se fosse il romanzo di un esordiente, senza prefazione o postfazione o note. Contando perciò sul fatto che l'ignoto lettore curioso lo apra e si renda conto di che cosa sta leggendo.

La cura editoriale dei libri Adelphi è un'impronta, un segno che ha sempre caratterizzato il lavoro editoriale – plurimi «giri di bozze», letture interne ed esterne, controllo delle citazioni, verifica della coerenza interna dei testi – e che persiste, nonostante la sciatteria dominante non solo nell'editoria low cost, nell'editoria self publishing, o nell'editoria a pagamento. È stato notato – in particolare da Mariarosa Bricchi, editor di Bruno Mondadori, su Alias del 14 aprile – che è possibile rilevare una sorta di contraddizione tra una certa sprezzatura dell'Adelphi «fondata fin dagli inizi sulla scelta ardita, e discussa, di ostendere i libri liberi, entro certi limiti, da mediazioni interpretative e persino da inquadramenti storici» (Bricchi) e la curatela filologica che contraddistingue invece molte imprese editoriali messe a telaio nell'officina Adelphi.

Vorrei rassicurare (o ulteriormente inquietare) Mariarosa Bricchi sulla questione che solleva. Fin dall'inizio abbiamo scelto di pubblicare sia «libri liberi, entro certi limiti, da mediazioni interpretative e persino da inquadramenti storici», sia libri contraddistinti da un'alta «curatela filologica». E questo



non per inclinazione al paradosso o incuranza delle contraddizioni, ma perché pensiamo che così sia giusto fare. Il compito peculiare dell'editore è quello di aiutare, per quanto può, a capire un libro.

Così ci sono libri che esigono una edizione con apparati filologici e critici, ma ci sono anche altri libri che altrettanto fortemente esigono di essere letti così come sono. Ogni aggiunta, in quei casi, sarebbe disturbante. Il buon editore si distingue allora non solo perché ha scelto quel libro, ma perché ha scelto il modo di trattarlo. In Adelphi abbiamo spesso scelto la via del minimo, accostando ai testi solo una copertina e il risvolto. Ma in molti casi abbiamo scelto anche l'ardua via filologica (il *Milione* curato da Giorgio R. Cardona, la *Hypnerotomachia Poliphili* di Marco Ariani e Mino Gabriele, i *Commentari* di Enea Silvio Piccolomini, curati da Luigi Totaro, o le *Note Azzurre* di Dossi, curate da Dante Isella). Ogni libro è una singolarità – e richiede di essere trattato con accorgimenti appositi. Do subito un esempio: l'edizione Colli-Montinari di Nietzsche non solo è la prima edizione critica dell'autore, ma propone circa tremila pagine sino allora totalmente inedite. Pubblicare Nietzsche in quel modo non solo era d'obbligo, ma aveva un'importanza capitale per la comprensione dell'autore. E questo ebbe risultati sconvolgenti, come poi si è visto.

All'estremo opposto citerei, *si licet*, il primo libro che ho curato per Adelphi: *Il racconto del pellegrino* di sant'Ignazio di Loyola. Lo tradussi e introdussi con una brevissima prefazione, tutta fattuale, e accompagnando il testo con un minimo di note.

Perché questa scelta? Ogni testo di sant'Ignazio si presta a smisurati commenti – e di fatto li ha provocati nel corso del tempo. Non avremmo forse dovuto accodarci anche noi, offrendo un commento se possibile più lungo del testo? Abbiamo fatto il contrario perché volevamo esporre il lettore al benefico choc dell'ignoto, che i testi danno soltanto se si offrono nel loro stato di natura. E questo perché l'autobiografia di Ignazio ci interessava non certo come documento storico-culturale, ma come testimonianza ancora oggi bruciante di qualcosa che era avvenuto in quel molto singolare uomo che fu sant'Ignazio.

Era perciò un perfetto esempio di libro unico nel senso bazleniano. Ogni «inquadramento storico» (categoria prediletta dall'editoria italiana, tuttora morbosamente storicista) sarebbe servito soltanto a ottundere la percezione immediata da parte del lettore, a impedire quello choc dell'ignoto che spesso è la parte più fascinosa e corroborante di una lettura. Dopodiché, ovviamente, il lettore intelligente saprà provvedere da solo a ricostruire ogni sorta di inquadramenti storici connessi al libro.

In un'intervista lei ha raccontato, citando Hofmannsthal, un aneddoto secondo cui, durante la rivolta dei Boxer, di fronte a una fila di cinesi che ordinatamente aspettavano di essere decapitati, l'unico cinese che attendeva pazientemente il suo turno leggendo un libro attrae l'attenzione di un ufficiale che assiste all'esecuzione. Così l'ufficiale chiede al condannato: «Perché lei legge in un momento simile?». La risposta è semplice: «Ogni riga letta è di profitto». Il cinese ottiene la grazia. Il suo commento all'ufficiale è essenziale: «Il suo gesto le sarà di grande profitto». Pensa che questo gesto possa ancora dirsi tale?

La storia raccontata da Hofmannsthal vale oggi come ieri e varrà sempre. Ma non vorrei che fosse interpretata nel senso della bigottaria attuale, quale si può constatare nelle risibili campagne pubblicitarie per la promozione della lettura o altre iniziative

«Abbiamo fatto il contrario perché volevamo esporre il lettore al benefico choc dell'ignoto, che i testi danno soltanto se si offrono nel loro stato di natura»

del genere. Sarebbe funesto pensare che la lettura sia qualcosa di buono in sé. Pochi libri hanno avuto tanti zelanti lettori come *Mein Kampf*. Il migliore argomento che conosco in difesa della lettura in quanto tale è un'osservazione di Robert Walser: «Chi legge, nel momento in cui legge, non fa danno».



Quei grotteschi errori da top ten

Grammatica incerta, prosa traballante, idee confuse:
ecco il campionario da Piperno a Faletti

Luigi Mascheroni, il Giornale, 25 giugno 2013

Alessandro Piperno? Inventore di una lingua neo-geroglifica, fatta di arrotolamenti verbali, labirinti sintattici, aggettivazioni compulsive («cartacea ruvidezza», «tremebonda inadeguatezza», «superstiziosa soggezione», «inerte celebrità»), petulanti citazioni pseudo-colte (dagli Wham! All'onnipresente Proust), una sfiancante propensione per scene di masturbazione (almeno 30 performance onanistiche nel solo *Con le peggiori intenzioni*) e un'insistita ricerca, al riparo della sua sbandierata ebraicità, della *political incorrectness* che prende di mira soprattutto gli omosessuali (12 tirate anti-frocesche nel suo romanzo più famoso).

Antonio Scurati? Autore di libri illeggibili, dalla prosa caricatissima («Doveva invece fiutare il momento singolare e fatidico, l'istante decisivo e fatale nel quale il concepimento del crimine era misteriosamente avvenuto nella copula tra le loro due menti»), azzoppati da marchiani errori storici (in *Il rumore sordo della battaglia* si cita il tabacco in Europa prima della scoperta dell'America, si fa iniziare l'anno il primo gennaio quando all'epoca era il 25 marzo, s'anticipa di un secolo la nascita del Granducato di Toscana), infarciti di pipponi sociologici (retaggio della cattedra di Linguaggi dei nuovi media), appesantiti da sciatteria, banalità, luoghi comuni narrativi.

E siamo solo agli scrittori laureati, (pluri)premiati dal mercato e dalla critica, la punta di diamante della narrativa italiana contemporanea. Immaginiamoci gli altri. Ma quale è lo stato di salute del romanzo, oggi? Se lo è chiesto lo scrittore

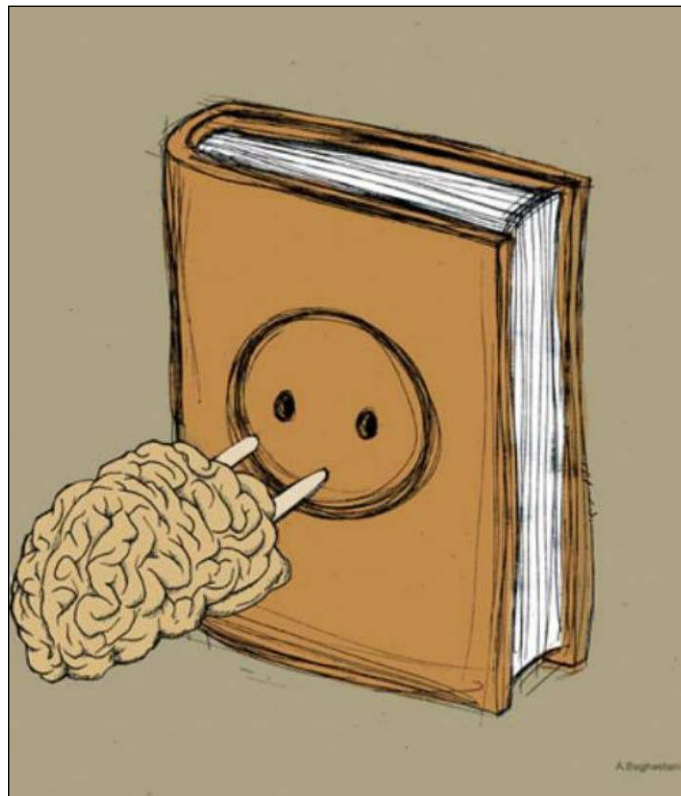
Pippo Russo nel ferocissimo pamphlet *L'importo della ferita e altre storie* (Clichy) che sulla base di una maniacale analisi dei testi – stilistica, linguistica, narrativa – passa ai raggi x, raschiando la pelle fino alla carne viva degli autori, le opere di un gruppo di personaggi di «chiara fama» del mondo delle Lettere, mettendo impietosamente in luce, con citazioni puntuali, il peggio dei «migliori», da Piperno a Moccia: strafalcioni grammaticali (né Faletti né i suoi editor conoscono la *consecutio temporum*), nonsense (quelli di Fabio Volo riempiono un capitolo), eccesso di enfasi (la pesantissima magniloquenza di Scurati), incongruenze narrative, noiosissime tirate retoriche e insopportabili luoghi comuni (Piperno, Volo e Scurati escono con le ossa rotte dall'analisi delle scene di sesso), perfino spot pubblicitari «occulti» (il numero dei *product placement* nei libri di Faletti e Moccia è incredibile).

Ispirato nel titolo da una celebre americanata linguistica di *Niente di vero tranne gli occhi*, quando il protagonista «con un gesto istintivo sollevò la manica della tuta per controllare l'importo della ferita» – non l'entità, proprio l'«importo» – il saggio riporta una campionatura irresistibile di «Frase veramente scritte dagli autori italiani contemporanei» (questo è il sottotitolo), attenendosi a un'unica regola, peraltro condivisibilissima: stroncare solo i giganti, cioè i bestseller, ai quali, come scrive Pippo Russo nell'introduzione, «toccherebbe un supplemento di responsabilità sociale, perché in queste pagine uno sfondone linguistico ha ricadute di massa».



E così, sotto la macchina tritratrice finiscono tutti i più «grandi», a partire dal «più grande scrittore italiano», come lo definì su *Sette* nel 2002 Antonio D'Orrico (e qui ce n'è anche per lui): Giorgio Faletti. Del quale si dimostra il tormentato rapporto con la lingua italiana, oppure l'uso di un goth writer americano. Altrimenti come si potrebbe scrivere «la testa di April riemerse in un movimento di capelli vivi e iniziò a infilarsi la camicia», o «Anche se la sua vittima avesse chiesto aiuto, cosa di cui dubitava, di solito nessuno si immischia in certe faccende» (!?!), oppure usare espressioni inesistenti come: «parole gracchiate attraverso il microfono poco attendibile dell'apparecchio», «la voce organizzata di Mary la sorprese a mezza strada», «Oddio, non che non gli piacesse le donne. Era un fior di regolare...» (*regular guy* in americano indica uno normale, a posto, con appetiti sessuali «regolari»). Insomma, una scrittura da rivedere «da cima a piedi» come scrive Faletti con una curiosa crasi fra «da cima a fondo» e «da capo a piedi».

Tutto sommato però dalla radiografia letteraria di Russo, ancora più dei narratori improvvisati come Pupo (l'esame del thriller *La confessione*, fra lingua brada e psicologie «tagliate con la motosega e rifinite col napalm», è stracult) e Giuliano Sangiorgi (del quale si segnala l'uso «metrico» delle virgole e la «filosofia da canzonetta» tipo «ma se il mondo è soltanto solitudine e aria, solo il nulla allora li attraversa e solo il niente in cambio può dare»), a uscirne peggio sono Fabio Volo e Federico Moccia. Volo, dall'alto dei milioni di copie vendute dai suoi sei «romanzi», sprofonda nei tormentoni (divertente l'auto copia-incolla da un libro all'altro delle stesse battute su: carta igienica, seghe, donne, frigo vuoto, il coito, i bisogni corporali e «il vero amore») e nelle frasi profonde sul senso-della-vita (un capitolo devastante). Moccia, invece, è schiacciato dalla stessa leggerezza narrativa dei suoi libri-mattone (450 pagine in media). Senza contare che dal micidiale pamphlet di Russo sono rimasti fuori Mazzantini, Bignardi, Murgia, Jovanotti e Ligabue. Per ora.





Cari psicoanalisti leggete King

La scienza dell'anima oggi trascura la letteratura.
A Saramago e Ford preferisce biologia e statistica

Emanuele Trevi, La Lettura del Corriere della Sera, 30 giugno 2013

È abbastanza comune affermare che per amore si arriva a delirare, eppure il desiderio e il delirio, in quell'assurdo labirinto che è la mente umana, possono anche diventare feroci antagonisti. Chi nega o in qualunque modo scaccia dalla coscienza il proprio desiderio, sta già delirando. E non c'è energia mentale più potente, si direbbe, di quella dell'errore e dell'autoinganno. Per certi individui, rivelare a sé stessi ciò che veramente amano è l'impresa più difficile. Tale è il loro orrore della verità, che sono capaci di costruire interi mondi fittizi per seppellirla più a fondo che possono. Ma più di tanto, per quanto si sforzino, non possono. Ed è qui che cominciano i guai. Tra i narratori più efficaci di questa ingegnosa trappola psicologica, il prolifico Wilhelm Jensen occupa un posto del tutto particolare. Da poco ristampata con le bellissime illustrazioni di Cecilia Capuana *Gradiva* (Donzelli) è l'unica sua opera, tra le decine che ne scrisse, a essergli sopravvissuta. Lo scrittore tedesco pubblicò questa fantasia pompeiana, come la definì, nel 1903, quando era già avanti con gli anni e all'apice di una vasta ma effimera fama.

Sarebbe un vero peccato se anche *Gradiva* fosse scivolata nell'inesorabile gorgo dell'oblio. A rileggerlo oggi, questo breve romanzo sentimentale-archeologico, mascherato da storia di spettri, conserva una notevole forza di persuasione. Com'è noto, però, a garantire all'opera la sua durata nel tempo non furono né i lettori di narrativa né i critici letterari, ma l'interesse, quasi vampiresco, di Sigmund Freud. È questa circostanza a

rendere del tutto eccezionale la fortuna dell'opera di Jensen. Fu Carl Gustav Jung, nell'aprile del 1906, a mettere in mano a Freud *Gradiva*. Erano ancora lontani, Freud e Jung, dalla clamorosa rottura del 1912. Erano i tempi eroici della Società di Vienna, e quegli eccezionali speleologi procedevano solidali, come fossero legati in cordata, nei cunicoli e nelle voragini della coscienza umana. Le loro idee provocavano una generale diffidenza, che rafforzava la solidarietà fra gli iniziati. Ad ogni modo, il romanzo di Jensen, intessuto com'era di fantasie deliranti e sogni rivelatori, e pervaso da una potente corrente erotica, fece letteralmente balzare Freud sulla sedia. Durante le vacanze estive, trascorse come d'abitudine all'Hotel du Lac di Lavarone, Freud si mise all'opera componendo quello che sarebbe destinato a rimanere uno dei suoi saggi più limpidi e belli, intitolato *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di W. Jensen*, pubblicato la prima volta nel 1907. Quando si dice (giustamente) che Freud è un grande scrittore, è a testi come questo che bisogna pensare. Dando fondo alle sue innate qualità di narratore Freud riscrisse *Gradiva* creando quello che Giorgio Manganelli avrebbe definito un «libro parallelo». Ci si può rendere conto del valore e dell'importanza dell'impresa servendosi di un vecchio ma utilissimo libro curato nel 1961 da Cesare Musatti, intitolato *Gradiva*, che ristampa insieme il romanzo di Jensen e il saggio di Freud, accompagnati da un intelligentissimo commento.



L'interesse dell'autore dell'*Interpretazione dei sogni* per le avventure italiane del giovane archeologo tedesco Norbert Hanold è più che giustificato. La sua è una vicenda che rende manifesto, in modo molto più efficace di qualunque trattazione scientifica, il funzionamento della rimozione, che dei meccanismi della psiche umana è il più pericoloso e gravido di conseguenze. L'eroe di Jensen ha consacrato l'esistenza alla sua unica passione, l'archeologia. Solo al mondo, le uniche figure femminili che ha considerato sono fatte di marmo e di bronzo. E di una di queste figure arriva addirittura a innamorarsi. O perlomeno, così lui stesso crede che vadano le cose. Si tratta, ad ogni modo, di un'opera d'arte realmente esistente, e conservata ai Musei Vaticani: il bassorilievo di una fanciulla velata che cammina, dirigendosi chissà dove, sollevando con la mano un lembo della veste. L'elemento più notevole della figura è la posizione del piede destro, sollevato in maniera quasi perpendicolare al suolo. È questo particolare che genera in Norbert una vera ossessione per l'opera così leggiadra di un ignoto artista greco, da lui ribattezzata Gradiva, «colei che avanza», versione femminile dell'epiteto che in latino accompagnava abitualmente Marte.

Un misterioso concatenarsi di sogni e premonizioni induce Norbert a partire da un giorno all'altro per l'Italia, finendo per cercare le tracce della Gradiva tra le rovine di Pompei. E in effetti, la incontrerà, ma in carne e ossa. Ma non si tratta di uno spettro autorizzato a vagare nella luce del sole nell'ora meridiana, come crede il giovane archeologo, ma della ben concreta e viva Zoe Bertgang, vicina di casa di Norbert e sua amica d'infanzia, ben decisa a sposarlo. È questo personaggio femminile l'invenzione più riuscita di Jensen, e la sua strategia finisce per affascinare Freud molto più dei sintomi di Norbert. Zoe comprende al volo che il giovane non solo l'ha totalmente dimenticata, ma la crede un fantasma del passato, morta a Pompei nell'eruzione del Vesuvio del '79 dopo Cristo. Ma la peggiore strategia da usare con un delirante è quella di sbattergli in faccia la realtà, nuda e cruda.

Per tirare a sé Norbert, serve una lenza più sottile. Sarà necessario accettare il particolare ordine di realtà in cui vive Norbert, e aspettando di scardinarlo, prestarsi al ruolo del fantasma della fanciulla pompeiana morta sotto le ceneri del vulcano.

È fin troppo ovvio osservare come questa tecnica di guarigione finisse per affascinare Freud molto più dei sintomi del delirio e dei sogni di Norbert. Si può dire, senza paura di esagerare, che quella di *Gradiva* agli occhi di Freud sia un'allegoria non meno importante di quella di Edipo. Se Edipo è l'immagine più universale dell'uomo afflitto dalla nevrosi e imprigionato dai suoi sintomi, ebbene Gradiva, in questo stupendo teatro di marionette preso a prestito dalla letteratura, rappresenta tutte le virtù di colui che, seduto all'altro capo del famoso divano, tiene fra le dita il filo, fragile e prezioso, della guarigione. Scaltra, seducente, dotata di empatia a capacità intuitive, Gradiva è la santa patrona di tutti gli strizzacervelli a venire. Con l'importante differenza, però, che sia Freud che Musatti tengono molto a segnalare, che se Zoe alla fine del romanzo convola a giuste nozze con il suo stordito Hanold, non altrettanto possono fare l'analista e il suo paziente, che dovrà scegliere un reale oggetto d'amore una volta emerso dalle ceneri pompeiane della rimozione.

Un misterioso concatenarsi di sogni e premonizioni induce Norbert a partire da un giorno all'altro per l'Italia, finendo per cercare le tracce della Gradiva tra le rovine di Pompei. E in effetti, la incontrerà, ma in carne e ossa

Chiuse le due Gradive, quella di Jensen e quella di Freud, il lettore d'oggi potrà provare un senso di malinconia, considerando quanto sia ormai diventata profonda e irreversibile la separazione fra psicoanalisi e letteratura. È come se la prima, tutta affannata a conquistarsi i suoi galloni scientifici,



abbia deciso di volgere le spalle, con una buona dose di ingratitudine, a quell'inaffidabile e ciarlieria sorella. È vero che moltissimi libri contemporanei di psicologia sono letteralmente infarciti di citazioni letterarie e cinematografiche. Ma le citazioni, per loro natura, sono frammenti e relitti. Vengono facilmente piegate alle finalità del discorso che le ingloba. Lampeggiano nella loro bellezza e vengono rapidamente dimenticate. Non producono mai immagini totali, capaci di segnare le svolte della conoscenza. Lo psicoanalista, sbagliando, non si sogna più di andare in cerca di nuovi Edipi e di nuove Gradive nei libri di Stephen King, o di Richard Ford, o di José Saramago. E anche la letteratura ha una buona parte della colpa. Saccheggiando da un secolo la psicologia del profondo, ha perso ogni forma di innocenza. A uno psicologo di oggi, non può che

fornire l'idea di una minestra riscaldata. Mentre l'entusiasmo di Jung e Freud per *Gradiva* dipendeva in buona parte dal fatto che Jensen, pur essendo arrivato così vicino alle loro scoperte, non avesse mai nemmeno sfogliato *L'interpretazione dei sogni*.

Per cercare le sue conferme più importanti, la scienza della psiche preferisce ormai battere i più severi sentieri della statistica, della biologia, delle scienze cognitive. Si potrebbe dire che, come il giovane Hanold di Jensen aveva rimosso la sua Zoe, illudendosi di amare una statua antica, così la psicoanalisi ha rimosso il potere simbolico, la forza di persuasione della grande letteratura. Ma tutte le rimozioni, lo insegna la scienza stessa, si trasformano in sintomi ben peggiori di ciò che si sotterra. Rischiano, insomma, di trasformare in deliri anche i saperi più complessi e accademicamente corazzati.





L'uguaglianza dei cittadini davanti al libro

Intervista a Andrea Palombi

red., L'Indice dei libri del mese, giugno 2013

Gli effetti della crisi economica rispetto al mercato librario, che in base ai dati Aie (Associazione editori italiani) registra, nei soli primi otto mesi del 2012, un calo di quasi il 9 per cento? In che misura li avvertite rispetto agli anni precedenti?

In termini generali valutiamo il dato come prevedibile, e in parte inevitabile, a fronte di una contrazione generale dei consumi che, come sempre, è più pesante per gli acquisti editoriali. Ma quello che ci preoccupa di più è la mutazione genetica che in questo clima sta subendo la filiera della distribuzione. Chiudono le librerie indipendenti, guadagnano nuove quote di mercato le librerie di catena di proprietà di gruppi editoriali già proprietari di una propria distribuzione. Un sistema che, neanche a dirlo, avvantaggia le concentrazioni, penalizza gli editori indipendenti, falsa qualsiasi concorrenza possibile. Detto tutto questo, la nostra esperienza specifica per il 2012 fortunatamente è in controtendenza. Al momento Nutrimenti è infatti in buona crescita, con circa il 35 per cento in più di fatturato a parità di titoli pubblicati.

Quali scelte avete compiuto per farvi fronte? Sono intervenute modifiche nei vostri piani editoriali (titoli, collane, traduzioni, prezzi di copertina)?

In realtà non abbiamo operato grandi modifiche al piano editoriale. Abbiamo cercato di semplificare e razionalizzare il nostro catalogo e la nostra offerta, ad esempio raccogliendo in un'unica collana la nostra narrativa.

Abbiamo ridotto il numero delle traduzioni e puntato più decisamente sugli autori italiani che nel 2012 ci hanno regalato particolari soddisfazioni (con *Malacrianza* di Giovanni Greco, entrato nella selezione del premio Strega, nella terna finalista del premio Viareggio, tuttora nella terna finalista del premio Palmi, *Stranieri alla terra* di Filippo Tuena, nella terna finalista del premio Comisso, *L'amore imperfetto* di Irene di Caccamo, vincitore del premio Rapallo Opera prima). Più in generale, abbiamo puntato a ribadire la nostra scelta per la qualità (nei contenuti, nelle scelte stilistiche innovative, nel progetto grafico) senza cercare scorciatoie commerciali che magari possono aiutare nell'immediato, ma alla lunga svuotano l'intera proposta editoriale di qualsiasi specificità. Ci gratifica il fatto che nell'ultima classifica di qualità di Dedalus-Pordenonelegge fra i primi sedici titoli ce ne siano ben tre di Nutrimenti (il già citato *Stranieri alla terra*, *La casa del sollievo mentale* di Francesco Permunion, *Il ritorno impossibile* di Marisa Fenoglio), e che Permunion sia stato inserito da Andrea Cortellessa nell'antologia dei *Narratori degli anni zero*. Insomma, per adesso, e incrocio le dita, la scelta sembra quella giusta anche se non originale: costruire sulla roccia per resistere alla tempesta.

Avete operato dei cambiamenti organizzativi? Quanti sono i vostri dipendenti fissi o a contratto temporaneo, e c'è stata una perdita di posti di lavoro e/o un maggiore ricorso all'esternalizzazione?

La struttura è rimasta sostanzialmente la stessa. Oltre ai due soci titolari, attualmente lavorano a Nutrimenti cinque dipendenti fissi (tre a tempo





indeterminato, due con contratto a progetto), e ci avvaliamo di una serie di collaboratori esterni (traduttori, correttori di bozze, impaginatori).

Al momento non prevediamo riduzioni di personale.

Qual è, sulla base della vostra dimensione aziendale e presenza sul mercato, il segmento più critico della filiera (produzione-distribuzione-punti di vendita)? Quale politica dei prezzi del libro auspicate: mantenere o abrogare (come chiede l'Antitrust) l'attuale legge che fissa un tetto agli sconti?

Della filiera ho detto prima. Sulla politica dei prezzi è del tutto evidente il paradosso, tutto italiano, delle posizioni recentemente assunte dall'Antitrust in evidente contrasto con il proprio mandato e la propria funzione istituzionale. È ovvio che, in un sistema come quello descritto prima, la possibilità di praticare sconti senza controllo premia solo i grandi gruppi a scapito diretto degli editori e delle librerie indipendenti. Un grande gruppo stampa infatti i suoi libri e li paga come gli editori indipendenti, mentre però questi ultimi devono poi cedere il 60 per cento del prezzo di copertina alla filiera promozione-distribuzione-libreria, il gruppo lo affida alla sua distribuzione e alle sue librerie. Ovvio che abbia tutti i margini per praticare sconti che agli editori indipendenti sarebbero impossibili. E così si falsa la concorrenza, si favoriscono concentrazioni e oligopoli. La legge Levi, unico, parziale baluardo, va quindi non solo mantenuta, ma auspicabilmente modificata in senso restrittivo, ad esempio cancellando la possibilità che un editore, collana per collana, possa avere i suoi libri in promozione tutto l'anno.

Per quanto riguarda i risultati in termini di vendite e di garanzia di bibliodiversità, non c'è bisogno di andare lontano, basta guardare alla Francia o alla Germania, dove ottime leggi, che vietano o limitano drasticamente lo sconto al 5 per cento, hanno ottenuto ottimi risultati politici e culturali. Garantendo ad esempio anche «l'uguaglianza dei cittadini davanti al libro», come recita la legge francese. Perché mai l'abitante di una grande città deve infatti trovarsi

ogni mese dell'anno libri al 25-30 per cento mentre un abitante di uno dei tanti piccoli centri italiani di provincia non avrà mai la stessa possibilità?

Quale ruolo gioca l'ebook nel mercato attuale? Come affrontate le innovazioni legate all'editoria digitale?

L'ebook, come si sa, ha ancora un valore marginale in termini assoluti di vendite, ma un trend in forte crescita, tanto da far ipotizzare quote significative di mercato (7-8 per cento) nel giro di due-tre anni. Da parte nostra tendiamo ormai alla produzione contemporanea di ogni novità sia su carta che in digitale. E siamo fra i primi editori italiani a vendere i nostri ebook, oltre che in tutte le piattaforme on line, anche dal nostro sito internet.

Quali interventi ritenete necessari per reagire alla crisi? Esiste una strategia comune a livello nazionale o prevalgono logiche e interessi divergenti tra i grandi gruppi e gli editori piccoli e medi?

Intanto va registrato il fatto che a fronte di centinaia di milioni di incentivi pubblici stanziati per l'editoria periodica (soprattutto di partito, o presunta tale), non un euro viene speso attualmente per l'editoria libraria. Le uniche agevolazioni sono state l'iva al 4 per cento e un contributo del 10 per cento sulle spese per la carta, concesso qualche anno fa e poi rapidamente cancellato. Tanto per fare solo l'ultimo esempio, segnalo che, nell'ottobre scorso, il governo del Brasile ha stanziato 35 milioni di dollari per incentivare le traduzioni delle opere di autori brasiliani all'estero. Si tratta ovviamente di un provvedimento intelligente, che aiuterà a diffondere all'estero la cultura brasiliana, ma anche ad aumentare il fatturato verso l'estero degli editori di quel paese. Solo un piccolo esempio di cosa si può fare senza limitarsi a una sterile assistenza. E bisognerebbe sempre ricordare, ma questo sarebbe davvero un discorso troppo lungo, che l'editoria libraria è il canale su cui viaggia, si trasmette e si alimenta la cultura di una nazione. Di un sistema-paese, come va di moda dire adesso. Forse varrebbe la pena preoccuparsene un po' di più.

