

# La rassegna stampa di **O**bllique

LUGLIO 2015

La rassegna stampa del mese si apre con **LA STRADA DI SCHWANN**,  
un racconto di Marco Orlandi

«Il problema sono le blatte» dice Lurido. «Dove vivono le persone grasse ci sono sempre le blatte.» Andiamo a duecentoquaranta all'ora. I fari dell'auto proiettano spazio bianco nella notte che ci viene addosso. «Se chiudo gli occhi vedo legioni di blatte che camminano sui muri, vicino al letto, moltitudini di blatte.»

Il sedile di pelle mi fa sentire freddo. Osservo le ombre scure all'orizzonte, scorrono intervallate a piccole luci, al lato del finestrino. «Le blatte adulte hanno il corpo marrone, la forma allungata,» continua Lurido «le piccole il dorso di un nero lucente.»

Per chilometri ho seguito il movimento calibrato dei tergicristalli, ammirando in silenzio la loro struttura rigida, definita, la sequenza dei battiti per liberare il parabrezza. Ha cominciato a piovere poco dopo esserci fermati per fare rifornimento, quando sono sceso e ho messo i guanti di plastica, sganciato la pistola dalla pompa e fatto benzina. Lurido ha atteso in macchina, in silenzio, tamburellando le dita sulla leva del cambio. Sulla strada le auto sfrecciavano. Io e Lurido e la nostra auto immersi nel bagliore senza forma del neon.

Sono rientrato nell'abitacolo annusando la mano con cui avevo tenuto la pistola, ho sentito odore di borotalco, il borotalco che mettono nei guanti di plastica per farli scivolare meglio. Ho detto: «Io odio i grassi, perdio» e Lurido ha sogghignato.

«Vedi,» mi fa «i grassi sono amici delle guardie e del manganello», mentre accelera portando la macchina sui duecentosessanta vedo sulla destra una rivendita di biliardi. Le vetrine illuminate, i tavoli, il panno verde, il legno pregiato. Fuori, sul piazzale, c'è un manichino, con un cappello e una stecca in mano. I manichini non sono mai grassi. «E poi c'è lo spazio» dice Lurido. «La compressione dello spazio che non ti fa respirare, ma loro niente, se ne fregano gli sporchi, i luridi», e ride. Tra il mio sedile e il suo ci sono un pacchetto di sigarette avvolto nella plastica, un cacciavite e un coltello con lama retrattile.

«Odio il sudore dei grassi, quel sentore di acido che si portano appresso» dico.

Lurido tiene il volante con una mano, ha un anello che riflette le luci azzurre della strumentazione.

Guarda nello specchietto retrovisore sempre più spesso. Mi dice che è stato sposato, che non vede la sua ex moglie da tre anni, che adesso scopa con una rumena, una che scopa da dio, anzi da madonna, e io guardo lo specchietto dal mio lato. «E tu,» mi fa «ce l'hai una donna?».

«Hanno sottoposto mia madre ad un'elettromiografia. Le hanno infilato degli aghi per misurare l'attività cerebrale. Mia madre è fottuta, Lurido.»

Lui sterza leggermente, ci avviciniamo alla barriera in cemento che divide le carreggiate. Nel buio, solo per un attimo, scorgo le luci rosse dei catarifrangenti. Mi sembrano teste di donna. Teste di donna infilzate su paletti appuntiti. La barriera dall'altro lato è una sequenza interminabile di occhi di uomini morti. Gli uomini bianchi muoiono giorno dopo giorno fissando teste rosse di donne, me lo disse mio padre poco prima di andarsene.

«Quando sei dentro hai solo due strade» dice Lurido. «Puoi continuare a pensare alla tua vita fuori, alla tua donna o ai tuoi bambini, e allora il cervello ti esplose». Abbassa il finestrino per gettare la sigaretta, l'auto sbanda e io chiudo gli occhi. «Oppure puoi rinunciare a tutto e limitarti a bere mangiare cacare, farti blatta, come i grassi.»

Di fianco scorrono colonne arrugginite, capannoni divorati dalla vegetazione, stabilimenti chimici, l'aria sa di zolfo e pioggia. La strada curva leggermente a destra e dallo specchietto emergono ancora quelle due luci, dietro di noi.

«L'ho trovata a testa in giù in un bidone della Erg,» dico «nel campo dietro casa. Mi ha detto che stava cercando l'ingresso del pozzo».

Lurido ha rallentato. «Mia madre ha sempre cercato di scoprire che odore sentivano gli altri entrando a casa nostra.»

Lurido sorride, guarda lo specchietto, aziona le frecce d'emergenza ma continua ad andare avanti, «i migliori sono i ragni,» dice «che la casa la usano solo per mangiare, la lasciano lì stesa ad attendere la pappa. Poi quando la pappa arriva il ragno mangia e se ne va, e la casa che non è una casa resta lì a consumarsi.»

«Non so quando ha cominciato, mia madre, ma so che ormai il grasso che proteggeva i suoi nervi è bello che sciolto. I nervi di mia madre sono in un deserto immobile, dove tutto è bianco, e dove c'è un pozzo senza odori che lei non riesce a raggiungere.» Gli racconto delle bottiglie di vetro piene di benzina che ho trovato nascoste nella cassetta del water, negli armadi, nei cuscini del divano, sepolte nei vasi. Del fatto che un giorno mi ha detto che assomigliavo a uno scorpione, allo scorpione Tom.

Lurido spegne i fari e ride, io afferro la maniglia sullo sportello, la spia delle luci d'emergenza continua a ticchettare, tra i sedili non c'è più il cacciavite.

Lurido mi racconta che un giorno si è vestito da Mago G e si è buttato giù per la discesa del paese con i pattini, e mentre scendeva non ha visto niente, intorno a lui c'era solo il rumore dei cuscinetti macinati dall'asfalto e in fondo alla discesa una macchina ferma. Lui allora ha cominciato a urlare, non ricorda le parole che diceva, solo che ha urlato e la macchina non si è spostata, non ha liberato l'incrocio, e lui c'è piombato addosso. L'urto l'ha catapultato oltre l'auto, in un'aiuola. «Mi sono salvato anche senza grasso» dice. Siamo in mezzo al distretto industriale, l'odore di solventi è più forte, Lurido accende di nuovo i fari. «Il grasso non ha protetto mia madre, Lurido.»

Sulla strada c'è foschia, «quegli stronzi ci sono addosso» dice lui. Guardo lo specchietto dal mio lato, la strada non mi dice niente. Lurido, qualche istante fa, mentre parlavo di mia madre – «ti ho detto che ha messo i piatti ad asciugare nel forno acceso? E che quando sono entrato in cucina lei era seduta proprio lì di fronte e li stava guardando tenendo una bottiglia sotto il naso?» – ha rallentato ancora. Siamo scesi sotto i duecento.

«Era pomeriggio inoltrato, Lurido, ero rientrato e la casa sembrava deserta, niente luci, niente televisione.» Mentre parlo superiamo i tir che procedono nella corsia più lenta. «Ho attraversato il soggiorno

e sono salito al piano di sopra, chiamando mia madre». Lurido si è spostato nella corsia centrale, «quegli stronzi ci sono quasi addosso» dice.

Vedo che abbiamo rallentato ancora, ma penso al rumore dell'acqua che scorre, della vasca da bagno che si riempie. «Sono andato in bagno, ho afferrato la maniglia pensando che la porta fosse chiusa a chiave, invece si è aperta. Ho aperto e mia madre era lì. Sullo sgabello accanto alla vasca c'erano tre bottiglie di vetro vuote, una la teneva in mano.»

Lurido mi indica il cartello della prossima uscita. «Quando l'ho chiamata si è voltata e mi ha detto che aveva capito come raggiungere il pozzo. L'aveva capito grazie a un sogno. Si era addormentata sul divano e aveva sognato di essere sul fondo di un lago ghiacciato. Aveva dimenticato di respirare ed era andata giù. Aveva visto il ghiaccio stringersi a poco a poco sulla sua testa, e non aveva potuto fare niente perché le sue mani erano senza dita. Ed era allora, quando il ghiaccio si era chiuso sopra di lei, che si era accorta che non c'erano odori, altri odori all'infuori del suo, del nostro.»

Nello specchietto vedo un lampo, poi un altro, una sequenza interminabile, «ci siamo quasi» mi dice Lurido.

«Quando l'ho avvolta nell'accappatoio ho sentito come un crepitio. I suoi nervi crepitavano, i nervi smagriti di mia madre crepitavano, Lurido.»

Lurido si porta sulla corsia di destra e rallenta ancora. Mi dice che in carcere ha conosciuto un tizio e questo tizio gli ha detto che tutto dipende dalla velocità con cui scorre il sangue. «Tutto quello che vediamo ha un tempo assegnato, ma l'unico modo

per fottere il tempo è abbassare la pressione sanguigna, è l'unica soluzione per recuperare tempo, per morire piano» dice Lurido.

«Una sera, al tempo glorioso dei Bloodhound Gang, mi sono addormentato sul tavolo da biliardo in un locale» dice.

L'auto ci è quasi addosso.

«Ricordo che ho sognato di camminare per strade ampie e soleggiate, in cui incontravo pochissimi passanti.» Adesso l'aria nell'abitacolo è pulita, sento il profumo della pioggia appena passata, il profumo che si lascia dietro dopo aver ripulito tutto. «Fino a quando sono arrivato in un negozio enorme in cui vendevano palloncini colorati. I palloncini erano già gonfiati, la luce del neon era fredda, e più passava il tempo più nel negozio l'aria si faceva irrespirabile, i palloncini si ingrossavano, dilagavano.»

«Siamo quasi all'uscita, Lurido» dico.

«È l'unico modo per sopravvivere, in quel negozio, era farli scoppiare, uno dopo l'altro.»

Lurido imbocca l'uscita, «l'unico modo per continuare a vivere è uccidere i grassi», e ride, e io metto la mano nel portaoggetti e stringo.

Il grasso non ha protetto mia madre. Per sopravvivere devo creare materia pura, ingoiare metallo, far esplodere i grassi. L'aria nell'auto è limpida adesso. Siamo fermi. Il guardrail è attraversato da fasci di luce blu, e poi da teste di donne, e poi da luce blu e da occhi di padre. Lurido mi stringe la mano e sento il freddo della lama, il raggio puro e immutabile che dalla lama si irradia e mi attraversa il braccio e le spalle, e la testa e la bocca. Appena finito mi masturberò sulle mille bocche di Discordia.

**Marco Orlandi** è nato nel 1983. Vive a Valmontone. Ha scritto racconti per Terranullius e minima&moralia. Ha vinto l'edizione 2015 di 8x8.

Raccolta di articoli pubblicati da quotidiani, periodici e siti internet  
tra il primo e il 31 luglio 2015.  
Impaginazione a cura di **Oblique**

## IO STO BENE COME UN PESCE NEL GHIACCIO. | CESARE PAVESE

≠ «Un attimino che scendo il cane...»	
Roberto I. Zanini, «Avvenire», primo luglio 2015	7
≠ «La desolante parata degli scrittori italiani contro la libertà d'espressione»	
Camillo Langone, «Il Foglio», 2 luglio 2015	9
≠ «La formula perfetta del bestseller globale»	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 2 luglio 2015	11
≠ «VanderMeer, due caffè e una zanzara: così nascono i miei incubi»	
Jeff VanderMeer, «Tuttolibri della Stampa», 3 luglio 2015	13
≠ «Stefano Mauri: "Ho fatto bei sogni anche con Jung"»	
Mirella Serri, «Tuttolibri della Stampa», 4 luglio 2015	15
≠ «Lagioia: "Amo le storie della Ferrante però il mio libro è piaciuto di più"»	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 4 luglio 2015	17
≠ «Ecco il mio inno a Lagioia (io che lo conosco bene)»	
Massimiliano Parente, «il Giornale», 4 luglio 2015	19
≠ «Franzen, la purezza è impossibile»	
Matteo Persivale, «La Lettura del Corriere della Sera», 5 luglio 2015	21
≠ «L'italiano dimenticato»	
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 luglio 2015	24
≠ «In ricordo di Luca Rastello, intellettuale coraggioso»	
Lorenzo Fazio, ilLibraio.it, 7 luglio 2015	25
≠ «Quelli di "Nuovi Argomenti" manderebbero Langone in un gulag, se potessero»	
Marco Cubeddu, «Il Foglio», 7 luglio 2015	26
≠ «La mia estate con Knausgård e Ernaux»	
Marco Missiroli, doppiozero.com, 8 luglio 2015	28
≠ «Abbasso Bloom!»	
Edoardo Pisani, minimaetmoralia.it, 11 luglio 2015	30
≠ «L'editoria non è letteratura, ma neppure la sua serva»	
Gian Arturo Ferrari, «Sette», 10 luglio 2015	39
≠ «Wallace Stevens, il platonico»	
Corrado Bologna, «Alias del manifesto», 12 luglio 2015	41
≠ «L'illustratore Gipi: "Radical chic? Se così fosse mi ammazzerei..."»	
Silvia De Santis, huffingtonpost.it, 13 luglio 2015	45
≠ «È nato Sinbad, il premio internazionale degli editori indipendenti»	
Luigi Mauriello, finzionimagazine.it, 13 luglio 2015	48
≠ «La tavolozza di Adelphi»	
Sofia Silva, «Il Foglio», 14 luglio 2015	49
≠ «La verità del "Buio oltre la siepe" è in un libro senza eroi nascosto per sessant'anni. E ora Harper Lee la svela»	
Stefano Pistolini, «Il Foglio», 14 luglio 2015	53
≠ «Avviso al "Fatto": se la collana di poesie Mondadori chiude è perché non ci sono più poeti pubblicabili»	
Alfonso Berardinelli, «Il Foglio», 15 luglio 2015	55

≠ «I caffè letterari sono spariti e con loro pure le idee»	
Antonio Armano, «il Fatto Quotidiano», 16 luglio 2015	57
≠ «Contro Berardinelli quando dice che la poesia italiana è morta»	
Gilda Policastro, minimaetmoralia.it, 16 luglio 2015	59
≠ «Il prossimo libro»	
Maria Teresa Carbone, alfabet2.it, 17 luglio 2015	60
≠ «Tutto potrebbe andare molto peggio», il nuovo romanzo di Richard Ford»	
Marco G. Montanari, minimaetmotalia.it, 17 luglio 2015	62
≠ «Joyce e “Finnegans Wake”: la vendetta contro la lingua inglese»	
Fabio Pedone, alfabet2.it, 19 luglio 2015	64
≠ «Indagine (letteraria) sulla morte di Pavese»	
Gianluca Barbera, «il Giornale», 21 luglio 2015	66
≠ «Effetti positivi di un tradimento. Saul Bellow e la vita come arte»	
Livia Manera, «Corriere della Sera», 22 luglio 2015	68
≠ «Benvenuti nell'era del romanzo ready made»	
Shaj Mathew, «The New Republic» (traduzione di Alessia Cantagalli), grafias.it, 22 luglio 2015	70
≠ «Panopticon»	
Carlo Mazza Galanti, prismomag.com, 22 luglio 2015	74
≠ «E.L. Doctorow, un estro stilistico lanciato sul filo ingannevole della memoria»	
Stefano Gallerani, «il manifesto», 23 luglio 2015	82
≠ «Il giallo impossibile, storia del ragazzino che morì due volte»	
Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 24 luglio 2015	84
≠ «Se i libri vivono pochi giorni e poi spariscono nel nulla»	
Andrea Caterini, «il Giornale», 25 luglio 2015	86
≠ «Pound, intuizioni su Dante con Vanni Scheiwiller»	
Mario Mancini, «Alias del manifesto», 26 luglio 2015	87
≠ «Chuck Palahniuk. Troppo oltraggioso: così mi pubblicarono»	
Paolo Mastrolilli, «La Stampa», 27 luglio 2015	89
≠ «Autobiografia italiana in salsa visionaria»	
Giulio Ferroni, «il manifesto», 28 luglio 2015	91
≠ «Qualcuno arresti i detective che hanno invaso le librerie»	
Gianluca Barbera, «il Giornale», 29 luglio 2015	93
≠ «La donna che vuole cambiare l'ebook (e la lettura in genere)»	
Fabio Deotto, wired.it, 30 luglio 2015	95
≠ «Il mare è il vero abisso del senso del ridicolo»	
Massimiliano Parente, «il Giornale», 31 luglio 2015	97

## «UN ATTIMINO CHE SCENDO IL CANE...»

PIOVONO ESPRESSIONI INUTILI, PUNTINI DI SOSPENSIONE, ESCLAMATIVI, VERBI COSTRUITI MALE.  
E LE VIRGOLETTE, ORMAI, SI FANNO ANCHE QUANDO SI PARLA.  
GLI APPUNTI «GRAMMATICI» DEL LINGUISTA DE BENEDETTI

ROBERTO I. ZANINI, «AVVENIRE», PRIMO LUGLIO 2015

E se scrivessimo «sé stesso» con l'accento? «Non faremmo alcun errore. Ci sono grammatiche di riferimento come la “Dardano-Trifone” o come la “Serrianni” che considerano ugualmente corrette le due forme: con o senza l'accento. Anzi sostengono che sia migliore la prima. E io sono d'accordo». A parlare è il linguista Andrea De Benedetti: ex docente di Lingua italiana all'Università di Granada, oggi insegna traduzione alla Scuola superiore di mediazione linguistica Vittoria di Torino. Suo è un piccolo e gustoso libro edito in questi giorni da Einaudi col significativo titolo: *La situazione è grammatica* (pp 129, euro 12).

*Ma se sul giornale cominciassimo a scrivere sé stesso dopo qualche giorno saremmo sommersi da lettere di protesta.* Questo dipende da una certa tradizione di insegnamento perpetuata dalle grammatiche scolastiche. Ma i linguisti la pensano diversamente. Allo stesso modo io non mi scandalizzo se i miei studenti scrivono «li ha incontrati e gli ha dato» invece di «li ha incontrati e ha dato loro». Non lo correggo, però spiego che molti lo ritengono un errore.

*Così si crea confusione.*

Ma le grammatiche ci dicono che entrambe sono forme corrette.

*Come tutti i linguisti, però, anche lei ha i suoi pallini. Per esempio se la prende con «attimino».*

Riconosco che come eufemismo serve per giustificarsi dei ritardi. Però penso che l'attimo sia un'unità

di tempo abbastanza piccola per non dover essere divisa. Per non parlare di chi usa «attimino» come unità di misura diversa da quella di tempo: «Metti un attimino di sale» o «serve un attimino di buon senso».

*Nel libro critica anche un certo uso di «piuttosto che».*

Il significato vero di «piuttosto che» è «invece che», «rispetto a». Però, secondo una moda rapidamente propagatasi dal Nord Italia (Milano è l'unica città al mondo dove anche un errore grammaticale può diventare moda) al resto del paese, si usa «piuttosto che» come disgiuntivo, cioè col significato di «oppure». E non ci si rende conto che le frasi diventano ambigue. Se sua moglie o mia moglie dicessero: «Per il compleanno potresti regalarmi un anello di brillanti *piuttosto che* un cd di musica leggera», come interpreteremmo? Significa che preferiscono l'anello al cd o che per loro sono indifferenti? E se dicessero: «Vorrei andare in vacanza a Ibiza piuttosto che in montagna», dove prenoteremmo?

*Nel libro parla anche di espressioni che vanno di moda, ma non servono a niente.*

Una comunissima? «Quello che è». Quante volte in tv abbiamo sentito: «E adesso passiamo a quella che è la classifica di serie A». Oppure: «Mister, ci parli di quello che è il momento della sua squadra». Si tratta di una piroetta sul nulla, perché nulla aggiunge al significato della frase. È un abuso, un inutile eccesso di parole elegantemente camuffato.

*E l'uso delle virgolette? Ormai si fanno le virgolette anche quando si parla.*

Sia l'eccesso di virgolette che di puntini di sospensione è sintomo dell'incapacità di spiegare le cose in maniera soddisfacente. Le parole fra virgolette, spesso, sono una dichiarazione di resa, di scarsa capacità lessicale e semantica. Come se dicessi: «Non sono capace di esprimermi meglio», «non trovo la parola giusta», «non so dare il nome giusto alle cose». Nei fatti allontanano da noi la responsabilità di quello che affermiamo: «Non prendere alla lettera quello che dico», «lo dico però non ci credere». I puntini di sospensione, invece, si può dire che fotografino le nostre insicurezze, sia nella vita che nell'esprimersi.

*Sui social c'è un vero spreco di esclamativi e interrogativi, mentre i punti e le virgole nessuno sa più come usarli.* Non solo sui social. Ormai la punteggiatura viene comunemente usata con due funzioni: una emotiva, alla quale risponde l'uso a volte eccessivo dei puntini di sospensione, degli esclamativi e dei punti interrogativi; una come traduzione grafica dell'intonazione che vorremmo dare al discorso, come rappresentazione grafica delle pause. La prima funzione, per quanto abusata, ha un suo senso specifico. La seconda, invece, è una funzione che non funziona.

*Non è la pausa a stabilire la virgola.*

Si è insegnato così per anni: il punto per la pausa lunga, la virgola per la pausa breve, il punto e virgola per la intermedia. Ma le pause sono una questione soggettiva: le posso mettere dove voglio, anche fra

soggetto e predicato e questo crea ambiguità. Invece la punteggiatura ha una funzione sintattica. Serve a scandire la costruzione più che l'intonazione della frase. Serve a dare un senso alla narrazione, a renderla incisiva. E questo uso sta venendo meno, senza rendersi conto di quale sia la perdita.

*Ma come lei scrive, dall'uso contemporaneo della punteggiatura c'è anche da imparare.*

L'uso della punteggiatura che si è evoluto come espressione dell'emotività è interessante. Attraverso l'uso del codice binario «punto esclamativo-punto interrogativo» si esprimono molte sfumature emotive e di sentimento. Per non dire dei veri e propri ideogrammi realizzati con sequenze di parentesi, due punti e punti e virgola. Insomma, se da qui a qualche anno mi diranno che l'uso tradizionale del punto e virgola è scomparso non ne farò un dramma.

*Di fronte a tutto questo cosa insegna ai suoi alunni?*

Che scrivere e parlare l'italiano comporta responsabilità. La lingua è una parte del nostro biglietto da visita e la responsabilità è tanto maggiore quanto più il mio ruolo è importante. Per esempio, se faccio il giornalista e uso il termine «evacuare» devo sapere che non ha valore causativo e quindi non posso dire che «i pompieri hanno evacuato gli abitanti della casa», ma che «hanno fatto evacuare la casa». Lo stesso ragionamento vale per il verbo «scendere» o per la versione gergale del verbo «orinare». Se ho gusto e ho responsabilità per la mia lingua non posso dire «scendo la spazzatura» o, peggio, il paradossale «orino il cane».

**«SIA L'ECESSO DI VIRGOLETTE CHE DI PUNTINI DI SOSPENSIONE È SINTOMO DELL'INCAPACITÀ DI SPIEGARE LE COSE IN MANIERA SODDISFACENTE. LE PAROLE FRA VIRGOLETTE, SPESSO, SONO UNA DICHIARAZIONE DI RESA, DI SCARSA CAPACITÀ LESSICALE E SEMANTICA.»**

## LA DESOLANTE PARATA DEGLI SCRITTORI ITALIANI CONTRO LA LIBERTÀ D'ESPRESSIONE

«NUOVI ARGOMENTI» E MISERABILI ARGOMENTAZIONI

CAMILLO LANGONE, «IL FOGLIO», 2 LUGLIO 2015

Non credevo ai miei occhi quando ho letto l'email di «Nuovi Argomenti», il trimestrale fondato da Alberto Moravia e diretto da Dacia Maraini, contenente un questionario sulla libertà di espressione. Avranno sbagliato indirizzo? Cosa c'entro io con questa terrazza di romani de sinistra? Boh, si saranno scoperti italiani e libberali. Non credevo ai miei occhi quando sulla rivista presentemente in edicola ho letto le risposte degli altri interpellati, un campione numeroso e senz'altro significativo di cultura da redazione e da premio. In sintesi: gli scrittori italiani sono in maggioranza contrari alla libertà di espressione. Ma come: se alla libertà di espressione non ci tengono loro, chi altri? Chi legge «Nuovi Argomenti» 70 comincia a sospettare che per salvare la libertà di espressione sia meglio puntare sui baristi o sui meccanici ciclisti.

Certamente in questo numero corposo (221 pagine) qualcuno che non ama la mordacchia lo si trova. Sono però più numerosi i pesci in barile, i prolissi che pur di non rispondere allungano il brodo all'inverosimile. Addirittura pullulanti risultano i concisi che non temono di esplicitare in poche righe quanto la libertà di espressione dia loro, chissà perché, molta noia. Comincio col linguista Massimo Arcangeli. Lui che ha scritto un libro sulla scapigliatura esige una scrittura pettinatissima: «I limiti alla libertà d'espressione deve deciderli la società civile». Se ci ragioni un attimo è un'affermazione terrificante: lo stato è un censore, potente, invadente, ma è uno, mentre la società civile è un milione di censori. Un milione di associazioni e associazioncine

ognuna col suo presidente o presidentino e il suo avvocato o avvocatino, tutti facilmente irritabili, permalosi, ansiosi di querelare chi contesta la loro monomaniacale visione del mondo. Ad esempio, sul sito Expo vedo che un bel pezzo di società civile si chiama Oxfam, confederazione di organizzazioni che «pone un focus sull'empowerment femminile». Io, per motivi biblici, erotici e demografici, sono per l'indebolimento muliebre e l'autorità virile: è chiaro che se i miei articoli dovessero passare al vaglio di Oxfam potrei tranquillamente andarmene a stappare bottiglie di lambrusco. Proseguo col giallista Filippo Bologna: «La libertà di espressione dovrebbe osservare dei confini dettati dal buon senso, dalla ragionevolezza, dalla morale». In pratica il Bologna sta chiedendo la messa fuori legge del cristianesimo «scandalo per i Giudei e stoltezza per i pagani», del Vangelo che secondo san Paolo va annunciato «opportune et importune». Poi ci sono due complessisti, due signori che non dicono niente ma che almeno lo dicono subito, così non si perde tempo. Il primo è il partigianista Aldo Cazzullo che alla domanda numero 1 del questionario («La libertà d'espressione deve tener conto di altre libertà, per esempio legate a religione, credo politico, ruoli istituzionali, memoria storica, o non deve essere limitata?») risponde da vecchio volpone: «La questione è complessa». Diventerà direttore del «Corriere della Sera». Il secondo è il poeta Roberto Deidier, volpacchiotto: «È una domanda complessa». Diventerà capo delle pagine culturali del «Corriere della Sera». Lo scrittore Mauro Covacich argomenta nel suo

solito modo serpentino, sibilante e sgradevole: «Il rischio mi sembra fondamentale per esercitare la libertà di espressione. Penso ai rivoluzionari di ogni epoca, ai dissidenti, ai disertori, ai ribelli. Come dire, mi prendo la libertà di esprimere il mio pensiero perché ne va della mia vita». Insomma Covacich non vuole impedirmi di criticare il Corano, vuole impedirmi di passarla liscia: sarebbe troppo comodo! Quindi per meritare la libertà che mi sono preso mi spinge a offrire la gola alla lama del coranista. Ringrazio il segretario di redazione Marco Cubeddu per avermi coinvolto, ma non per quello che ha scritto, in qualità di autore Mondadori, a pagina 72: «La libertà di esprimersi deve variare in base al contesto, tener conto di limiti a volte maggiori, a volte minori e il bilanciamento di questi limiti dovrebbe essere prerogativa di un potere costituito che valuti, in base all'oggettivo vantaggio collettivo, fino a che grado di libertà d'espressione si possa giungere». Ho capito bene? Le opere d'arte hanno diritto di esistere solo se si piegano all'oggettivo vantaggio collettivo? Questo non è nemmeno comunismo, è stalinismo, è Zdanov che riduce al silenzio Anna Achmatova accusandola di individualismo. (Forse un giorno Cubeddu mi spiegherà l'oggettivo vantaggio collettivo insito nel suo ultimo romanzo, *Pornokiller*). L'orwelliano Erri De Luca è per garantire libertà di espressione a tutti salvo che ai fascisti, un po' meno uguali degli altri: proibiti i saluti romani, forse pure le celtiche, mentre al vecchio capo del servizio d'ordine di Lotta Continua le bandiere nere dell'Isis non destano alcuna preoccupazione. Orwelliano in seconda Raul Montanari: rispetto al laconico maestro gli occorrono molte più parole per recitare la parte del maiale Napoleon, lo Stalin suino della *Fattoria degli animali*, e non gli viene nemmeno bene, forse non ci crede abbastanza. Se nella vita avesse fatto il gelataio, anziché l'autore di libri non troppo indispensabili e non troppo venduti e perciò particolarmente bisognoso di mostrarsi allineato a editori e recensori, avrebbe magari adottato il luminoso motto «vivi e lascia vivere». Purtroppo per noi e per lui non ha fatto il gelataio. Secondo

lo storico della letteratura Stefano Jossa «gli unici limiti alla libertà di parola dovranno essere la mancanza di umorismo e la stupidità». Decide Jossa cosa è divertente e cosa è intelligente. Il feltrinelliano Marco Missiroli si intorcina ma non abbastanza per nascondere le aspirazioni censorie. Un autore dovrebbe «tener conto, prima di ogni possibile altra libertà, della non gratuità offensiva. La domanda è: se dico questo, chi offendo?». Ecco perché ha ambientato il suo romanzo fresco di stampa e già onusto di applausi nel passato: così non si offende nessuno. Provasse a uscire dall'Arcadia e a occuparsi del presente, a fare critica militante ovvero critica gastronomica, critica musicale, critica d'arte, critica vestimentaria, e scoprirebbe che, a forza di «tener conto», oggi i cuochi, i cantanti, gli artisti e gli stilisti vengono narrati come Racine narrava Luigi XIV. I due mostri illiberali, i due più credibili candidati al premio Lubjanka me li sono riservati per il finale. Giulio Silvano, di cui non so nulla salvo ciò che leggo sul sito di «Nuovi Argomenti» («Nato in Liguria nel 1989, ha vissuto a Parigi e negli Stati Uniti. Vive a Roma, scrive e traduce»), sogna di mandare gente in carcere: «Chi nega l'esistenza della Shoah, del riscaldamento globale o delle teorie evoluzionistiche non sta liberamente esprimendo un'idea, sta dicendo stupidaggini, e dovrebbe risponderne legalmente». Scrive e traduce, Silvano, ma legge? E, soprattutto, si rilegge? Lo dice lui stesso che l'evoluzionismo è una teoria, anzi, una serie di teorie, quindi lo sa che sta parlando di ipotesi non scientificamente provate: e vuole spedire al gabbio un creazionista moderato come me? L'altro è Gabriele Pedullà, professore di Letteratura all'Università di Teramo capace di definire Theo van Gogh, il regista olandese assassinato per le sue critiche all'islam, «mediocre di grandi ambizioni», «presunto martire della libertà» le cui opere esprimono «miseria artistica e umana». Ecco, io mi avvalgo di tutta la libertà di espressione ancora esercitabile in Italia per dire che trovo queste parole di Pedullà miserabili. E desolante la parata di caporali della letteratura organizzata da «Nuovi Argomenti».

## LA FORMULA PERFETTA DEL BESTSELLER GLOBALE

DA DAN BROWN ALLE «SFUMATURE», UNO STUDIO SVELA COME NASCONO I SUCCESSI EDITORIALI PLANETARI. TRA SCRITTORI TRASFORMATI IN BRAND E LETTORI FAN CHE DETERMINANO IL MERCATO

SIMONETTA FIORI, «LA REPUBBLICA», 2 LUGLIO 2015

Scrittori che non scrivono, o almeno non fanno più solo questo. Lettori che non vogliono più leggere, ma aspirano a diventare coautori. E case editrici trasformate in califfati multimediali. Benvenuti nella nuova dimensione del bestseller globale. Per chi si è formato sul canone occidentale, per chi considera romanzieri Flaubert e Tolstoj, e anche García Márquez e Roth, forse occorre allacciare le cinture di sicurezza perché è come entrare nel vortice della narrativa tridimensionale dove saltano tutte le categorie a cui siamo abituati. Dove l'autore non è più l'artefice di un testo ma l'inventore di una storia «solubile», ossia spalmabile nei vari media. E il suo fruitore non si accontenta più di leggerla ma ambisce a esserne coproduttore, allargandola o restringendola come un elastico. E quello che un tempo chiamavamo lettura, ossia il meraviglioso corpo a corpo con un testo scritto che era avventura della conoscenza, è ormai diventato divertente bricolage del produttore-consumatore secondo il modello Ikea. Benvenuti nel romanzo ad Alta Leggibilità, come oggi si usa dire, che è poi la gran parte di quello che si pubblica nel pianeta. Il romanzo QB, quanto basta, dispensato secondo dosi ben studiate dal marketing. E che ci viene rivelato con sapienza, ironia e forse pacata rassegnazione da Stefano Calabrese in *Anatomia del bestseller. Come sono fatti i romanzi di successo* (Laterza): un'incursione nel terreno della letterarietà con strumenti che attengono alla sociologia, al mercato, perfino alle neuroscienze.

Con giusta tempestività il saggio di Calabrese esce nell'estate calda del lettore planetario, come

la definisce «El País», nella stagione del lancio in 200 paesi e in 50 lingue della nuova puntata della saga erotica di EL James, *Grey*, e dell'attesissimo sequel del Millenium di Stieg Larsson affidato allo scrittore svedese David Lagercrantz. Due titoli che esemplificano la fenomenologia del bestseller globale, fondata sull'imprescindibile regola della ripetizione. Ha successo solo ciò che si ripete. E cosa c'è di più ripetitivo della serialità, della riproposta di personaggi e ambienti in trilogie e tetralogie, a sua volta moltiplicata dagli specchi dei piccoli e grandi schermi? Eccoci all'interno del bestsellerificio di cui già possediamo una delle chiavi più importanti: guai inventare, ossia spiazzare o confondere il lettore. Il quale vuole essere confortato in ciò che già sa. Una ragione del successo di Dan Brown, sovrano assoluto con 200 milioni di copie, è la formula «sette capitali in sette giorni» con cui le agenzie statunitensi arpionano i pensionati del Michigan: anche i suoi romanzi mostrano una cartellata di cartoline ben selezionate in cui il lettore riconosce il suo abc artistico e ne viene soddisfatto. La ripetibilità non è solo traguardo, ma anche partenza. Una delle serial fiction più fortunate degli ultimi 5 anni, il pornosoft della James, nasce come spin off di *Twilight*. Vuol dire che la James ha ripreso i personaggi principali della serie inventata da Stephanie Meyer e vi ha costruito intorno una nuova storia, con più sesso e senza vampiri. In altre parole, *Cinquanta sfumature di grigio* è quasi identico alla «fan fiction» con cui la James esordì facendo il verso alla Meyer. È «l'effetto domino

della creatività» (anche se forse dovremmo cercare un'altra parola).

Nel romanzo new global niente è eguale a prima. L'autore non è più tale, divenuto ormai un brand in prospettiva intermediale. L'opera perde la sua centralità trasformandosi in un flusso continuo di diramazioni. E il lettore è il nuovo padrone della scena, specie in rete, munito delle sue faccette, dei suoi pollici alzati, dei suoi «mi piace». Giudizi che il più delle volte dipendono dal grado di coinvolgimento raggiunto, dalle «mareggiate di ossitocina» e dagli «tsunami di adrenalina». E qui si apre un'altra porta del nuovo romanzificio globale. Se finora la lettura ha significato conoscenza, immedesimazione e anche immaginazione, per il nuovo lettore planetario è una esperienza quasi esclusivamente emotiva. Una immersione totale che produce felicità e rabbia, ma soprattutto fuga dalla realtà.

Siamo alla letteratura-farmaco, antidepressivo o ansiolitico a seconda dei casi. Il suo consumo bulimico viene favorito dal successo della serialità televisiva, il binge eating sul divano di casa che ci porta all'orgoglioso collezionismo delle puntate di *Il trono di spade* o di altre serie tv. Tutto questo, ci avverte Calabrese, è il frutto di una sapiente strategia di marketing ma è soprattutto la risposta a una richiesta del pubblico. Siamo noi bisognosi di evasione da un mondo che ci piace sempre meno. Anche i dati ce lo confermano: il trionfo del romanzo (più 44 per cento mondiale

registrato da Nielsen nella seconda metà del 2011) coincide con il rallentamento dell'economia e con la crisi globale.

L'ultima porta da aprire, nell'industria del transromanzo, si spalanca verso l'abisso, e forse è quasi inutile procedere. Chi ci ha seguito fin qui avrà capito che la scrittura è ormai ridotta a optional. Tanto più è anonima e sprovvista di espressività quanto più facilita la sua trasposizione televisiva. Nel romanzo plurimediale la scrittura è diventata solo uno dei codici, e certo non il più importante. Ma tra i nuovi padroni dell'immaginario c'è chi riesce a mescolare strumenti diversi rispettando il territorio della letterarietà. Come moltissimi suoi colleghi – da Zafón a Coelho, da Collins al nostro Camilleri – anche Murakami è stato uno *screen writer*, però non tradisce il patto con i lettori più classici. I suoi «romanzi smart», che corrono tra piani diversi del discorso, sono disseminati di germi narrativi che solo in parte si trasformano in storie raccontate. Ed è un suo personaggio a ricordare che Euripide nelle tragedie ha praticato questa tecnica retorica. Murakami come Euripide del nostro tempo? Il problema è che lo scrittore giapponese non può disporre del *deus ex machina*. Anche nella vita reale, fa notare Murakami, non disponiamo di un *deus ex machina*, altrimenti sarebbe tutto più facile. Ed è uno dei rari momenti, in questo viaggio nella narrativa a tre dimensioni, in cui ci si sente finalmente a casa.

**SE FINORA LA LETTURA HA SIGNIFICATO CONOSCENZA, IMMEDESIMAZIONE  
E ANCHE IMMAGINAZIONE, PER IL NUOVO LETTORE PLANETARIO È UNA ESPERIENZA  
QUASI ESCLUSIVAMENTE EMOTIVA. UNA IMMERSIONE TOTALE CHE PRODUCE FELICITÀ E RABBIA,  
MA SOPRATTUTTO FUGA DALLA REALTÀ.**

## VANDERMEER, DUE CAFFÈ E UNA ZANZARA: COSÌ NASCONO I MIEI INCUBI

LO SCRITTORE «ESPLORA» LA TRILOGIA DELL'AREA X:  
LA SERIE CULT CHE RINNOVA LA LETTERATURA FANTASTICA

JEFF VANDERMEER, «TUTTOLIBRI DELLA STAMPA», 3 LUGLIO 2015

Scrivere un romanzo è un'impresa che ha qualcosa di irrazionale, un progetto in cui la superstizione e il caso giocano un ruolo importante tanto quanto la «pianificazione», l'«organizzazione» e il «raggiungimento degli obiettivi». Quando inizi a scrivere, ti rendi conto che anche la tua vita quotidiana partecipa alla creazione del *terroir* del romanzo.

«Terroir» è un termine enologico che ho utilizzato anche in *Autorità*. Indica «le caratteristiche di un determinato luogo: la geografia, la geologia e il clima che, uniti alle tendenze genetiche, possono dare vita a un vino sorprendente, intenso e originale». In *Autorità* uno «scienziato olistico specializzato in biosfere», Whitby Allen, applica l'idea di *terroir* ai suoi studi sull'Area x.

Nel mio caso, il *terroir* di *Autorità* è composto dall'ambiente della Florida settentrionale in tutta la sua decadente, turgida rigogliosità e da una scadenza che mi ha costretto a più ore di lavoro ininterrotto di ogni mio precedente romanzo... ma in molti meno giorni. Questa compressione temporale ha in qualche modo fatto bene a *Autorità*, perché ho proiettato sul protagonista il senso del tempo che sta per scadere, degli eventi che stanno precipitando. Mi ha anche aiutato aver diviso *Autorità* in 4 grosse sezioni, intitolate «Incantesimi», «Riti», «Presenze» e «Aldilà»: è stato uno stimolo e una sfida riuscire a scrivere un romanzo non-soprannaturale a partire da una terminologia e da troppi soprannaturali.

Quali sono i fattori ambientali che hanno influito maggiormente e più direttamente su *Autorità*? Il super-*terroir*, per così dire? Eccoli.

1) Un cambio d'olio di routine ha fatto sì che l'abitacolo della mia auto si riempisse di esalazioni di benzina ogni volta che passavo al cambio automatico. Peccato che per i primi due giorni avvenisse così gradualmente da stordirmi prima che fossi in grado di riconoscerne l'origine. Ricordo quei giorni di lavoro come sconnessi e confusi, e per quanto questa sensazione sia stata utile per una scena di *Autorità*, ho dovuto buttare via il resto di quello che avevo prodotto in quel periodo.

2) Per due settimane mi sono svegliato alle 4 del mattino senza un apparente motivo ma con la fortissima sensazione di aver sentito un rumore acuto e stridente, anche se poi, quando mi svegliavo, non ve n'è traccia. Alla fine scopro che era uno dei nostri gatti che grattava alla porta e che smetteva appena sentiva che mi stavo per svegliare. La traccia che quel rumore ha lasciato nel mio inconscio, la mia paura, l'idea confusa che ci fosse qualcosa sul tetto, hanno dato vita a un piccolo dettaglio di *Autorità* che è diventato una scena vera e propria in *Accettazione*.

3) Un giorno, dopo essere corso fuori a prendere il pranzo, parcheggio davanti a casa. Prima di scendere dall'auto, noto una zanzara svolazzante che sbatte contro la parte interna del parabrezza. La schiaccio contro il vetro. Quando il giorno dopo sono risalito in auto, il corpo della zanzara era quasi del tutto coperto da una muffa o da un qualche tipo di fungo formato da delicati filamenti bianchi. Ero a tal punto sotto l'incanto del romanzo che non sono riuscito nemmeno a prendere un fazzoletto e spazzare via

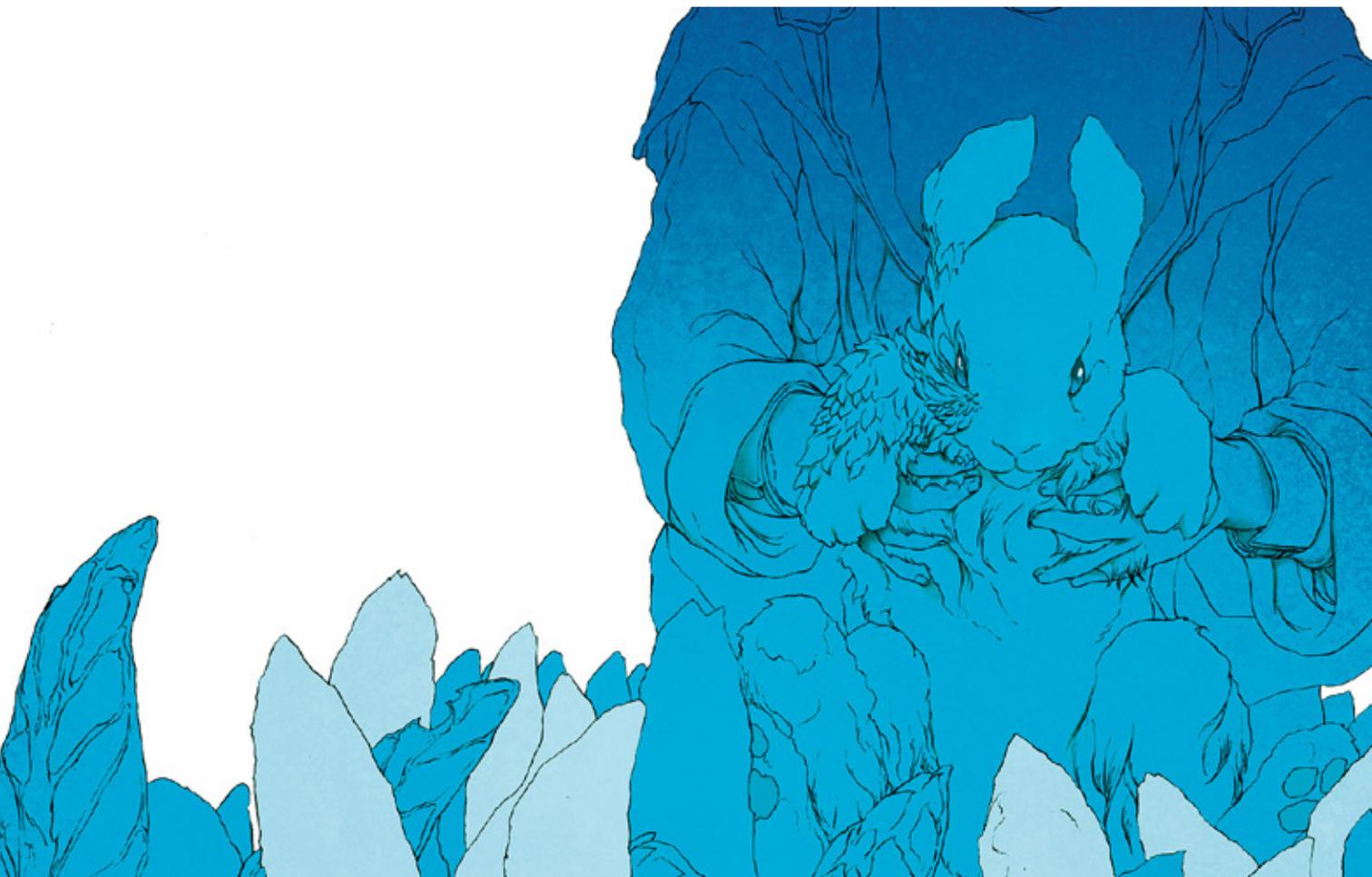
tutto. Ho inserito l'immagine della zanzara spiacciata sul parabrezza in *Autorità*, come se mettendola nel romanzo la potessi scacciare nella realtà. Ma l'insetto non si era mosso da lì, e io ormai ero diventato a tal punto superstizioso da non avere il coraggio di rimuoverlo fino a quando non termino la prima stesura libro.

4) Poi c'è stato quel periodo in cui non ho guidato l'auto per due settimane di seguito, sempre a causa della scrittura. Un giorno sono lì che mi sgranchisco le gambe tra il cortile e la strada quando noto che la parte sinistra del paraurti è avvolta da una strana ragnatela. Non so perché, ma il primo pensiero fu «perché proprio a sinistra?» Così apro il portabagagli e vengo investito da un'esalazione gassosa rossastra che mi fa indietreggiare di scatto come se fossi vittima di un'arma chimica. Solo che non lo era: la guarnizione del portabagagli si era rotta, facendo entrare la pioggia. L'intero lato sinistro era stato colonizzato da vescie e viticci di

funghi, quando ho aperto il portabagagli hanno rilasciato le loro spore, e la ruota di scorta, nella sua custodia, galleggiava in mezzo all'acqua. Non so se questo episodio ha ispirato qualche scena particolare in *Autorità*, ma di certo mi ha confermato che il mondo reale è un luogo davvero molto, molto strano e che per scrivere *Autorità* avrei dovuto tenerlo a mente e trasmettere al lettore quella sensazione perturbante.

Per amor di verità, devo confessare che il mio terroir era influenzato anche da un serrato programma di lavoro che includeva due caffè neri torcibudella al mattino, un po' di attività fisica al pomeriggio e due bicchieri di vino la sera, giusto per rilassarsi un po' e trovare l'energia necessaria a scrivere durante un tempo solitamente riservato al riposo.

Non raccomando un tale programma a nessuno, ma questi sono stati gli Incantesimi, i Riti e le Presenze che hanno influenzato *Autorità*. L'aldilà... beh, quello lo sto vivendo adesso.



## STEFANO MAURI: «HO FATTO BEI SOGNI ANCHE CON JUNG»

IL PRESIDENTE DI GEMS: «PUBBLICARE IL SUO "LIBRO ROSSO" È STATA L'EMOZIONE PIÙ GRANDE». IL MARCHIO COMPIE 10 ANNI, 14MILA TITOLI, 140 MILIONI DI COPIE

MIRELLA SERRI, «TUTTOLIBRI DELLA STAMPA», 4 LUGLIO 2015

Ama andarsene a spasso in bicicletta ma ancor di più gli piace il footing mattutino: però, interruzioni a parte, Stefano Mauri, classe 1961, le sue 10 ore di lavoro quotidiano se le fa tutte e le trascorre in via Gherardini. In quella strada tranquilla del centro di Milano c'è la sede del gruppo che i concorrenti definiscono il terzo incomodo tra Mondadori e Rizzoli, ovvero la Gems, il gran veliero Mauri-Spagnol che oggi tallona da vicino le corazzate dell'editoria (in attesa della fusione Rizzoli-Mondadori). Figlio d'arte di Giovanna e Luciano Mauri, patron delle Messaggerie italiane distributrici della carta stampata, Stefano è entrato ventisette nella Longanesi di Mario Spagnol per dar vita all'ufficio marketing. Da quel momento non si è mai fermato e con lui la casa editrice che all'epoca deteneva una quota di mercato del 2 per cento: correndo, correndo, anche dal punto di vista del fatturato, con un altro avventuroso imprenditore, Luigi Spagnol, Mauri, ha dato vita alla Gems. Il gruppo, oggi composto da 18 marchi, a ottobre festeggia i suoi primi 10 anni di vita durante i quali ha sfornato quasi 14mila titoli, venduto 140 milioni di copie, 2 milioni circa di ebook e versato più di 150 milioni di diritti.

*Mauri, in quanto presidente di Gems, qual è il bilancio di questa decennale avventura?*

Sono stati anni di grandi cambiamenti del mercato e di conseguenza di grande fervore da parte nostra: basti pensare che abbiamo fondato Chiarelettere, ci siamo opposti con tutte le nostre forze a un disegno

di legge sulle intercettazioni di stampo autoritario e illiberale, abbiamo fondato Edigita per aprire le porte alla richiesta di alternativa digitale, abbiamo inventato il torneo letterario «Io scrittore» per interagire con la domanda di democrazia che viene dalla rete. E poi abbiamo rilanciato l'editrice Bollati Boringhieri e incluso nel nostro progetto la Coccinella per il crescente peso del mercato dei ragazzi.

*I vostri fiori all'occhiello, gli scoop del gruppo?*

La lista è lunga ma certamente *Vaticano S.p.A.* di Gianluigi Nuzzi ha contribuito a cambiare il mondo e la Storia con la S maiuscola, in meglio direi, e il Vaticano ha reagito con una rivoluzione senza precedenti; Donato Carrisi ha reinventato il thriller in un momento di crisi del genere; *Fai bei sogni* di Massimo Gramellini è il romanzo più venduto da quando è uscito, e *Avrò cura di te*, scritto a quattro mani con Chiara Gamberale, è ancora in classifica a 7 mesi dalla sua apparizione. *Il libro rosso* di Jung è il libro che più ci ha emozionato pubblicare.

*Per rimanere ancora nella metafora vegetale: quale, invece, «il fiore che non colsi»? Ovvero le occasioni perdute dal punto di vista editoriale?*

A Francoforte avevamo fatto una offerta per *Uomini che odiano le donne* di Stieg Larsson, ma Marsilio in quella occasione ha offerto di più. Purtroppo Roberto Saviano e Paolo Giordano non ci sono stati proposti ma certamente saremmo stati orgogliosi di pubblicarli. A dire il vero la lista dei desideri, per qualsiasi editore, è molto lunga. Anche

*Mary Poppins*, che completerebbe la backlist Salani di classici moderni, ci piacerebbe.

*A proposito di desideri: ha mai rubato un autore a un concorrente?*

Gli scrittori ci piace scoprirli e costruirli ma, come per esempio con Vito Mancuso, siamo lieti di accogliere richieste di asilo. Pochissimi gli autori che negli ultimi 10 anni ci hanno lasciato, per poi vendere mediamente la metà. Soprattutto combattiamo con gli altri editori italiani per aggiudicarci nuove voci da tutto il mondo. E li conta quanto si offre, quanto in fretta si offre e con quanta passione lo si fa. Certamente ogni mezzo è buono per aggiudicarsi il libro, tranne quello di violare un giusto accordo già intervenuto, sia esso un contratto già firmato o no. Ma è anche gratificante poter pubblicare ancora, dopo 35 anni, i bestseller di Wilbur Smith: proprio in questi giorni sto leggendo la sua ultima fatica, un felice ritorno alla saga dei Courtney. Ed è anche appagante e gratificante poter pubblicare il nuovo, fondamentale romanzo di Claudio Magris che, trent'anni dopo *Danubio*, coglie il senso più profondo, in un certo senso anche beffardo e maledetto, della vicenda umana. È atteso proprio a ottobre, quando cade il nostro decimo anniversario che festeggeremo insieme a Francoforte.

*Come ci si prende cura di un narratore? E, viceversa, come ci si difende dai suoi capricci?*

A volte romanzieri e saggisti sono votati solo alla scrittura altre volte invece hanno un filo diretto con il proprio pubblico, spesso attraverso internet, e sanno meglio di noi come farsi capire. Dietro ai cosiddetti capricci spesso c'è una solida motivazione anche se

non ovvia. Gli scrittori vanno presi sul serio, sono i maggiori esperti del proprio percorso.

*Negli ultimi anni vi siete avviati sulla strada della pubblicazione di esordienti anche italiani: è una novità redditizia?*

Un tempo si guardava molto all'estero, invece da vari anni puntiamo anche sugli italiani, che oggi in classifica pesano più degli stranieri, come il bravissimo e prolifico Andrea Vitali. Se non si scommette sul nuovo è inutile fare gli editori. Si sta affacciando una nuova generazione che soddisfa i lettori. Ne sono esempi Lorenzo Marone, il «Mordecai Richler de noantri»; Silvia Zucca, che incrocia con grande ironia i segni zodiacali con la ricerca dell'uomo giusto, una vera scoperta! Alice Basso, che rinnova un genere divertendo anche i palati più fini; Lavinia Petti, che stupisce per la giovane età e la capacità fantastica che le deriva dalla lettura dei grandi successi young adult degli ultimi anni, una giovane Zafón napoletana; Alice Ranucci che a 17 anni scrive un romanzo generazionale di straordinaria maturità. Molti di loro hanno già avuto enorme successo internazionale a Francoforte e a Londra ancor prima della loro pubblicazione in Italia.

*Si sta avvicinando il momento dell'acquisizione della Rizzoli libri da parte della Mondadori: le vostre strategie per fronteggiare il nuovo Moloch?*

Hic sunt leones. Dipenderà da come si realizzerà la fusione, se si realizzerà e da come questa verrà governata. Non ha precedenti in Europa per la sua incidenza sul mercato nazionale. Perciò l'antitrust italiano avrà di fronte una situazione del tutto inedita. Noi usciamo da 4 anni di crisi del settore estremamente solidi e siamo pronti a reagire.

**«UN TEMPO SI GUARDAVA MOLTO ALL'ESTERO, INVECE DA VARI ANNI PUNTIAMO ANCHE SUGLI ITALIANI, CHE OGGI IN CLASSIFICA PESANO PIÙ DEGLI STRANIERI, COME IL BRAVISSIMO E PROLIFICO ANDREA VITALI. SE NON SI SCOMMETTE SUL NUOVO È INUTILE FARE GLI EDITORI.»**

## LAGIOIA: «AMO LE STORIE DELLA FERRANTE PERÒ IL MIO LIBRO È PIACIUTO DI PIÙ»

LO SCRITTORE PARLA IL GIORNO DOPO IL SUCCESSO ALLO STREGA:  
«IL POTERE DELLE GRANDI CASE EDITRICI NON C'ENTRA NIENTE. HA VINTO SOLO IL ROMANZO»

RAFFAELLA DE SANTIS, «LA REPUBBLICA», 4 LUGLIO 2015

Nicola Lagioia ha vinto la sessantanovesima edizione del premio Strega con un libro che racconta la storia di una famiglia corrotta di costruttori pugliesi, un po' romanzo di formazione un po' noir. Non c'è stata gara: *La ferocia* ha quasi doppiato Mauro Covacich (*La sposa*, Bompiani), riportando sul podio per il secondo anno consecutivo l'editore Einaudi. Il giorno dopo la vittoria, l'appuntamento per l'intervista è in un bar romano nel rione Monti, a pochi passi da casa dello scrittore. Lagioia, classe 1973, romanziera, editor per minimum fax e voce di Rai Radio 3, arriva con il computer in borsa e il cellulare in mano: «Non mi aspettavo che sarebbe successo tutto questo. Non faccio che rispondere a messaggi e telefonate. Avevo sottovalutato il potere dello Strega».

*Non credeva che avrebbe vinto? Eppure era nei pronostici della vigilia...*

Mi crede se le dico che non lo immaginavo? Ho saputo della candidatura della *Ferocia* allo Strega solo qualche ora prima che la mia casa editrice la ufficializzasse. Lo scorso anno aveva vinto Einaudi, dunque non pensavo di bissare. Non ero il favorito. Non mi interessava vincere ma volevo far percorrere qualche chilometro in più al mio libro. Solo dopo il risultato della cinquina ho capito che potevo farcela.

*Lei lavora in una piccola casa editrice e si è formato attorno allo «Straniero», la rivista di Goffredo Fofi. Non ha sentito un po' d'imbarazzo nel rappresentare in gara i poteri dei grandi gruppi editoriali?*

Non mi sono sentito in imbarazzo perché avevo il romanzo dalla mia parte. Il fatto che sia stato il più votato anche dai lettori forti delle librerie indipendenti dimostra che il libro è piaciuto davvero. E poi Francesco Piccolo, anche lui autore Einaudi, non avrebbe votato per la Ferrante se il premio fosse stato pilotabile. Chi afferma questo, dovrebbe prendersi la responsabilità di dire che Umberto Eco, Stefano Rodotà o Carlo Azeglio Ciampi sono persone cooptabili. Il mio mantra rimane l'insegnamento di Fofi: «Fai quel che devi, succeda quel che può». La mia scommessa risale a 4 anni fa, quando ho iniziato a scrivere il romanzo. Per tutto questo tempo non sono esistiti sabati, domeniche o vacanze. Mi sono fidato della letteratura.

*Cosa pensa della candidatura di Elena Ferrante? Ha scontato il fatto di non avere protettori importanti alle spalle?*

In realtà questo è stato lo Strega dell'antipolemica. Mauro Covacich mi ha telefonato per complimentarsi, compiendo un bellissimo gesto di fair play. Con Elena Ferrante avevamo iniziato a scriverci prima che partissero le candidature poi lo scambio si è interrotto. Sono un suo lettore, ho letto tutta la quadrilogia dell'Amica geniale.

*Roberto Saviano ha denunciato le «dinamiche dell'inciucio». Tullio De Mauro ha invece difeso la giuria degli Amici della domenica. Da che parte sta?*

Non candiderei mai un libro a un premio letterario perché lo considero rappresentante di un potere

contro un anti-potere o viceversa. Questo è un ragionamento da politici. Né lo candiderei in base al successo commerciale. Questo è un ragionamento da uomini-marketing. Da scrittore, per me conta solo il valore letterario. Se così non fosse, il Nobel lo avrebbero dato a Ken Follett e non ad Alice Munro. Amo i libri di Elena Ferrante, ma evidentemente in questo caso è piaciuto di più il mio libro.

*Come vede l'imminente fusione di Mondadori e Rcs e la nascita di Mondazzoli?*

In termini generali mi preoccupano i posti di lavoro. Quando si fanno queste operazioni, chi ci rimette sono i lavoratori. Riguardo allo Strega, non sta agli editori immaginare possibili cambiamenti, ma alla Fondazione Bellonci. Non so quali potrebbero essere. Il voto palese mi pare una bella idea. Nella mia esperienza di Amico della domenica posso testimoniare però che ho sempre potuto scegliere chi votare senza particolari pressioni. Alle telefonate degli editori si può anche dire no.

*La impaurisce il fatto di diventare un autore mainstream?*  
Dovrò difendermi. La cosa importante per me è scrivere libri. La mia condizione ideale per farlo è staccare i telefoni, avere a fianco la mia gatta Lunedì e aspettare mia moglie che deve tornare dal lavoro. Ho bisogno di una quotidianità abbastanza protetta.

*Pensa che la ferocia sia la condizione dei nostri tempi?*  
Il mio romanzo è un'indagine sul male, sulla lotta darwiniana che domina l'esistenza e sul libero arbitrio, che è la capacità che ha l'uomo di reagire all'istinto di prevaricazione. Siamo permeabili al male, ma siamo anche capaci di scegliere altre vie. Nei momenti di crisi vengono però fuori gli impulsi peggiori. Quando ci sentiamo minacciati prevale l'istinto di sopravvivenza. La letteratura non serve a cambiare il mondo ma a farci riconoscere ancora come esseri umani.

*Lo Strega è stata un'esperienza feroce?*  
Per me è stata dolce.



## ECCO IL MIO INNO A LAGIOIA (IO CHE LO CONOSCO BENE)

PRIMA HA FATTO L'EDITOR DI NARRATORI POLITICAMENTE CORRETTI. POI È ENTRATO NELLA MANICA DEI CRITICI INFLUENTI. INFINE SI È FATTO COOPTARE NELLA SETTA DEGLI AMICI DELLA DOMENICA...

MASSIMILIANO PARENTE, «IL GIORNALE», 4 LUGLIO 2015

Questo è un inno a Lagioia, vincitore del premio Strega 2015 con *La ferocia* (Einaudi), come avevo già annunciato sul «Giornale» del 4 aprile, quando i candidati erano decine. L'unico a non aspettarsi la vittoria erano lui e Casa Bellonci, l'ospizio della narrativa italiana per casalinghe in menopausa culturale e intellettuali in rigor mortis, che per una volta voleva imporre un candidato suo anziché farlo scegliere dai grandi editori, ossia Elena Ferrante, arrivata terza, mannaggia, e pensare che per lei avevano cambiato perfino le regole.

Così i Bellonci sono arrabbiati dando la colpa alla potenza del gruppo Mondadori, ma stavolta il gruppo non c'entra niente, è tutto merito di Lagioia, vi assicuro, e vi spiego perché.

Io lo conosco benissimo, Nicola Lagioia, era il mio migliore amico fino al 2001. Seguì personalmente la stesura del suo primo vero romanzo, *Occidente per principianti*, mi mandava ogni capitolo e io elargivo consigli, e ne venne fuori un bel lavoro, prima di essere stravolto da Paola Gallo, editor dell'Einaudi, per renderlo più vendibile. È ciò che uno scrittore non deve mai fare, piegarsi all'editor, ma è ciò che un autore in carriera deve fare, e già cominciai a insospettirmi. Dieci anni fa gli dissi: «Se continui così finirai al premio Strega», e all'epoca era un'offesa per entrambi, così i nostri rapporti cominciarono a incrinarsi.

Da lì, nel giro di pochi anni, divenne lui stesso editor della setta di minimum fax, e iniziò a tessere la sua gioiosa ragnatela. Io mi rapportavo a Marcel Proust, a Thomas Bernhard, tra i vivi solo a Aldo Busi, lui si

rapportava a Christian Raimo, alla sorella di Raimo, Veronica, lei bellissima e a quei tempi ispiratrice e fidanzata di Lagioia, beato lui, a Elena Stancanelli, a Valeria Parrella, a Francesco Pacifico, e all'intera combriccola dei giovani narratori politicamente corretti e moralisti. Finché presto divenne il miglior amico dell'uomo, soprattutto dei critici: Alfonso Berardinelli, Filippo La Porta, Andrea Cortellesa, Goffredo Fofi, Angelo Guglielmi, partecipando a ogni incontro, presentando di qua e presentando di là, tenendo banco perfino nei Tq, i trentenni-quarantenni che volevano il potere: personalmente ci andai a fare un reportage e sembrava una riunione della Cgil ma per fortuna arrivò la Raimo in minigonna e mi ricordo solo lei.

Io venni additato come un scrittore insopportabile, misantropo e fascista, in 10 anni ho scritto più di 600 stroncature, un vero stronzo, e collaboravo con giornali di destra, «Il Domenicale», «Il Foglio», «Libero» e poi «il Giornale», cosa che in Italia si paga cara. Neppure il mio editore Mondadori ha mai il coraggio di portarmi da qualche parte, né a Torino né a Pordenone né alla fiera della salsiccia, perché chissà poi cosa dico (in effetti hanno ragione) e la Bompiani, quando era il mio editore, voleva farmi firmare un contratto per non scrivere male di Scurati.

Viceversa Lagioia ha scelto sempre gli ambienti giusti per attecchire piano piano come un rampicante: «il manifesto», «la Repubblica», poi conduttore di una trasmissione culturale su Radio 3, e presto cooptato per osmosi tra gli Amici della domenica, cosa

difficilissima, considerando che si riproducono per partenogenesi. Il suo j'accuse più coraggioso: accusare Antonio Ricci di fascismo per *Striscia la Notizia*, un vero partigiano.

Di romanzi in 10 anni ne ha scritti pochi, 3 in totale, ciascuno inesorabilmente sforzato nel volontarismo stitico di scriverlo. Tutti uguali, e con le carte in regola per piacere al consesso dei catatonici delle terze pagine: operine molto pugliesi, molto sociali, molto generazionali, molto sentenzianti sul declino dell'Occidente capitalista. Sappiate che la lobby dei pugliesi, nella narrativa italiana, è pari a quella dei sardi e dei napoletani, da oggi ancora più potente, perché il rampicante Lagioia ha sconfitto quel pioppo di Saviano, sponsor della Ferrante. Il succitato Christian Raimo, che sta a Lagioia come Sancho a Don Chisciotte, non si dà pace: se ce la fa Lagioia, perché non io? Dài e dài riuscì anche lui a farsi pubblicare un romanzo per Einaudi, ignorato da chiunque tranne che dal funerario Gad Lerner, di cui era ospite quasi fisso, perfetto, una salma parlante.

In linea di massima le storie di Lagioia sono un lui e una lei, giovani innamorati, un fratello e una sorella,

un padre e un figlio, che si barcamenano in un mondo corrotto dal denaro e dal potere. Con frasi del genere, finto pensose: «Era uno splendido pomeriggio fuori stagione dei primi anni Novanta, uno di quegli avanzzi che l'estate ripone in uno spazio oltremondano per evitare alla temperatura di salire troppo». Dove apri apri, Lagioia scrive così, un felice mix tra Carolina Invernizio e Nichi Vendola. «Clara impalidì. Poi si accigliò. La forzatura consentì a Pascucci di vederla – l'ombra di una ferita – come avrebbe iniziato a mostrarsi di sua spontanea volontà se solo lui avesse avuto più pazienza. L'estorsione di un anticipo già ridotta a saldo». I bambini non fanno oh, allo Strega i vecchi fanno ah!, e a volte dallo sdilinquinamento estetico casca pure qualche dentiera nei brodini.

E quindi inno a Lagioia, perché ce l'ha fatta, e poiché il premio Strega è la brutta copia di Montecitorio, che è la brutta copia di qualsiasi altro parlamento europeo, tutto questo è comunque un'arte, non ci sono riuscite neppure due grandi scrittrici come Daria Bignardi e Lilli Gruber, ma manca poco, la meritocrazia in Italia vince sempre.



## FRANZEN, LA PUREZZA È IMPOSSIBILE

«LA LETTURA» RACCONTA IN ANTEPRIMA LA QUINTA OPERA DEL PIÙ ACCLAMATO (E INVIDIATO) NARRATORE STATUNITENSE. UN LIBRO SPIETATO CHE ACCUSA I MILIARDARI E I RAGAZZI DI OCCUPY, GLI APPARATCHIK DELLA DDR E I GENITORI CONTEMPORANEI

MATTEO PERSIVALE, «LA LETTURA DEL CORRIERE DELLA SERA», 5 LUGLIO 2015

Gore Vidal, facendo un bilancio della sua lunga vita di lettore – e di critico –, era solito dire che l'America aveva sì avuto, nel Novecento, molti bravi scrittori che avevano scritto molti bei libri. Ma che bastava paragonarli, per esempio, a Thomas Mann, per vedere come la loro statura venisse subito ridimensionata (giudizio non disinteressato, peraltro: Vidal, da ragazzo, poco dopo la guerra, aveva conosciuto Mann, e ne ricordava le parole di simpatia per il suo romanzo *La statua di sale*, il cui tema, l'omosessualità, aveva allora fatto scandalo).

Quello di Vidal, ovviamente, è un test pericoloso: paragonare un autore a Mann, a Faulkner, a Joyce ci fa guardare con occhi diversi tanti scrittori del Novecento, non soltanto americani (una curiosità: tra i suoi contemporanei, Vidal pensava che il più grande di tutti fosse stato un italiano, l'amico Italo Calvino).

Viene da pensare al «test di Vidal» sfogliando *Purity* (edito negli Usa da Farrar, Straus & Giroux), il nuovo romanzo di Jonathan Franzen che uscirà negli Stati Uniti il primo settembre e che «La Lettura» ha letto in anteprima. C'è una caratteristica di Franzen che attraverso la sua narrativa – questo è il suo quinto romanzo – diventa via via sempre più evidente: la sua ambizione. Il terzo romanzo, nel 2001, *Le correzioni* (Einaudi), è stato quello del grande balzo in avanti – non soltanto in termini di fama, ma in termini di profondità dell'analisi e di bravura nell'esecuzione. Con *Libertà*, 5 anni fa (sempre Einaudi), un altro balzo in avanti – in quel libro Franzen parte da una storia familiare per raccontarci l'America del

suo tempo. *Purity*, fin dalle prime pagine – non sono quelle anticipate dal «New Yorker» qualche settimana fa: la rivista ha pubblicato un estratto del secondo maxi-capitolo, non l'incipit –, fa capire al lettore che gli strumenti dell'autore vanno sempre più in profondità, raccontando il rapporto terribile della protagonista, Purity – una neolaureata che vive con un gruppo di squatter e lavora in un call center –, con la sua terribile madre (i genitori in questo libro umano ma spietato sono assenti, inutili, fuggitivi, litigiosi, agorafobici, di fatto psicopatici o peggio, e destinati a fare del male e a finire male: con l'unica madre decente che è in realtà una madre mancata, senza figli).

È un libro che, tra le tante cose, racconta anche la costante e fatale delusione delle nostre necessità affettive di figli – siamo tutti come il povero Charlie Brown, tutti intenti a sperare che questa volta Lucy non sposti il pallone da football e ce lo lasci calciare lontano, come Charlie Brown siamo destinati a frangere al suolo, schienati, ancora una volta. *Purity* è un libro sulla purezza come utopia, sulla sua impossibilità: più ne abbiamo bisogno e più lei si rivela distante, crudele, corrotta o menzognera – o tutte queste cose insieme.

Franzen scopre le carte dickensiane senza timori reverenziali e trova per la sua Purity il soprannome «Pip», come il protagonista di *Grandi speranze*. Uno scrittore meno ambizioso e meno sicuro dei suoi (mostruosi) mezzi tecnici avrebbe evitato il riferimento, lui invece raddoppia mettendo in bocca a un romanziere frustrato e bloccato – letteralmente:

è finito in sedia a rotelle dopo un incidente di moto – una battuta sarcastica sulle «grandi speranze» che nutre per Pip.

A Franzen non è sfuggita la nascita di un neologismo creato dai colleghi – comprensibilmente invidiosi delle sue recensioni, delle sue vendite e della sua copertina di «Time» –, la cosiddetta *Franzenfreude*, variante della *Schadenfreude* che indica il cattivo umore di chi apprende che a Franzen sono capitate cose belle. E allora, senza nessuna falsa modestia, mette in bocca al frustratissimo scrittore in sedia a rotelle un rude commento su Jonathan Safran Foer (al quale, per sfregio, storpia il nome) e una stoccata contro tutti gli scrittori americani di successo che si chiamano «Jonathan». Non ricordiamo un caso simile, almeno in anni recenti – uno scrittore di enorme successo che dà elegantemente, ma senza perifrasi, dei poveracci ai suoi colleghi antipatizzanti.

*Purity* è un libro spietato. Franzen mette sotto la lente del suo microscopio i miliardari americani come i ragazzi di Occupy (molto intenti a straparlare di nuovi mondi impossibili), i tristi *apparatchik* della Ddr come i loro ambigui oppositori: non è mai un bello spettacolo. I macro-capitoli non sono numerati ma hanno dei bei titoli ottocenteschi (tra i quali «Purity a Oakland», «La Repubblica del cattivo gusto», «L'assassino», «Arriva la pioggia») e attraverso di loro Franzen viaggia avanti e indietro nel tempo: dai giorni nostri, la California della povera (letteralmente: è sommersa dai debiti contratti per laurearsi) Pip, ecco la Germania Est del crepuscolo del comunismo, e poi il Sudamerica di oggi dove si è rifugiato Andreas Wolf (altro cognome dickensiano che più dickensiano non si può), una specie di via di mezzo tra Julian Assange e Edward Snowden,

**C'È UNA CARATTERISTICA DI FRANZEN CHE ATTRAVERSO LA SUA NARRATIVA – QUESTO È IL SUO QUINTO ROMANZO – DIVENTA VIA VIA SEMPRE PIÙ EVIDENTE: LA SUA AMBIZIONE.**

fondatore di una sorta di WikiLeaks basata sul culto della sua personalità (c'è da temere che queste pagine tech non piaceranno a qualche critico americano: paese dove la divisione rigidissima e cieca tra generi letterari in «nobili» e «di consumo» fa a volte elogiare autori mediocri purché ombelicalissimi e ignorare maestri del noir e del thriller).

Franzen ci porta anche in Texas, con una giornalista (Leila Helou, di origine libanese, stesso cognome del presidente libanese della Guerra dei sei giorni e degli infelicissimi accordi del Cairo con l'Olp: continua il gioco al gatto e al topo di Franzen con lo spirito dickensiano del Natale passato) che insegue una testata nucleare sottratta da una base militare.

Proprio questa parte del romanzo – è un libro dal plot ottimo e abbondante, che anche il più severo lettore affetto da *Franzenfreude* non potrà non ammirare almeno per la precisione con cui è stato progettato – ci richiama al tema della guerra fredda così ossessivamente presente nei flashback relativi alla Ddr e agli anni tedeschi del lupino Andreas Wolf, quando Purity-Cappuccetto Rosso non era ancora nata. La bomba atomica, per Saul Bellow, era una specie di minaccia vuota poiché «ne muoiono più di crepacuore»; Franzen ne libera una per Amarillo, Texas, con l'apocalisse sfiorata per gioco e sciatteria e avidità: tutto senza trasformarsi in un imitatore di Tom Clancy, ma affidandosi al plot con la tranquillità di chi ha imparato a raccontare storie in modo classico e sa che non esistono trame di serie B ma soltanto scrittori di serie B.

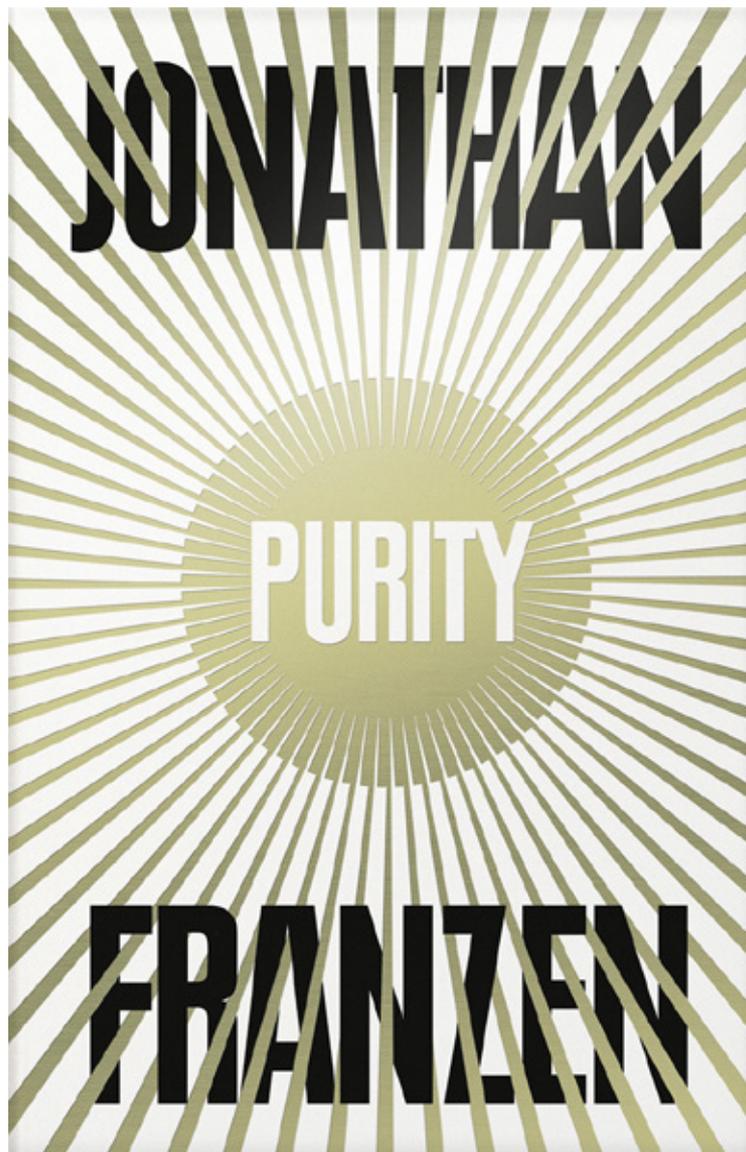
Franzen ci racconta un mondo, quello attuale, più strettamente sorvegliato di quello della Ddr. Proprio nella rievocazione della Ddr, Franzen trova pagine bellissime, anche senza avere a disposizione un personaggio insopportabilmente travolgente come Pip (allora non era ancora nata), ma il meno memorabile Andreas. L'autore ci racconta la Ddr come un Leviatano con l'artrosi che, pur destinato a rapida scomparsa, continua a spiare le vite degli altri cercando di puntellare l'utopia del Comunismo – qui l'ammirazione del germanista Franzen per lo spirito tedesco traspare con una certa amara allegria – come un ingegnere edile ostinato a fare il suo dovere fino

in fondo. A dispetto dei materiali scadenti a disposizione, del terremoto in arrivo, e della logica stessa. Franzen non inanella pezzi di bravura perché il pezzo di bravura è il libro nel suo insieme, nella sua architettura inizialmente bizzarra che diventa di pagina in pagina, di macro-capitolo in macro-capitolo, sempre più chiara, affascinante, luminosa.

In attesa dell'agnizione – immancabile in un romanzo in cui la protagonista cerca suo padre: oggi sembra uno stratagemma da soap opera ma ne parlava Aristotele nella *Poetica* – il quinto romanzo di Jonathan Franzen attraversa 6 decenni, sorvola i continenti, si traveste da thriller, da poliziesco, da saggio di tecnologia e da romanzo d'appendice. E solo Franzen, oggi, poteva scrivere le pagine finali di *Purity*: nelle

quali ritorna la preoccupazione centrale di *Le correzioni* e di *Libertà*, il tema che all'autore – umanista sotto mentite, gelide spoglie – sta più a cuore: non tanto la necessità di perdonare i nostri genitori ma l'indispensabilità, per l'igiene della nostra anima e la nostra salute mentale, di saper andare oltre. Oltre i loro limiti, oltre la loro involontaria crudeltà. Un romanzo nel quale una ragazza impiega quasi 600 pagine a ritrovare suo padre e riportarlo da sua madre finisce con la scoperta che «le persone che le avevano lasciato in eredità un mondo in frantumi si stavano dicendo – gridando – cose terribili».

Dopo *Le correzioni* e *Libertà* Franzen non è più interessato a raccontare – o a processare – soltanto l'America: ora racconta, e processa, tutti noi.



## L'ITALIANO DIMENTICATO

PAROLE SBAGLIATE, VERBI USATI MALE, FORME INAPPROPRIATE. TUTTI GLI ERRORI (ANCHE) DEGLI ADULTI

PAOLO DI STEFANO, «CORRIERE DELLA SERA», 6 LUGLIO 2015

Qualche settimana fa il dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Pisa ha annunciato di voler avviare, per l'anno prossimo, una serie di corsi di grammatica italiana per i propri studenti. Come mai? Perché la competenza della lingua, indispensabile alle professioni forensi, va calando in modo vertiginoso. È noto, secondo i famosi (o famigerati) rilevamenti Invalsi, che la gran parte degli studenti che escono dalle scuole superiori non sa scrivere, manca dei fondamenti testuali, grammaticali, lessicali, sintattici: dopo le scuole medie, si disimpara l'italiano, e la tendenza verso il basso continua negli anni dell'università e poi in età adulta. Un fenomeno di regressione, il cui primato europeo spetta all'Italia, come ha dimostrato un anno fa anche la ricerca internazionale Piac (Programme for the International Assessment of Adult Competencies). Dunque, c'è poco da meravigliarsi se l'editoria si attrezza per rimediare all'analfabetismo di ritorno che concerne il leggere e lo scrivere, oltre al far di conto. In questa linea si inserisce l'esigenza di riproporre un vecchio manuale voluto nel 1954 da Adriano Olivetti per le dattilografe, *Piccola guida di ortografia* (pubblicato ora da Apice libri), a cura di due grandi studiosi come Bruno Migliorini e Gianfranco Folena. E, dopo l'uscita del pamphlet semiserio di Andrea De Benedetti *La situazione è grammatica* (Einaudi), il nuovo saggio del linguista Vittorio Coletti, *Grammatica dell'italiano adulto* (Il Mulino). Non un vero e proprio prontuario, ma un libro più articolato che segnala e affronta, analizzandone le ragioni anche storiche, i dubbi e le tante eccezioni che mettono in difficoltà parlanti e scriventi. Non solo l'eterna questione del congiuntivo, che sembra in via di estinzione da quando è nato, ma ben altro.

La pronuncia e la grafia: perché *scuola* e non *squola*, le doppie z, la d eufonica («ed ecco»), gli accenti e gli apostrofi (*perché* e *qual è*), la punteggiatura, vera piaga scolastica... I plurali dei nomi composti (lo sapete il plurale di *girocollo* e di *pescespada*?) e dei tanti forestierismi; il mistero dei doppi plurali (*braccia*, *bracci*) e quello dei plurali dei nomi in -io (*principio*); le sottigliezze che fanno litigare su *ciliegie* o *ciliege* (una regoletta malefica vuole la i per i sostantivi che al singolare terminano in -cia e -gia). Poi ancora il genere dei pronomi personali: *gli/le* la cui distinzione va rispettata almeno nello scritto; la spinosa diatriba sul femminile nelle professioni, per esempio *presidente* e *vigile*, che dovrebbero ormai valere per i due generi, e delle forme non ancora accettate da tutti, come *sindaca* e *ministra*. Le sfumature di significato che riguardano la posizione di certi aggettivi (non è la stessa cosa dire «un pover'uomo» e «un uomo povero», ma forse neanche «un amico caro» e «un caro amico»); il *codesto* in disarmo, sostituito da *quello*; le ambiguità da evitarsi («il fratello dell'amico di Carlo che è arrivato ieri»); l'invasività del pronome *ci*; il *piuttosto che* usato a sproposito in luogo di *oppure*; così come *assolutamente*, diventato un avverbio *passe-partout* (positivo o negativo). Il grande capitolo dei verbi, compresi i dubbi sugli ausiliari con il verbo servile («è dovuto partire» e non «ha dovuto partire»). E il lessico, con l'eccesso di usi stranieri: delle 305 parole nuove entrate nell'uso tra il 2000 e il 2013, ben 124 sono puri anglicismi, spesso sostituibili da forme italiane perfettamente omologhe (*Jobs Act*, *spending review*...). Ma quel che conta più delle regole e delle eccezioni, si sa, è la sensibilità verso i registri da utilizzare in rapporto alla situazione testuale: in certe condizioni

l'uso del congiuntivo è d'obbligo, in altre si può soprassedere. Evviva dunque le grammatiche come quella di Coletti (leggibile da tutti e non prescrittiva), anche se la responsabilità maggiore per rimediare alle lacune linguistiche, che sono poi lacune cognitive e sociali, dovrebbe spettare alla scuola e all'università. Le riforme finora hanno voluto guardare altrove, inglese e internet su tutto,

raramente affrontando le carenze del parlato e della scritto nella lingua madre. Ma il paradosso è che la vera emergenza è la lingua italiana: sarebbe utile affiancare la storia della letteratura nei licei con lo studio continuo della lingua; sarebbe indispensabile una formazione ad hoc per gli insegnanti, eccetera. Perché la situazione è davvero grammatica, e c'è poco da ridere.

## IN RICORDO DI LUCA RASTELLO, INTELLETTUALE CORAGGIOSO

L'EDITORE DI CHIARELETTERE LORENZO FAZIO RICORDA L'AMICO LUCA RASTELLO,  
GIORNALISTA E SCRITTORE MORTO A SOLI 53 ANNI

LORENZO FAZIO, ILLIBRAIO.IT, 7 LUGLIO 2015

Sapevamo in tanti ma non osavamo dircelo. Lo sapeva anche lui che era alla fine, dopo 10 anni di miracoli. Quello che ricorderò di più di Luca è la sua intelligenza. Non aveva paura di esercitarla, non gli interessava esibirla. La usava, la faceva funzionare. Per capire. Per criticare la retorica e il non senso che ci avvolgono, per smontare «l'ordine del discorso» che va per la maggiore. La sua capacità di analisi sempre sorretta da un'impalcatura culturale eccezionale, ogni volta che gli parlavo, mi sorprendevo. Anche l'ultima volta, venerdì pomeriggio, non aveva rinunciato a graffiare e sempre con quell'aria un po' ironica, leggera, un mezzo sorriso pronto a stemperare la seriosità dell'analisi. Lui era così.

Ci lascia i suoi libri, tutti importanti, pensati, elaborati e frutto di un percorso scelto, voluto, sperimentato, in cui le parole non possono che essere quelle perché discendono da un mix originalissimo di intelligenza, erudizione e esperienza diretta sul

campo, conoscenza delle persone, della loro vita e della loro morte. Un intellettuale vero, che svolge il compito di criticare la realtà ma che non rinuncia a viverla questa realtà, come dimostra il suo impegno in Bosnia, durante la guerra, quando è riuscito a costituire a Torino una comunità di persone in fuga da quelle terre. Un intellettuale che si sporca le mani, che dice no a quello che non condivide e si a un'altra realtà da conquistare e per la quale battersi in prima persona. Lui era così.

Ricordo la festa dei suoi cinquant'anni. Bellissima. Tante persone diverse, provenienti da percorsi accidentati, e molte con accenti stranieri. Ciascuno con una sua verità da salvaguardare, qualunque fosse. Luca era pura energia vitale. Ci lascia un regalo enorme: quello di non avere paura della malattia e della morte, non rinunciando mai a vivere, fino all'ultimo, e a sperimentare la libertà di pensiero e di azione che abbiamo in dono. A costo di essere testardi. E lui lo era. Eccome.

## **QUELLI DI «NUOVI ARGOMENTI» MANDEREBBERO LANGONE IN UN GULAG, SE POTESSE**

MARCO CUBEDDU, «IL FOGLIO», 7 LUGLIO 2015

Caro Camillo Langone, trovo il suo articolo sul «Foglio» di giovedì scorso, dedicato al numero corrente di «Nuovi Argomenti» in cui abbiamo interpellato un cospicuo e variegato numero di scrittori, poeti, critici e intellettuali (lei e il fondatore del giornale per cui scrive compresi), fazioso e disonesto, ma anche – cosa che riscontro spesso nel leggerla e che la rende perdonabile delle sciocchezze che dice – piuttosto divertente. Mi permetto però di segnalarle che estrapolare citazioni da ragionamenti complessi, mutilandole al fine di stravolgerle per piegarle alla dubbia tesi che la rivista abbia condotto un'indagine rivolta a una «terrazza di romani di sinistra», omettendo tutte le numerosissime citazioni che sostengono l'esatto opposto, non rende esattamente un buon servizio alla libertà d'espressione che si affanna a difendere.

Il lavoro di questo numero, nato su impulso di una redazione che, oltre a 6 direttori, conta diverse decine di autori tra membri del comitato editoriale e collaboratori che partecipano attivamente alla vita della rivista, è stato coordinato da me, che sono genovese (e, ahimè, purtroppo non possiedo terrazze romane) e dalla redazione (che comprende un altro ligure, un marchigiano e un'ombra). Lo stesso ruolo di segretario di redazione che ho l'onore di svolgere è già stato ricoperto, prima di me, da un pugliese (Mario Desiati) e un toscano (Sandro Veronesi). Inoltre, basterebbe scorrere l'elenco degli autori che hanno partecipato (per non parlare di quello degli autori contattati) a smontare la fiacca e retorica accusa di romanocentrismo sinistorso.

Se lo scopo era dimostrare che, per certi autori coinvolti, la libertà d'espressione non è illimitata ma limitata, mi permetto di suggerirle che, probabilmente, sono in molti i cittadini – tra cui non dubito

anche diversi lettori e giornalisti del «Foglio» – a rivendicare con orgoglio questa posizione.

Chiunque legga il numero 70 di «Nuovi Argomenti» non troverà nessuna tesi precotta, ma un'indagine in cui tutti gli autori che lo hanno desiderato hanno potuto esprimere secondo le proprie convinzioni il loro punto di vista. La presenza delle sue liberissime risposte (nonostante esprima a parere di chi scrive ben poco di condivisibile) non sono che una delle tante palesi dimostrazioni del metodo adottato per dar vita a questo volume, il cui intento è evidente fin dal titolo scelto: «Dite quel... BIP... che vi pare».

Se poi non le piace quello che, liberamente, la gente dice, che posso dirle, le toccherà farsene una ragione, o passare al lato oscuro della forza di chi questa supposta libertà d'espressione la biasima.

Lei, che si autodefinisce «creazionista moderato» (come si fa a non amarla?), nel suo articolo mi ringrazia per averla coinvolta, e io ringrazio lei, come tutti gli altri generosi collaboratori, per aver aderito all'iniziativa. Poi mi dà dello stalinista, il che, ci mancherebbe, è un suo diritto (la informo solo che ha mancato il bersaglio: preferisco leninista, quindi ardentemente antistalinista) e mi attribuisce la volontà di censurare l'arte affidando il sostegno della sua tesi a questa frase: «La libertà di esprimersi deve variare in base al contesto, tener conto di limiti a volte maggiori, a volte minori e il bilanciamento di questi limiti dovrebbe essere prerogativa di un potere costituito che, rappresentando i bisogni umani (e non il profitto di una minoranza), valuti, in base all'oggettivo vantaggio collettivo, fino a che grado di libertà d'espressione si possa giungere». Peccato che faccia un torto alla sua intelligenza o a quella dei lettori, immagino al solo scopo di confezionare un pezzo dal vago sapore scandalistico (abbiamo tutti bisogno di lavorare, chi è senza peccato scagli la prima pietra!), collegando le

due cose. Se avesse avuto la bontà di tagliuzzare con meno faziosità le mie risposte (che non rappresentano la rivista, per la quale ho scritto un'introduzione che lei si guarda bene dal citare, dato che dimostrerebbe esattamente l'opposto di quel che si propone maldestramente di sostenere, ma me stesso in quanto scrittore/cittadino), avrebbe potuto accorgersi che in merito all'arte scrivo: «In un'opera d'arte, che ha come punto d'arrivo la bellezza (una valle in cui non esiste oscenità, ma solo estasi), tutto dovrebbe essere lecito». O anche: «L'arte, come le fate, non fa mai niente di utile».

Del resto, visto che cita il mio ultimo romanzo, sono certo che le basterebbe leggerlo (troverà personaggi testardamente votati all'«indebolimento muliebre» e all'«autorità virile») per rendersi conto che non c'è

alcuna traccia di intento politico nel mio lavoro. Quanto all'«oggettivo vantaggio collettivo del mio *Pornokiller*», su cui s'interroga, non so che dirle. Io avevo tentato di dar vita a un pregevole prodotto di intrattenimento letterario, ma potrei aver fatto un buco nell'acqua. Però, il prossimo (che parla della crisi del maschio e della famiglia ai tempi dell'Isis), sta venendo su davvero bellino. Appena pronto le manderò le bozze, come segno di pace, in attesa di venderne milioni di copie, fare un mucchio di quattrini e comprarmi una terrazza romana dove la inviterò a bere qualcosa (ma non certo il suo disgustoso Lambrusco!), invece di seguire la mia natura e mandarla in un gulag.

Con affetto e simpatia,  
Marco Zdanov Cubeddu



---

## LA MIA ESTATE CON KNAUSGÅRD E ERNAUX

L'ESTATE UN TEMPO ERA LO SPAZIO DEDICATO DELLA LETTURA. LIBERI DAGLI IMPEGNI SCOLASTICI, O DA QUELLI LAVORATIVI, DURANTE I MESI ESTIVI CI SI DEDICAVA, ALMENO DA RAGAZZI, ALLA LETTURA DI VOLUMONI. ERA IL TEMPO PER I CLASSICI O PER QUEI LIBRI CHE DURANTE IL RESTO DELL'ANNO SI METTEVANO VIA CON IL BUON PROPOSITO: QUESTO LO LEGGO D'ESTATE! COSA LEGGONO OGGI LE SCRITTRICI E GLI SCRITTORI IN VACANZA? LO ABBIAMO CHIESTO AD ALCUNI DI LORO: UN DIARIO IN ANTICIPO DELLE LETTURE CHE RIEMPIRANNO I PROSSIMI DUE MESI. O PROMESSE DI LETTURA. COME E PERCHÉ. E PERSINO DOVE. LEGGERE COME UNA PASSIONE INTRAMONTABILE. NON TUTTI GLI SCRITTORI SCRIVONO D'ESTATE. ALCUNI LEGGONO

MARCO MISSIROLI, DOPPIOZERO.COM, 8 LUGLIO 2015

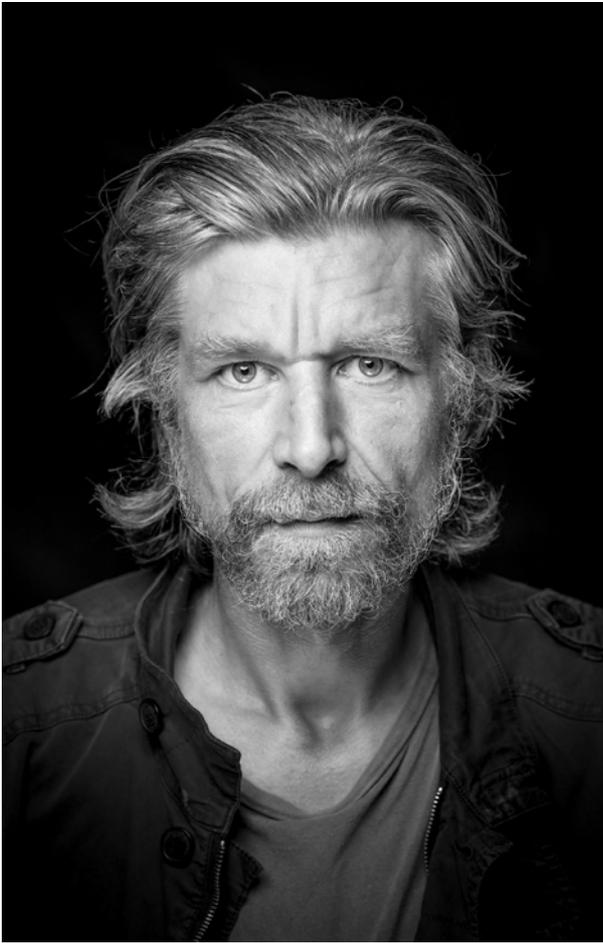
---

Sarà la mia estate con Karl Ove Knausgård, l'autore norvegese che ha fatto a brandelli la propria esistenza in sei volumi di confessioni intime. È un inno alla prima persona singolare e alla mercificazione del privato. Ecco la potenza e allo stesso tempo il sospetto: Knausgård scrive di sé, così di sé, perché non ha storie. È un Io da spulciare con diffidenza e desiderio: può essere infinitamente noioso, può essere infinitamente avvincente. C'è una terza via: la noia avvincente. È un miracolo narrativo che riesce a talenti obliqui che impastano l'ovvio e sfornano lo straordinario. L'estate è la stagione migliore per questi funambolismi di lettore: la testa è più sgombra, e rifiorisce un senso di possibilità nel farsi stupire. In estate come lettore giudico meno, sarà che sono riminese e i riminesi l'estate coltivano l'avventura. Ma mai lo sbadiglio.

Di Knausgård avevo letto alcune critiche ottime sui giornali esteri, sono andato in libreria per spulciare il primo volume, *La morte del padre*: mi ha convinto il passo in cui l'autore scrive della sua situazione di scrittore. È notte, i tre figli dormono e anche la moglie dorme, lui dichiara che quel giorno è il 27 di febbraio 2008 e mentre scrive sente che l'impegno familiare gli sta mangiando quello letterario. Riordinare casa, preparare la cena ai figli, portarli a scuola, affannarsi con le bollette, mantenere un grado di accudimento decente, come può, tutto questo,

non ledere l'assalto narrativo? Ecco la domanda a tratti patetica, totalmente convincente se letta sotto l'ombrellone o in montagna o in una città estera quando il cervello è pronto a rivoluzioni assolute. Quando, sotto sotto, ogni ammutinamento risulta profondamente liberatorio: la bella stagione regge questa promessa di indipendenza.

Così mi sono comprato *La morte del padre* e *Un uomo innamorato*, circa mille pagine in due. Un po' scomodo da portare, geniale nel caso risultasse un bel libro per la monogamia a cui costringerebbe (sono fedele, sì): verrà con me in Giappone, il tratto nordico di Knausgård potrebbe legarsi bene con la misura del Sol Levante e con il mio misero spazio in valigia (viaggio leggero). Quest'ultima condizione alza il rischio: se la noia prevaricherà la confessione norvegese, sono pressoché spacciato: mi rifiuto di avere un Kindle per ovviare a scelte narrative sbagliate, ma ho con me un piano di scorta. Scegliere libri timidi che annullino l'ego di Knausgård: *Il posto* e *Gli anni*, entrambi di Annie Ernaux. Anche qui due opere di uno stesso autore, questa volta francese e sussurrato: la storia di un padre senza artifici. Per come è stata, per come si è depositata in una figlia. L'esperienza mi ha fatto capire che i libri timidi premiano anche nella noia, come un compagno di vacanza che non è esaltante, ma che non impone ritmi, orari, preferenze despote. Non risplende, ma non oscura. Se



invece colpisce nella pacatezza, avvera il miglior sodalizio: qualsiasi estate sia, la ricorderemo per quel libro cheto e profondamente compagno.

Mi era accaduto con *Stoner*, di John Williams, ero in Grecia e oltre al mare ricordo il silenzio incastonato in questo libro muto e dirompente. Era successo lo stesso miracolo a 16 anni, quando mi sentivo ancora un non-lettore convinto: quell'anno la professoressa Bagli aveva imposto due libri per le vacanze, *Il deserto dei Tartari* e *Fontamara*. Pensai di arrangiarmi come sempre, facendomeli raccontare da qualche mio compagno di scuola e leggendo solo i capitoli decisivi. Oppure guardandomi i film, se li avevano tratti. Invece quell'anno presi una broncopolmonite e rimasi a letto un mese. Alla televisione davano film di Ciccio Ingrassia e Franco Franchi e io una sera aprii questo libro con il dipinto di un macchiaiolo in copertina.

Conobbi così Giovanni Drogo e la sua inettitudine. E l'indignazione dei fontamaresi. Ricordo che mentre leggevo ascoltavo lo schiamazzo allegro dei riminesi in strada, dal ritorno dal mare, o dopo cena, quando si ritrovavano per le vie dell'Ina Casa a mangiare il cocomero e a giocare. Li sentivo e quello non fu più richiamo e mancanza, quello diventò, per la prima volta, schiamazzo.

Giovanni Drogo era la mia nuova villeggiatura. Come *Fontamara*. Come *Stoner*. Ora confido in Knausgård. E nella Ernaux. Nel caso di delusione mi affido comunque alle parole che un grande scrittore confidò a suo nipote: «Un libro interrotto è un libro letto, o qualcosa di simile». Lo disse Somerset Maugham. Che dalle sue letture noiose riuscì sempre a spremere stelle filanti. Da quanto ne so, non era riminese.

## ABBASSO BLOOM!

OGGI IL CRITICO LETTERARIO HAROLD BLOOM COMPIE OTTANTAQUATTRO ANNI.  
PUBBLICHIAMO UN INTERVENTO DI EDOARDO PISANI

EDOARDO PISANI, MINIMAETMORALIA.IT, 11 LUGLIO 2015

Come il Sainte-Beuve combattuto dal Proust postumo a inizio Novecento, Harold Bloom è considerato da molti uno dei maggiori critici letterari del nostro tempo, forse l'unico accademico a «godere» internazionalmente dello status di Grande Vecchio, di guru della letteratura. Il suo saggio più conosciuto, *Il canone occidentale*, è spesso letto e invocato quale baluardo estetico contro i critici marxisti o femministi o multiculturalisti o poststrutturalisti delle università americane, da lui definiti con sprezzo «critici del Risentimento» – quasi che Bloom non sia, a sua volta e più di altri, un risentito! Il canone bloomiano affonda le radici in Shakespeare, «aurora boreale visibile in un luogo che la maggior parte di noi non raggiungerà mai», in Dante e in Cervantes, per poi innalzarsi e ramificarsi nella letteratura di tutti i tempi, da Montaigne a Milton a Goethe a Kafka, da Whitman a Proust a Borges a Pessoa, delineando influenze e parentele e catalogando senza sosta, costringendo autori e opere in suddivisioni fin troppo progressive, lineari, come se gli scrittori canonizzati dipendessero o l'uno dall'altro o, e per l'autore è senz'altro così, tutti da Shakespeare *e da Bloom*.

Abusando del suo stesso metodo, potremmo dire che Harold Bloom è a sua volta un discendente di Samuel Johnson e di Sainte-Beuve, critici che peraltro non nega di amare. Nel *Canone occidentale*, per esempio, si passa da Tolstoj a Ibsen a un divertente Freud scespizzato – «Amleto non soffriva del complesso di Edipo, ma Freud soffriva senza dubbio del complesso di Amleto, e forse la psicoanalisi è un

complesso di Shakespeare...» – a Proust a Joyce a una Woolf sempre mal sopportata e a tratti sminuita, una grande scrittrice cui i complessi da maschio medio e da viscerale (e risentito!) critico antifemminista di Harold Bloom costringono a fare letteralmente la paternale – «suo padre, Leslie Stephen, non era l'orco patriarcale dipinto dal suo risentimento»; «Virginia Stephen, una donna organizzata in maniera complessa, avrebbe subito crolli ancora più frequenti e completi a Cambridge e a Oxford, e non avrebbe avuto l'istruzione letteraria garantita dalla biblioteca del padre»; «come reazioni al padre, l'estetismo e il femminismo di Woolf erano così compatti che nessuno sarebbe più riuscito a dividerli...» eccetera eccetera: come il Sainte-Beuve odiato e demolito da Proust, qui Bloom eccelle viscidamente nell'arte della *riduzione del genio*, manovrando la vita di Virginia Woolf, *donna organizzata in maniera complessa* (e a questo punto ci si chiede in che limpida maniera fossero «organizzati» gli altri autori del *Canone*), quale pretesto per regolare le sue beghe con il femminismo accademico.

«They shall not pass!». Questo sembra gridare, mutando talvolta il grido in lamento, Bloom contro i falsi lettori, i risentiti, facendosi scudo con Shakespeare e Dante e combattendo le femministe, i postmarxisti, i decostruzionisti, i semioticisti e via di seguito; poi però il suo stesso astio lo rende simile e forse peggiore dei suoi nemici – un risentito in più! In un mondo in cui assegnano il premio Nobel «a ogni idiota di quinta categoria» (e non al *suo* Philip Roth) o a scrittori francesi «illeggibili» (Le Clézio)

o «che nessuno conosce» (prima del Nobel Modiano era tradotto in oltre 20 lingue, inglese compreso) o a autori turchi, cinesi, svedesi e via dicendo, Bloom ama dipingersi come l'ultimo lettore possibile, uno scespriano elegiaco accerchiato da una massa di idealisti risentiti – di cui non si accorge di far parte! Harold Bloom o del risentimento, dunque. Oppure Harold Bloom o del furore genealogico, catalogante. O ancora, e forse soprattutto, Harold Bloom o della riduzione del genio, come quando scrive del padre di Virginia Woolf o del fascino di Goethe – «Goethe incantava così tanto se stesso e chiunque lo circondasse che nessuno dei personaggi da lui creati reggeva il confronto con il suo creatore» – o di Edgar Allan Poe – «Poe viene accettato a un livello così universale che è impossibile escluderlo dai maggiori autori americani, sebbene la sua scrittura sia quasi sempre pessima» – o di Arthur Rimbaud – «Rimbaud fu un grande innovatore nell'ambito della lirica francese, ma sarebbe sembrato molto meno rivoluzionario se avesse scritto nella lingua di William Blake e William Wordsworth, di Robert Browning e Walt Whitman...»; al che ci viene da opporre i famigerati *merde* scagliati da Rimbaud all'ormai ignoto Auguste Creissels o da chiederci più educatamente per quale motivo bisogna mettere in competizione, manco la letteratura fosse una corsa campestre o un torneo di bocce, geni diversissimi quali Keats, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Dickinson, Eliot e così via, tralasciando i contemporanei. Per bisogno di un canone? Per foga genealogica, suddividendo influenze e debiti e grandezze e scrivendo frasi del tipo: «Tutti i movimenti francesi sono stranamente in ritardo rispetto alla letteratura angloamericana...»? O per i soliti complessi misuranti di Harold Bloom, che sembra valutare le prestazioni di ogni grande scrittore, da Milton a Tolstoj a Joyce a Beckett, con il righello Shakespeare? Nei confronti di Tolstoj le pagine del *Canone* sono esemplificative: dopo aver dichiarato che «è doloroso parlare di limitazioni in Tolstoj, limitazioni che tuttavia esistono solo se lo si paragona a Shakespeare» e che «non sappiamo se Tolstoj avesse mai amato qualcuno, compresi i suoi figli», Bloom confessa

**HAROLD BLOOM O DEL RISENTIMENTO, DUNQUE. OPPURE HAROLD BLOOM O DEL FURORE GENEALOGICO, CATALOGANTE. O ANCORA, E FORSE SOPRATTUTTO, HAROLD BLOOM O DELLA RIDUZIONE DEL GENIO.**

di essere spesso «tentato di organizzare un gioco di società in cui classificare gli scrittori più grandi in base al loro grado di solipsismo...».

E in questo caso il pensiero corre, o meglio schizza, a un lampo di Roberto Bolaño, il «concorso di masturbazione che organizzano i presidenti e le tre uniche modalità di vittoria: grossezza, vinta dall'ambasciatore dell'Ecuador, lunghezza, vinta dall'ambasciatore del Brasile, e lancio del seme, prova massima, vinta dall'ambasciatore d'Argentina». Ecco: la prova massima onanista, il lancio del seme, contenuta in *La letteratura nazista in America*, ci pare adatta tanto agli ambasciatori di Bolaño quanto agli insopportabili cataloghi di Harold Bloom, sorta di critico onnisciente che riduce e incasella e condanna ogni grande autore a una masturbazione a perpetuità, nei secoli, affibbiando prolunghe scespriane o dantesche (o whitmaniane – «You villain touch!») e indicando al *common reader* l'inimitabile foga orgasmica di Omero o Dante o del Bardo di Stratford-upon-Avon...

Bolaño aveva letto i saggi di Harold Bloom. «Credo che Bloom si sbagli, come in tante altre cose» afferma in *Tra parentesi*, contestando una sua lettura nerudiana, salvo poi aggiungere che «in tante altre cose Bloom è forse il miglior saggista letterario del nostro continente». Bolaño infatti era un ammiratore di Harold Bloom, seppure con molte riserve, tanto da scrivergli delle lettere (purtroppo non ancora edite), citarlo in diversi articoli e addirittura parodiare, sbeffeggiandone la foga catalogante e competitiva. «Nell'immenso oceano della poesia» scrive in un celebre brano di *I detective selvaggi*, ripreso in *I dispiaceri del vero poliziotto*, «distingueva varie correnti: finocchioni, finocchie, finocchietti, pazze, buconi, velate, ninfe e fileni...». E ancora: «Una pazza,

secondo San Epifanio, era più vicina al manicomio fiorito e alle allucinazioni in carne viva, mentre i finocchioni e le finocchie vagavano sincopatamente dall'etica all'estetica o viceversa...». Oppure: «Il panorama poetico, dopotutto, era essenzialmente la lotta (sotterranea), il risultato del conflitto fra poeti finocchioni e poeti finocchie per impadronirsi della parola...».

Bloom è un grande lettore di poesia, forse l'unico americano a conoscere e amare tanto Leopardi quanto Campana, tanto Neruda quanto Nicanor Parra, e Roberto Bolaño, enfant terrible della poesia contemporanea, lo sapeva – come resistere alla tentazione di pasticciarne lo stile? Hai un grande critico, sei un grande scrittore – che altro puoi fare, se non sbeffeggiarlo? In effetti sarebbe interessante conoscere la reazione di Harold Bloom di fronte ai pastiche critici di Bolaño; un lettore attento e egocentrico come lui non può non riconoscere il proprio metodo, il proprio stile – e trasalire!

Bloom: «Come Whitman, Dickinson è la più pericolosa delle influenze dirette. I seguaci più fedeli di Whitman sono quelli più nascosti: l'Eliot della *Terra desolata* e Stevens. Allo stesso modo, la massima influenza di Dickinson si osserva in Elizabeth Bishop e May Swenson, che si sforzarono di non assomigliarle sulla superficie poetica. La sua affinità più ovvia è quella con la poesia di Emerson, ma i suoi immediati precursori, come quelli del filosofo, sono i tardoromantici inglesi, e le sue affiliazioni nascoste sono sorprendentemente shakespeariane...». Bolaño: «Il fatto è che un poeta frocione come Leopardi, per esempio, ricrea in qualche maniera poeti froci come Ungaretti, Montale e Quasimodo, il trio della morte. Nello stesso modo Pasolini rivernicia il frociume

**BLOOM È IL DIO ESAMINATORE, IL GIUDICE DEI GRANDI SCRITTORI; E CHI ALTRI POTREBBE ESSERLO? DIO È MORTO, IL DOTTOR JOHNSON E SAINTE-BEUVE SONO MORTI, HAROLD BLOOM NON SI SENTE MOLTO BENE...**

italiano attuale, si veda il caso del povero Sanguineti (su Pavese non metto bocca, era una checca triste, un esemplare unico nella sua specie)...».

«I suspect Bolaño is another period piece. His excess attracts but flows away...». Così risponde Bloom a chi gli chiede di Bolaño, prevedendone la scomparsa e circoscrivendolo al suo tempo, e tuttavia al riguardo sembra insolitamente evasivo, incerto, incapace di stroncarlo veramente. Negli Stati Uniti *I detective selvaggi* e *2666* sono stati accolti come le opere estreme di uno dei massimi scrittori degli ultimi anni, con studi approfonditi sulle maggiori riviste e *clin d'oeil* ovunque (Bolaño si affaccia persino in un film da blockbuster quale *Now you see me*, con Woody Harrelson che lo legge prima di essere arrestato dall'Fbi – e chissà se l'omaggio è opera del regista o degli sceneggiatori o dello stesso Woody Harrelson...). Possibile che Harold Bloom, giudicando la mania bolaniana *another period piece*, un fenomeno passeggero, non sappia stroncarlo in modo più deciso, con veemenza, come fa con altri autori? O è incapace di raccoglierne la sfida?

«Non mi sembra che nella letteratura contemporanea ci sia nulla di radicalmente nuovo. Non ci sono più grandi poeti...» ripete laconicamente Bloom (che noia!) a «El País» – al che l'intervistatore gli chiede di Bolaño, appunto, e la risposta è tanto ambigua quanto sfuggente, breve: «Lì dentro c'è qualcosa, vedremo. Io e lui avevamo molte differenze, anche se ha detto che l'ho influenzato...». Dopodiché Bloom passa a elogiare Parra e Vallejo e soprattutto Octavio Paz, suo «very dear friend» e arcinemico di Bolaño, a proposito del quale si guarda bene dall'aggiungere altro, limitandosi a quel *we'll see*, vedremo, in tono paternalista – come se Bolaño fosse uno studentello sul banco di prova della posterità! Quanto a lui, Harold Bloom, ça va sans dire: Bloom è il dio esaminatore, il giudice dei grandi scrittori; e chi altri potrebbe esserlo? Dio è morto, il dottor Johnson e Sainte-Beuve sono morti, Harold Bloom non si sente molto bene...

Un autore che ha avuto il coraggio (e il talento!) di attaccare apertamente Bloom è Jonathan Franzen. I due si detestano: Bloom considera le opere di

Franzen dei Pynchon di terz'ordine e Franzen si fa beffe continuamente delle teorie e del maschilismo bloomiani. Se Harold Bloom non sembra aver colto i pastiche e la sfida di Bolaño, Franzen ha di sicuro risposto alle critiche di Bloom – e il duello è in atto! Bloom dice, ripetendo la solita litania: «Nella nuova generazione non c'è nessuno paragonabile a Roth, Pynchon, DeLillo e McCarthy, e non riuscirò mai a capire l'entusiasmo per David Foster Wallace e Jonathan Franzen. Ho finito da poco *Libertà* e mi sembra Pynchon in versione annacquata...». Franzen risponde: «Bloom mi ricorda Norman Mailer: entrambi non possono ammettere che qualcosa di buono sia venuto dopo la loro generazione. I critici come Bloom tendono ad amare gli autori che essi stessi hanno aiutato a emergere. Io ho portato i miei lavori direttamente ai lettori senza bisogno del suo aiuto e non mi sorprende se ciò lo ha irritato...». A questo bisogna aggiungere che Franzen si è scagliato con estrema violenza (che coraggio!) anche contro Philip Roth, noto protegé di Bloom, affermando che «invece di pensare in modo ossessivo a vincere il Nobel, farebbe meglio a scrivere libri migliori» – e in effetti viene da chiedersi, con un filo di malizia, quali letterine di buon compleanno abbia scritto il Roth degli anni Ottanta a Harold Bloom e quali non abbiano invece mai scritto Saul Bellow, definito da Bloom «an immensely wasted talent», o lo stesso Jonathan Franzen...

Franzen massacra la teoria delle influenze di Bloom. Tutto *Il progetto Kraus* può essere letto in chiave antibloomiana, e a ragione, giacché Kraus stesso derideva e massacrava Freud, uno dei capisaldi del canone bloomiano. «Nel mio ultimo semestre al college avevo letto alcuni saggi di Harold Bloom in cui si parlava molto di poeti “forti” e poeti “deboli”» racconta Franzen. «Dato che io comunque avrei scritto romanzi, immaginavo che mi avrebbe dato molta più gioia e soddisfazione essere forte...». E più avanti: «Quando cominciai a leggere il Pynchon, nel seminterrato della casa di periferia della famiglia che mi ospitò per le prime cinque settimane a Berlino, stavo leggendo anche *L'angoscia dell'influenza* di Bloom, come se Pynchon fosse un virus letale e la

**IN AMERICA E IN EUROPA È CONSIDERATO UN MAESTRO DELLA LETTERATURA OCCIDENTALE, L'UNICO CRITICO IN GRADO DI DARE DEL TU AI MAGGIORI SCRITTORI CONTEMPORANEI E AI CLASSICI, SOPPESANDOLI E SUDDIVIDENDOLI E CLASSIFICANDOLI SENZA TREGUA.**

teoria letteraria la tuta protettiva che mi avrebbe permesso di maneggiarlo senza rischi. Ma la tuta era inutile...».

Oppure, in *Più lontano ancora*: «Secondo Harold Bloom, che sulla distinzione tra autori “deboli” e autori “forti” nella sua acuta teoria dell'influenza letteraria ci ha costruito una carriera, non sarei consapevole di quanta influenza E.M. Forster eserciti tuttora su di me. L'unico a esserne pienamente consapevole sarebbe proprio Harold Bloom». E finalmente: «Il più grande problema della domanda sulle influenze, tuttavia, è che sembra presupporre che i giovani scrittori siano blocchi di argilla morbida sui quali certi grandi scrittori, morti o viventi, lasciano un marchio indelebile. E la cosa più fastidiosa per lo scrittore che cerca di rispondere con sincerità è il fatto che *quasi tutte* le sue letture gli hanno lasciato una sorta di marchio...».

Per il momento l'attacco krausiano di Franzen non ha sortito alcun effetto; dall'Università di Yale non giungono reazioni, risposte. Probabilmente il guardiano del *Canone* è troppo impegnato a *non leggere* Roberto Bolaño...

Bloom continua a lamentarsi, nelle interviste e nei saggi: non ci sono più grandi scrittori, non ci sono più grandi poeti, gli ultimi premi Nobel sono perlopiù illeggibili, il tal libro di certo non è un capolavoro, la tal grande scrittrice di racconti (Alice Munro) non è all'altezza di James o Hemingway (ma perché confrontarli?), il tal grande scrittore in realtà è uno scribacchino, eccetera. In America e in Europa è considerato un maestro della letteratura occidentale, l'unico critico in grado di dare del tu ai maggiori scrittori contemporanei e ai classici, soppesandoli e suddividendoli e classificandoli senza tregua; di fatto

però è talmente preso dai propri canoni e cataloghi e scuole delle età e paternalismi saccenti e attacchi ai «risentiti» da non accorgersi di appartenere a sua volta a una corrente letteraria ben più elementare, stucchevole, una scuola che proclama da tempo non la fine del romanzo o la morte dell'autore bensì l'estinzione del lettore puro, appassionato, incolpando il chiasso linguistico della modernità, i videoclip, Mtv, il rap, il pop, l'ignoranza delle masse e via di seguito, fino al cinismo o alla rassegnazione, al disincanto – forse perché le loro opere non sono abbastanza lette, amate? «Non riesco a immaginare poeti, interpreti dell'essere, nell'eone che viene» scriveva Guido Ceronetti già nel 1996, prefaendo le sue poesie. «Anime in esilio tante, e disperate, ma non di questo tipo, non capaci di versarsi in poesia. Lo stato delle lingue stesse non lo consentirà, la vigilanza feroce del Brutto – acustico o visivo – non lo consentirà...». Dopo Ceronetti il diluvio, quindi? O dopo Ceronetti (e Bloom) il Dio Selvaggio, cioè la ribellione e il caos, il grido di Yeats e lo scempio di *Ubu roi* – l'Apocalisse, infine! O dopo Ceronetti (e Bloom, i cui saggi peggiori non valgono una sola poesia di Ceronetti) il linguaggio del Brutto acustico o visivo o verseggiante o romanzesco – qualunque esso sia! Recentemente, in una serie di articoli ripresi nel *Tragico tascabile*, lo stesso Ceronetti si è definito con ironia uno scrittore prima semifallito e poi semiriuscito – *fallito* perché incapace di impedire la degenerazione della lingua italiana, «spregevolmente prostituita all'angloamericano», con «un libro di eccezionale bellezza eppure in grado di attrarre all'incirca venti milioni di lettori»; *riuscito* perché in possesso di «un riparo forte come la morte: la tranquillità d'animo di un dovere perfettamente compiuto, secondo la parola di Baudelaire,

**HAROLD BLOOM È INNEGABILMENTE UNO  
MIGLIORI SAGGISTI SCESPIRIANI DEL NOSTRO  
TEMPO, BENCHÉ SIA SHAKESPEARE A SALVARE  
IL LETTORE BLOOMIANO E NON VICEVERSA.**

faro nelle tenebre, *comme un parfait chimiste et comme une âme sainte...*».

In Francia, varcando il faro e i fiori baudelairiani e scavalcando le Alpi, la situazione è pressoché identica, con la belle langue in preda a inglesismi di ogni tipo e gli scrittori sempre più marginali, esausti, rassegnati o a imitare goffamente i bestseller d'oltreoceano (con il beneplacito degli editor) o a morire per la lingua, con la lingua. Un esempio: «Il disincanto è quel processo per cui la letteratura sembra non soltanto volgere al termine per esaurimento dei suoi due veicoli supremi, il romanzo e la poesia, ma anche quello che raccoglie per effetto dell'ottenebramento del mondo o per il fatto di non poter più rivaleggiare con il sociologico, il cinema, l'ignoranza, il crollo sintattico...».

Qui pare davvero di leggere la chiusa elegiaca del *Canone*; si tratta invece de *Il disincanto della letteratura* di Richard Millet, malinconico custode di una lingua in declino e di un canto del cigno culturale, canto fin troppo rassegnato, come se le nuove generazioni fossero incapaci di leggere e di scrivere – e di aggredire (perché no?) i risentiti come Millet o Bloom! Per fortuna Richard Millet, a differenza di Harold Bloom, ha la lucidità di aggiungere: «Può darsi anche che non sia l'era del romanzo che vedo volgere al termine ma sono io che sono arrivato a un'età in cui il romanzo si è esaurito in me, sono io che ho smesso di interessarmi e che ho bisogno, scrivendo, di reinventarlo in me, compito sicuramente impossibile e tuttavia più che mai urgente nella sua feconda inattualità...». Ah, se soltanto Bloom scrivesse la stessa cosa, internandosi fra gli *esauriti* piuttosto che prendendosela con il rap e il rock e i premi Nobel e i fumetti e indicando il proprio Canone come unica via di salvezza – la salvezza del lettore autentico, scespiriano, bloomiano!

Shakespeare, appunto. Harold Bloom è innegabilmente uno migliori saggisti scespiriani del nostro tempo, benché sia Shakespeare a salvare il lettore bloomiano e non viceversa – cosa che talvolta sembra credere Bloom, ergendosi a ultima sentinella della letteratura occidentale, quasi che Otello e Iago abbiano bisogno dei suoi libri per non essere travolti

e linciati e sradicati dal palco (e dalle librerie) da una massa di ideologi risentiti, dal pubblico, come le marionette di Davoli e di Totò nell'*Otello* di Pasolini. In ogni caso, *Shakespeare, L'invenzione dell'uomo* è la sua opera più riuscita; per Bloom le commedie e i drammi scespiriani compongono una vera e propria Bibbia dell'umanità, un codice linguistico e comportamentale che si tramanda fra le generazioni e che di fatto *crea* il pubblico, l'uomo.

Gli stessi critici del Risentimento, afferma Bloom, sono caricature di Iago e Edmund; Shakespeare non solo mette in scena la natura umana, come già scriveva il dottor Johnson, ma la incarna, la è, in tutte le sue variabili psicologiche e emotive. Shakespeare è Dio, fondamentalmente, e a leggere Harold Bloom pare che il suo attuale rappresentante in Terra sia proprio Harold Bloom, mentre Samuel Johnson potrebbe essere un valido Gesù Cristo (e a questo punto, spingendo il gioco più in là, Antonin Artaud, voce quasi assente dal *Canone*, un Giordano Bruno, Emily Dickinson una Giovanna d'Arco, la *Recherche* di Proust un'arca di Noè, eccetera eccetera – fino all'Apocalisse di Mtv?).

Lo Shakespeare di Bloom vuole essere definitivo, totale. Le maggiori opere del Bardo sono studiate e scandagliate con originalità e talento e i personaggi rivivono nel testo, accompagnando l'autore e il lettore fino a diventare opere anch'essi, ricreandosi a ogni rilettura e chiamando in causa altri lettori e critici scespiriani, personaggi a loro volta, *voci*, da Johnson a Wilde a Levin a Freud, da Kierkegaard a Nietzsche a Pirandello a Beckett, componendo una sorta di orchestra interpretativa dei drammi, un prisma critico cui il giudizio di Harold Bloom è al tempo stesso la summa e il canone, l'ultima chiave di lettura possibile – e spesso è davvero illuminante, come quando scrive che «non riusciamo a guardare Amleto da un numero sufficiente di prospettive e ne cerchiamo sempre di nuove, perché la grandezza e l'indifferenza non fondono tanto il principe nella natura quanto confondono la natura con lui» o che «la meraviglia, la gratitudine, lo sgomento e lo stupore» sono l'unico approccio giusto a una lettura critica di Shakespeare.

**LO SHAKESPEARE DI BLOOM VUOLE ESSERE DEFINITIVO, TOTALE. LE MAGGIORI OPERE DEL BARDO SONO STUDIATE E SCANDAGLIATE CON ORIGINALITÀ E TALENTO E I PERSONAGGI RIVIVONO NEL TESTO, ACCOMPAGNANDO L'AUTORE E IL LETTORE FINO A DIVENTARE OPERE ANCH'ESSI.**

Altrettanto spesso, tuttavia, il risentimento e il protagonismo di Bloom prendono la scena, scalzando la gratitudine e lo stupore e riducendo le opere scespiriane a mero scudo per le sue battaglie accademiche, invero più simili a beghe condominiali che a battaglie, attaccando i marxisti, le femministe e gli ideologi di ogni genere, colpevoli di *contestualizzare ideologicamente* Shakespeare (è il famigerato «Shakespeare francese», per Bloom), oppure sputando en passant su grandi scrittori per lui sopravvalutati, come de Sade (un francese, guardacaso!), che oltre a scrivere «in maniera abominevole», sarebbe soltanto un mediocre epigono dell'Angelo di *Misura per misura*, profanatore della commedia e sadico ante litteram...

Pur volendosi totale, esaustivo, lo *Shakespeare* di Harold Bloom è perciò totalizzante, totalitario, per usare un gioco di parole di Romain Gary, costringendoci nei malumori e nei pregiudizi del suo autore, nel suo assolutismo saccente, risentito. Un'opera che, pur partendo da presupposti simili, ossia la grandezza e l'universalismo biblico di Shakespeare, può essere raffrontato e a tratti perfino opposto alla lettura di Bloom è *Di vita si muore* di Nadia Fusini, viaggio nello «spettacolo delle passioni» delle maggiori tragedie scespiriane, a sua volta strutturato come un dramma in sé, con un prologo, cinque atti, un intermezzo (il demone della lussuria) e un congedo, cioè l'epilogo.

*Di vita si muore*, dunque, e l'apparente ossimoro del titolo, unito al nome dell'autrice, ci porta sia a Shakespeare che a Virginia Woolf, alla storia d'amore *vissuta* con Vita Sackville-West, su cui Nadia Fusini ha scritto pagine memorabili, appassionate – la stessa Virginia Woolf maltrattata nel *Canone occidentale*, e anche questo contrappone le due letture,

come Simone Weil, citata in epigrafe di *Di vita si muore* e protagonista di *Hannah e le altre*, una fool scespiriana (così si definiva lei stessa) del tutto ignorata da Bloom...

Bloom contro Fusini, quindi. Un punto di incontro per il duello potrebbe essere la lettura elotiana dell'*Amleto*, *Hamlet and his problems*, nella quale il dramma scespiriano viene definito senza mezzi termini *an artistic failure*, un fallimento artistico, disarmonico, *puzzling*, troppo denso di pathos e di scene superflue, inconsistenti, da tagliare o rivedere. Cosa rispondono Harold Bloom e Nadia Fusini? Per Bloom «il nostro enigma irrisolto deriva dal fatto che la maggiore personalità teatrale della produzione shakespeariana è al centro di un dramma famoso per le sue ansiose aspettative, per i suoi ritardi incessanti, che sono più della parodia di una vendetta rimandata all'infinito. Amleto è un grande attore, come Falstaff e Cleopatra, ma il suo regista, il drammaturgo, sembra punire il protagonista per essergli sfuggito di mano, per essersi trasformato nello spiritello maligno che ha rubato la ghirlanda ad Apollo e forse aver suscitato più dubbi di quanti il suo creatore ne nutrisse già» – e risponde alle critiche elotiane riprendendo una frase di William Hazlitt, *it is we who are Hamlet*, Amleto siamo *noi*, e adducendo: «Credo che Eliot, con tutte le sue ferite, abbia reagito alla malattia spirituale di Amleto, il malessere più enigmatico della letteratura occidentale».

Nadia Fusini invece lascia perdere le «ferite» di Eliot, qualunque esse siano, affrontando le sue critiche strutturali al dramma: «Da tempo leggo *Amleto*, e da sempre, ancora prima di aver letto Deleuze, da sempre so che nelle anse, nelle pieghe, si nasconde il

**PUR VOLENDOSI TOTALE, ESAUSTIVO,  
LO SHAKESPEARE DI HAROLD BLOOM  
È PERCIÒ TOTALIZZANTE, TOTALITARIO,  
PER USARE UN GIOCO DI PAROLE DI ROMAIN  
GARY, COSTRINGENDOCI NEI MALUMORI  
E NEI PREGIUDIZI DEL SUO AUTORE,  
NEL SUO ASSOLUTISMO SACCENTE, RISENTITO.**

suo principio costruttivo. Il suo ritmo non è affatto “tutto uno sbaglio”, come sostiene Eliot. Se il testo si piega e si ripiega e si avviluppa, e l'azione ristagna, si intasa, non è perché la forma rinascimentale abbia perduto la sua magnifica misura: il fluire ordinato di atto in atto di un'azione e una materia scenica che deriva le sue leggi da un teatro, che è quello greco, nella rilettura degli umanisti. O nella riscrittura di Seneca. Shakespeare non fa questo. [...] È su una piega del tempo che si incanta il principe-attore. Il tempo è, nella misura più semplice, la misura del passaggio, il calcolo del movimento; Amleto lo sa bene. E lo sa la tragedia in cui sta, che è soprattutto un dramma sulla natura del movimento. La questione del moto finito e infinito, la meraviglia, lo stupore di fronte al movimento, davanti a una differente rotazione dei pianeti, della terra, sono assolutamente centrali alla struttura logica del secolo. La trasformazione intellettuale che ne deriva è strabiliante. Vertiginosa».

E questa vertigine rinascimentale, che Bloom tacerebbe stupidamente di «contestualizzazione», per Nadia Fusini diventa lingua, linguaggio, fra le pieghe della volontà e dell'essere, del divenire – «*Lapsed in time and passion*: Shakespeare non conosceva il greco, ma conosceva bene il latino, ed è straordinaria la ricaduta del verbo latino *labor, lapsus, sum, labi*, che perfettamente trasporta in “lapsed” il *labor* di Amleto, quel suo faticoso muoversi tentennando, cadendo e ricadendo, continuamente scivolando lungo il vettore del Tempo nelle sabbie mobili della sua passione...».

Il confronto – per ribaltare contro Bloom il suo stesso metodo agonistico – è impietoso: da una parte si tirano in ballo le supposte ferite di Eliot, una citazione di Hazlitt e il «malessere della letteratura occidentale», dall'altra ci si addentra nel pathos e nel linguaggio scespiriano, scavando fra le pieghe strutturali e visionarie del testo. Più in generale, mentre Nadia Fusini vive e soffre e ama con Shakespeare, Harold Bloom sembra troppo preso a difendere il proprio status di grande critico, di censore e catalogatore, tendendo generalmente a *chiudere* le opere studiate, restringendone la grandezza e concentrandosi sulla

psiche dei personaggi (dove le sue letture eccellono) ma non sulla lingua, sulle parole.

*Di vita si muore* invece è aperto, libero, traboccante di ossessioni e gelosie, di follie e amori, di ira e urla – di passione. «Com'è che il grido della creatura è così bello?» chiede Simone Weil sulla soglia del libro, e Nadia Fusini risponde con un vortice in fermento, 5 atti sequenziali, una spirale emotiva e filologica piena di *sound and fury* che intorno ai drammi e nei drammi si fa ritmo, lingua, perfino visioni, teatro, portando in scena tutto lo scibile del sentire umano, dall'amore alle ossessioni, dal furore alla follia, fino ad assorbire il lettore, ovvero lo spettatore, in una «recita» ormai diventata mondo, furia, bellezza, vita – e di conseguenza morte, giacché di vita, di troppa vita forse, si muore.

«Come not between the dragon and his wrath» ammonisce il re Lear nella sua furia, e Nadia Fusini, per cui la lingua è tutto, spiega: «Nel termine *wrath* – che è parola di origine sassone – rifulgono le spire serpentine che nella radice antica alludono a un moto del corpo e dell'animo che in sé si attorciglia e che nell'immagine della piega e dell'intrigo trasporta l'idea di malvagità. Lì, in quella radice, non a caso si intrecciano la collera rabbiosa del vecchio Lear e l'astuzia maligna (*wreth*) delle figlie. Il male si attorciglia. Il male è un serpente...».

E se il male è un serpente la lettura di *Di vita si muore* si attorciglia a sua volta, segue i moti e le serpentine del linguaggio e delle passioni umane, e sa essere addirittura politica, con buona pace di Bloom, ad esempio quando l'autrice descrive l'epidemia di peste bubbonica di inizio secolo, con i soccorritori che bussano alle porte delle case «così forte da risvegliare gli ammalati, bussano, bussano; ma se dentro sono tutti morti nessuno apre e allora sfondano la porta per raccogliere i cadaveri...» – e così in Shakespeare la morte *bussa* e lo spettatore *trasale*, sgomento, da *Otello* a *Misura per misura* al terribile *Macbeth*, nel secondo atto, al *Whence is that knocking?* e dopo il *My hands are of your colour, but I shame to wear a heart so white*, ripreso in *Corazón tan blanco* di Javier Marías, non a caso un traduttore, come Nadia Fusini. E allora: Knock. *I hear a knocking*. Knock. *Hark! More*

**DI PIETÀ E DI PAURA SONO PRIVI TANTO I SAGGI QUANTO LE SINGOLE OPINIONI DI HAROLD BLOOM, SCALTRAMENTE SPARSE FRA ARTICOLI E INTERVISTE E PRAFAZIONI, LA SUA SACCENTERIA MISTA A ARROGANZA E IL SUO STESSO METODO DI LETTURA, NON DISSIMILE DA QUELLO DI SAINTE-BEUVE.**

*knocking*. Knock. *Wake Duncan with thy knocking!* *Sveglia Duncan coi tuoi colpi!* Knock, knock, knock! Ma Macbeth ha ucciso il re Duncan nel sonno, e la tragedia – la morte, la paura – picchia alla porta e ci pervade...

«Di paura traboccano queste tragedie. E di pietà». Così scrive Nadia Fusini nel magnifico congedo del saggio, a proposito di Bruto, di Amleto, di Ofelia, di Otello, di Desdemona, di Lear, di Cordelia, di Macbeth e della sua Lady, che di pietà hanno bisogno, e tuttavia le due frasi possono riguardare anche i libri di Harold Bloom, seppure in senso opposto – fino a farsi grido: «Di paura difettano questi saggi! E di pietà!».

Di pietà e di paura sono privi tanto i saggi quanto le singole opinioni di Harold Bloom, scaltramente sparse fra articoli e interviste e prefazioni, la sua saccenteria mista a arroganza e il suo stesso metodo di lettura, non dissimile da quello di Sainte-Beuve. Di sciocca presunzione è invece invasa la sua foga da inventario, che lo spinge a suddividere e classificare o persino a soggiogare i grandi autori di ogni tempo, quasi competessero con lui, mentre nessuno scrittore o artista si lascerà mai incastrare in uno schema critico o impiccare a un albero genealogico, scespriano o meno – la letteratura non è un albero, Bloom, bensì una foresta in fiamme o una selva oscura! Scrivere del disamore di Tolstoj o del risentimento antipatriarcale di Virginia Woolf non intacca in alcun modo le loro opere, al contrario, semmai svilisce e condanna e rende dimenticabili e ripetibili proprio i saggi di Harold Bloom – giacché morto un Sainte-Beuve, morto un Harold Bloom, se ne disfarà sempre un altro.

Non esitiamo quindi a dichiararci contro Bloom, con forza, pur riconoscendone l'erudizione e un

certo talento critico, già lodati da Roberto Bolaño e in parte da Jonathan Franzen, nell'ambito della poesia – quanto a noi, ci basta leggere il primo paragrafo di *L'arte di leggere la poesia* («La poesia è essenzialmente linguaggio figurato, condensato in modo tale che la sua forma sia espressiva e al contempo evocativa. La figuratività si distacca dal significato letterale, e la forma stessa di una grande poesia può essere un tropo o figura retorica...») per essere sopraffatti dalla noia e dalla nausea e vomitare e preferirgli qualsiasi poesiaccia o racconto zoppicante dell'ultimo degli scribacchini, che in quanto ultimo sarebbe pure interessante. Tale reazione è forse eccessiva, violenta, oltre che poco fine, e tuttavia è proprio per eccesso e *per violenza*, oltre che per amore, che ci diciamo contro Bloom, e i toni a tratti urlanti e isterici di questo attacco vogliono per l'appunto opporsi allo stile compassato dei saggi bloomiani, alla loro boria pretenziosa – noi siamo contro Bloom!

Noi siamo contro Bloom. Bisogna ripeterlo, urlarlo! Noi siamo contro Bloom e sogniamo una letteratura che incanti e travolga e strazi e sgomenti, una letteratura fatta tanto di parole quanto di gesti (oggi è il compleanno di Harold Bloom), se necessario una letteratura disperata e feroce ma *se possibile* scevra dal risentimento e dai calcoli, dalla vigliaccheria. Noi siamo contro Bloom e vogliamo credere, vogliamo disperatamente credere nei lettori che commuovevano Roberto Bolaño un mese prima di morire, che in fin dei conti siamo noi stessi o i nostri figli, «i lettori tout court, quelli che hanno ancora il coraggio di leggere il *Dizionario filosofico* di Voltaire, che è una delle opere più amene e moderne che io conosca...».

**NOI SIAMO CONTRO BLOOM.  
BISOGNA RIPETERLO, URLARLO!  
NOI SIAMO CONTRO BLOOM E SOGNIAMO  
UNA LETTERATURA CHE INCANTI E TRAVOLGA  
E STRAZI E SGOMENTI.**

Noi siamo contro Bloom e sogniamo Arturo Belano e Arthur Rimbaud; noi sogniamo l'Arthur Rimbaud sognato da Antonio Tabucchi in *Sogni di sogni*, la notte del 23 giugno 1891, a Marsiglia, mentre sogna lui stesso di abbandonare l'ospedale in cui dovrà morire per fare l'amore un'ultima volta, incartando la sua gamba amputata in un poema e sdraiandosi in un granaio – «Quando si furono amati la donna disse: resta. Non posso, rispose Rimbaud, devo partire, vieni fuori con me, a vedere l'alba che sorge...». Noi sogniamo una letteratura racchiusa, come in un guscio di noce, *bounded in a nutshell*, in un unico verso di Pessoa, *A lua começa a ser real*, La luna comincia a essere reale. Noi siamo contro Bloom e sogniamo la Rachel Bepaloff di Nadia Fusini, in *Hannah e le altre*, e l'Omero di Simone Weil (*Ne recommençons pas la guerre de Troie!*) e di Rachel Bepaloff e di Nadia Fusini, giacché chi scrive e chi legge «entra in un dialogo tra ombre, tra doppi, che affiorano come fantasmi nella lingua, tanto che alla fine si fatica a capire chi parla, chi parla in chi...».

Noi sogniamo dei lettori che sappiano leggere il *Danubio* di Claudio Magris sulle sponde della Senna, che come il viaggiatore danubiano riescano a osservare o a immaginare il «fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani di tutto il globo», fino alla morte di Ognuno e alle parole di un poeta, Biagio Marin, «comò 'l scòre de un fiume in t'el mar grandò» – perché non c'è narrazione che non sbocchi in poesia, e viceversa. Noi sogniamo una letteratura che non renda saggi o liberi o migliori bensì consapevoli e ribelli, una letteratura fatta di amore e urla e fiumi e ribellione, poiché «lesen macht rebellisch», leggere rende ribelli, scriveva Heinrich Böll. E infine noi sogniamo una conclusione *veramente* elegiaca. Una conclusione sofferta, sbagliata, che Harold Bloom non potrebbe mai capire. Perché noi sogniamo una finestra. Noi sogniamo la notte e le luci oltre quella finestra – mentre ci chiamano alla vita! Noi sogniamo una finestra e il buio e il terrore di uno sguardo scagliato nel vuoto, e in quel vuoto, *contro* quel vuoto, nella letteratura, noi gridiamo abbasso Bloom – e tanti auguri!

## L'EDITORIA NON È LETTERATURA, MA NEPPURE LA SUA SERVA

È STATA IL PIÙ EFFICACE MEZZO DI PROMOZIONE DELLA LETTURA  
E CONTINUERÀ A RENDERE POSSIBILE LA CREAZIONE DI OPERE D'ARTE DESTINATE A DURARE

GIAN ARTURO FERRARI, «SETTE», 10 LUGLIO 2015

Diffido – devo confessarlo – delle domande di senso, così come in altri tempi ho diffidato delle domande esistenziali. Non solo perché penso che il loro luogo proprio sia il foro interiore, ma perché non credo abbiano una risposta, o per meglio dire una risposta se non definitiva almeno sufficientemente stabile. Penso che ognuno di noi se le ponga ogni giorno, che ogni giorno si affanni attorno a una risposta provvisoria e insoddisfacente e che alla fine trovi una soluzione de facto, ossia in quello che fa, nelle proprie scelte, nel proprio breve orizzonte. Guardo con invidia chi si carica il peso del secolo sulle proprie spalle, ma è un gesto che non è mio. Diffido quindi anche della domanda di Michael Krueger: «Che senso ha fare letteratura in un mondo non letterario?». Qui Krueger parla dal punto di vista del poeta e letterato che lui è, non, credo, dell'editore. Peraltro la radicale negatività di questo interrogativo non gli ha impedito nel quindicennio che va dal 2001 a oggi di dare alle stampe una copiosa produzione poetica. Sono amico di Krueger da molti, moltissimi anni. Siamo coetanei, con una differenza d'età di due mesi, siamo entrati in editoria più o meno insieme. È un uomo di grande fascino e di malinconica ironia. Gli ho detto più volte: «Guarda come siamo stati fortunati! Siamo nati poveri, sfollati sotto le bombe o profughi, in due paesi sconfitti, tra macerie e rovine non solo materiali. E invece siamo vissuti assai bene, facendo la vita che a noi davvero piaceva, in mezzo ai libri, campando di libri, respirando i libri. Di più, facendoli, i libri». Sorrideva lievemente, ma non se n'è mai convinto. Credo che editoria (libreria, s'intende), cultura e

letteratura abbiano, o possano avere, relazioni più o meno strette, ma non credo affatto che si identifichino, che siano la stessa cosa. Non tutti i libri sono libri di cultura, a meno di attribuire a cultura un significato antropologico, come quando si dice la cultura degli indiani Nambikwara. Solo in questo senso di descrizione etnografica si può pensare che la maggior parte dei libri che adornano le nostre librerie siano cultura o di cultura. Allo stesso modo non tutti i libri di cultura sono libri di letteratura, nel senso che non tutti appartengono a quella specifica forma d'arte che è l'arte dello scrivere. Per restare alla letteratura, il fatto che il nostro mondo, o la nostra società, non sia letterario può essere inteso al modo di un altro editore, Cesare De Michelis, appena più vecchio di Krueger e di me (si vede che è un fatto generazionale), che rimpiange e vorrebbe restaurare la repubblica delle lettere. Idea in sé niente affatto sciocca né sciocamente elitista. Che le élite ci siano è un fatto, solo che sono quelle del denaro, che si chiamino economia o tecnologia. Alle quali si vorrebbe contrapporre, o affiancare, l'élite dello spirito. Un vasto programma. Ma l'interrogativo di Krueger può anche significare, e forse questa era la sua intenzione, che non si può più fare letteratura così come l'abbiamo sempre intesa, pensata e amata. Che l'arte della parola scritta si avvii all'estinzione. È questa un'idea non nuova, frequentemente applicata ad altre forme d'arte. Il modo di produzione industriale investe gli oggetti culturali e li trasforma in beni di consumo. In un primo momento ne isola alcuni che si sottraggono a questa logica e li canonizza come opere d'arte. Ma in un secondo

momento li soffoca e, di fatto, li elimina. Qui entra in ballo l'editoria perché è proprio lei, nella sua forma industriale, a trasformare la cultura, ossia i libri, in beni di consumo e da ultimo a soffocare l'arte dello scrivere, ossia la letteratura.

Pubblico divino. L'editoria, fin dalle sue origini artigianali e mercantili, è un'attività rischiosa, concettualmente rischiosa. Si muove a cavallo tra lo spirito e il denaro cercando, a volte con successo, di trasformare il primo nel secondo. Ibrida, impura, un po' losca di suo, esibisce sussiego e decoro, ma si fonda in realtà su *viral furtive*, il fiuto, il colpo d'occhio, la destrezza, la rapidità. Quando, a partire dalla metà dell'Ottocento (dall'ultimo quarto in Italia), inizia a trasformarsi in editoria industriale, pressoché l'unica forma di editoria che noi oggi conosciamo, tutto o quasi tutto cambia. Non sono tanto le macchine, che pure debbono essere costantemente alimentate (da qui, almeno in parte, i troppi libri...), a determinare il cambiamento, quanto la fragorosa entrata in scena di quella divinità piena di misteri e di capricci chiamata pubblico. Propriamente parlando il libro diventa quello che è nel momento in cui viene a contatto con il pubblico. A quel punto, cioè dopo che è stato pubblicato, tutto si chiarisce, tutto si capisce. Chi è buono e chi è cattivo, quale è brutto e quale è bello. Da qui in avanti può imperversare la domanda giudiziosa e benpensante: «Ma perché pubblicate tanti libri? E perché tanti libri brutti?». Cui fa da pendant la domanda, di taglio più manageriale: «Ma perché non fate solo i libri di grande successo?». Tuttavia i poveri editori dell'era industriale, o della modernità che dir si voglia, si muovono nel prima e non nel dopo, nel territorio nebbioso dove i libri non hanno ancora forma. Specie se sono

editori letterari o, sarebbe meglio dire, ad aspirazione letteraria, dato che l'arte non è un genere, ma un raggiungimento.

L'editoria industriale, sarà opportuno non dimenticarlo, ha trasformato beneficamente il mondo della parola scritta, ha consentito di passare dalle centinaia di lettori della trasmissione manoscritta, attraverso le migliaia e le decine di migliaia della stampa artigianale, alle centinaia di migliaia e ai milioni di oggi. È stata, senza ombra di dubbio, il più efficace mezzo di promozione della lettura fino ad ora conosciuto. Oggi affronta, con qualche patema ma senza troppi danni in verità, il lungo addio alla carta e all'inchiostro, l'avvento del digitale. Certo, non è il ballo Excelsior e ovviamente tutto si paga, ma se la vera domanda è se oggi sia ancora possibile la creazione (e, perché no, la pubblicazione) di opere d'arte, letterarie, destinate a durare, ebbene la risposta non può essere che sì. L'editoria non è arte e non è letteratura, ma non è neppure la loro serva. È una categoria autonoma, una categoria dello spirito obiettivo, come avrebbe detto Hegel, ossia un'attività che ha regole e statuti propri, un proprio ambito, un proprio criterio di qualità, un proprio orizzonte tendenziale. Soprattutto è un'attività esplorativa, un avventurarsi in terre incognite alla ricerca e auspicabilmente alla scoperta di nuove forme e di nuovi oggetti della fantasia e della conoscenza umana. È una vita di frontiera, sempre a rischio di perdersi e di smarrirsi nel nulla, sempre con la segreta speranza di trovare forse oggi, forse domani, il tesoro che nessuno ha ancora visto. Perché in definitiva anche ora la gran parte delle creazioni fantastiche e degli acquisti di conoscenza degli uomini continua a transitare, primariamente, proprio da qui, attraverso i libri.

**L'EDITORIA INDUSTRIALE, SARÀ OPPORTUNO NON DIMENTICARLO,  
HA TRASFORMATO BENEFICAMENTE IL MONDO DELLA PAROLA SCRITTA,  
HA CONSENTITO DI PASSARE DALLE CENTINAIA DI LETTORI DELLA TRASMISSIONE MANOSCRITTA,  
ATTRAVERSO LE MIGLIAIA E LE DECINE DI MIGLIAIA DELLA STAMPA ARTIGIANALE,  
ALLE CENTINAIA DI MIGLIAIA E AI MILIONI DI OGGI.**

## WALLACE STEVENS, IL PLATONICO

CLASSICI CONTEMPORANEI. TRADOTTE PER LA PRIMA VOLTA,  
DA MASSIMO BACIGALUPO PER I MERIDIANI MONDADORI,  
TUTTE LE POESIE DEL GRANDE AMERICANO

CORRADO BOLOGNA, «ALIAS DEL MANIFESTO», 12 LUGLIO 2015

«La poesia è un fagiano che scompare nel sottobosco» – «*Poetry is a pheasant disappearing in the brush*». Questo adagio di Wallace Stevens, che ha la scattante energia di un suo verso (un frullar d'ali rapidissimo, l'epifania inattesa e ironica, nella mente, della natura imprevedibile del reale, un'immagine in cerca di forma nella foresta di «cose» che è l'esistenza quotidiana), è fra le più intense e luminose definizioni della poesia che io conosca.

Di Stevens Massimo Bacigalupo ha appena tradotto *Tutte le poesie* in un bellissimo Meridiano (Mondadori, testo e traduzione a fronte, pp 1325, euro 60) che per la prima volta offre in Italia l'intera opera in versi, permettendo di percorrere per intero l'ampio, variegato territorio della sua scrittura dal 1915 al 1955, l'anno della morte (era nato in Pennsylvania nel 1879).

Poeta fra i massimi del Novecento anglosassone insieme a Pound, Eliot, Williams, che gli fu amico, Stevens visse una vita senza colori, senza slanci, anche se quel fagiano-poesia non smise mai di guizzare nascosto fra le pieghe dell'esistenza grigia. Di formazione giuridica, specializzato in contratti di fideiussione, come un Kafka ad elevata potenza diresse da onesto funzionario importanti società di assicurazione statunitensi: ma insegnò a pensare in poesia agli americani.

Archibald McLeish, ad esempio, declama qualcosa di vicino a Stevens, intorno alla poesia che libera e rende visibili «the things as they are», «le cose come sono»: «A poem should not mean / but be», «Una poesia non dovrebbe "significare", / ma "essere».

Come Bacigalupo vede bene, la lingua di Stevens, «di totale nitidezza e perspicuità, poteva solo venire dal grande spazio americano, da uno abituato a scrivere documenti legali, dove tutto è perspicuo e astorico, dove nulla è emotivo. L'emozione c'è, ma detta con sovrano distacco, mostrata. [...] Stevens, che praticò sempre un distacco che poté parere altezzoso, è in realtà un poeta democratico, che passa tutte le suggestioni dei modernismi novecenteschi al setaccio di una mente non abituata a tollerare frivolezze o pretestuosi pseudoragionamenti. [...] E nonostante la sua facondia, lascia sempre l'impressione di un uomo di poche parole».

Nella cadenza dei giorni tutti uguali, delle parole asciutte ed esatte, scocca inatteso, istantaneo, il baleno dell'atto mentale che dà forma di parola alla dura realtà delle «cose», fugace come un animale raro e selvaggio, al modo di quell'altissima lingua poetica immaginata da Dante nella figura allegorica della pantera di cui sentiamo solo l'alito profumato che permane nei boschi, dove si è nascosta mentre la cerchiamo affannati.

«Cerchiamo / la poesia della realtà pura, vergine / di tropi e di deviazioni, diritta alla parola, / diritta all'oggetto che trafigge, l'oggetto / al punto esatto in cui è se stesso / trafiggente in quanto è ciò che è, nient'altro»; «Basterebbe essere una volta, / una sola volta, al centro di Questo Nostro Meraviglioso Mondo / e non come ora, impotenti all'orlo» (da *Aurore d'Autunno*, a cura di Nadia Fusini, Adelphi 2014). E noi qui, nel sottobosco delle «cose», come Stevens tentiamo quello che Fusini definisce «il faccia a faccia con l'oggetto»,

contemplando «sommessamente [...] le forme aperte dell'esistenza», e «“impotenti all'orlo”, continuiamo a chiedere rivelazioni che non avvengono». Stevens è un platonico che sogna una poesia della pura realtà del mondo, del «mondo come presenza» e «non forza», «non mente», secondo il proclama di «San Giovanni nella surreale tenzone con il Mal di Schiena», sempre nelle mirabili *Aurore d'Autunno*, l'ultima collezione pubblicata, nel 1950. O forse questa è solo una delle maschere, delle «pose» di Stevens, poeta «sovrانamente arduo» perché inafferrabile, metamorfico, sempre sé stesso e sempre già diverso, perché così è l'immaginazione.

Dovremmo leggerlo come un lucidissimo direttore d'orchestra che scandisce flemmatiche dichiarazioni di presenza delle cose nel mondo con ritmo perfetto, cadenzato dagli innumerevoli *enjambements*. Oppure come un poeta-pensatore medioevale o barocco nato nell'era della fenomenologia husserliana, che, scrive ancora Nadia Fusini, «cerca una disciplina all'esuberanza dell'immaginazione» fino a cancellare la stessa «opposizione tra realtà e immaginazione» e a giungere «a una sorta di trans-discendenza, una forma di immanenza ritrovata in *après-coup*», ove riconquista il *plain*: il semplice, il banale, ossia un rapporto con la realtà in cui «vedere è più vicino al cercare che al pensare».

Il fagiano-poesia fugge nella boscaglia del pensiero («il cacciatore grida mentre il fagiano cade», «Come decorazioni in un cimitero negro», 1935) e Stevens a poco a poco rinuncia al sublime delle prime poesie: «Come ci si mette / per contemplare il sublime / per affrontare gli schernitori? / [...] / Che vino si beve? / Che pane si mangia?» («Il sublime americano», 1935, in *Idee dell'ordine*). Da una raccolta all'altra, di stagione in stagione (proprio la stagione, il mutare del clima, il tempo che cambia la Stimmung del paesaggio, è uno dei temi forti di Stevens), la sua poesia avanza in un ininterrotto mormorio di fondo spesso imperscrutabile, dislocando immagini che ricompaiono, come temi musicali, in un fitto intreccio con i testi teorici in prosa, a partire dall'«Angelo necessario» (1942). Come suggerisce Massimo Bacigalupo, per Stevens «la mente pensa

se stessa, e il mondo si pensa e pensa la mente, e i due conversano. La poesia, pittoricamente, non racconta storie, ma suggerisce».

È sottile questo avvertimento di Bacigalupo sul «carattere pittorico (e forse astratto)» della poesia di Stevens. I «Tredici modi di guardare un merlo», del 1917, sono haiku giapponesi trapiantati nello spazio mentale americano, incisioni verbali simili agli uccelli, ai pesci, alle lepri, ai fagiani di Hokusai o al Carnet di schizzi di Hiroshige conservato a Washington, che Stevens potrebbe avere visto: «Fra venti monti nevosi / la sola cosa in movimento / era l'occhio del merlo»; «Ero di tre opinioni, / come un albero / in cui stanno tre merli». Anche le mele, le pere e le cipolle di Cézanne, realistiche e metafisiche, appaiono nella mente quando leggiamo lo «Studio su due pere» (1938) e, in *Il comico come letterato* (ah, i titoli stravaganti di Stevens!), il discorso su un «realista» il quale ammette «che chi cerca un continente mattutino / può dopotutto fermarsi davanti a una prugna / con soddisfazione eppure essere realista. / Le parole delle cose irretiscono e confondono. / La prugna sopravvive alle sue poesie» («Una bella casa ombrosa», 1922).

Da sempre, però, le liriche di Stevens mi evocano soprattutto *l'American landscape* di Edward Hopper, per il quale la pittura era «l'espressione esteriore di una vita intima». La stessa silenziosa sospensione dello sguardo su «the quotidian» la stessa percezione del nostro esilio in una regione di dissomiglianza, fra le banali cose come sono delle Note per una finzione suprema: «Da questo nasce la poesia: che viviamo / in un luogo non nostro, e che non siamo noi, / ed è arduo, ad onta dei giorni di orifiamma. / Noi siamo i mimi». Sarà un caso se l'ultima tela di Hopper, *Two Comedians*, del 1966, rappresenta il pittore e la sua compagna che salutano il pubblico dal palcoscenico? Penso anche a una delle prime poesie di Stevens, che Bacigalupo definisce «poemetto neoromantico», *Sunday Morning, Domenica mattina* (del 1915), ripresa nella prima raccolta, *Harmonium*, che a Edmund Wilson parve «arida, priva di emozioni», uscita per sventura nel 1922, lo stesso anno

della fortunatissima *Waste Land* di Eliot (però Stevens la liquidò come «una grande noia»). Riemerge nella memoria *Mattino domenicale e altre poesie*, la magnifica scelta, la prima al mondo con traduzione in una lingua straniera, curata per Einaudi da Renato Poggioli nel 1954, l'anno prima della morte del poeta, arricchita da un prezioso apparato di autocommento estratto dalle lettere che Stevens scrisse a Poggioli per rispondere ai suoi quesiti su versi difficili.

Poggioli vide mirabilmente, già allora, il senso della poesia di Stevens: «Se T.S. Eliot pone i frammenti recuperati della cultura dei secoli precedenti a puntellare le nostre rovine, Stevens invita ironicamente i posteri “to picnic in the ruins that we leave”, (a fare un picnic tra le rovine che lasciamo). Impastata di quotidianità banale e di lucida astrazione filosofica, quella di Stevens è una poesia che nasce e vive nella rigorosa e appassionata contemplazione del paradosso della coesistenza fondante di mente e natura, di essere e nulla, di forma e caos, senza cedimenti né alla nostalgia del lutto, né alla negazione della fuga». In Stevens riconosco le solitudini in attesa di Hopper, intraviste dall'esterno di un bar o di un appartamento o colte in un interno spoglio, in cui le «cose» si riducono a luce immobile, a pura presenza: *Early Sunday Morning* (1930), l'inquietante *House by the Railroad* (1925) che ispirerà *Psycho* di Hitchcock, *Night Windows* (1928), i celebri *Nighthawks* (1942), le donne immobili di *Automat* (1927) o di *Hotel Room* (1931). Hopper raggiunge, ha scritto Luigi Sampietro, «un realismo – quasi una forma di surrealismo – frutto di una selezione e ricomposizione dei dati dell'esperienza». E proprio questa linea Stevens-Hopper mi sembra sostenuta anche dall'acuta lettura di *Aurora autunnali* dovuta a Nadia Fusini: un «procedimento “decreativo” che in lui si realizza come una decostruzione dell'immagine e della metafora»; così la Simone Weil di *L'ombra e la grazia* proponeva una *décréation* capace di abolire l'immaginazione che «lavora continuamente a chiudere tutte le fessure dove la grazia potrebbe passare».

Gli aforismi e le liriche di Stevens, scrive Massimo Bacigalupo, sono «constatazioni che non vogliono

tanto far sognare, stuzzicare o divertire, quanto esporre una situazione, una posizione, con sciolta fermezza». Esse incastonano verità sempre uguali, ma sempre lievemente fatte slittare in avanti con ritmo musicale, in cerca di un'espressione più esatta del rapporto fra la mente o immaginazione, la realtà, l'espressione poetica: «La poesia accresce il senso della realtà»; «La poesia è una risposta alla necessità quotidiana di capire il mondo»; «La poesia è un mezzo di redenzione»; «La poesia è una cura della mente»; «Viviamo solo nella mente»; «La mente è la cosa più potente del mondo». Il pensiero poetante di Stevens cresce intorno all'essenza della poesia, della vita, del reale, dell'immaginazione, e per forza sottrattiva scompone e ricompone le «cose» nell'esperienza che ne abbiamo, in quello che Paul Valéry definiva «il teatro della mente». Il poeta «deve riuscire ad astrarre sé stesso e anche ad astrarre la realtà, collocandola nella sua immaginazione» («L'angelo necessario»). Questa «poesia piana eppure coinvolgente e risolutiva» Bacigalupo ci invita ad ascoltarla «con pazienza e senza eccessive pretese di rivelazioni, essendo molto evidente che il lavoro piacevole dell'immaginazione dobbiamo farlo noi».

Per Stevens la Poesia è la destinataria di tutta la poesia: «E per che cosa, se non per te, provo amore? [...] Nella luce incerta della verità singola, certa, / eguale nella vitale mutevolezza alla luce / in cui ti incontro, in cui sediamo quieti, / per un momento nel centro del nostro essere, / la trasparenza vivida che tu porti è pace» («Note per una finzione suprema», 1942). Con lui corriamo come cacciatori nel labirinto inseguendo il fagiano della poesia come senso del mondo, e lo vediamo mentre scompare, nell'attimo in cui si nega dopo essersi promesso: «Assenza, più acuta presenza», dice un verso di Attilio Bertolucci che Stevens avrebbe amato. La poesia e la meditazione sulla poesia, in questo poeta-filosofo dal plain stile americano, si rispecchiano ininterrottamente: «La grande sorgente della poesia non è altra poesia ma la prosa: la realtà. Tuttavia ci vuole un poeta per percepire la poesia nella realtà» («Materia poetica»); «La poesia come manifestazione della relazione che l'uomo

crea fra sé e la realtà»; «La realtà non è quel che è. Consiste delle molte realtà in cui può essere trasformata»; «Il mutare del tempo è un senso della natura. La poesia è un senso» («Adagia»).

E allora, se «la realtà è il vero centro dello spirito», come proclama un altro Adagio, il «senso» della poesia-fagiano consiste per Stevens nell'abbandonare il volo estatico dell'«allodola della mente», quella «che si lascia cadere per la dolcezza che le va nel cuore» dei trovatori provenzali e dei *Cantos* di Ezra Pound, cogliendo invece «la grandezza delle cose come sono» («Grande uomo rosso che legge», 1950). Stevens non è solo un contemplatore, ma un poeta che ripensa il kantiano *das Ding an Sich*, «la cosa in sé» («Il mondo senza immaginazione», che apre *Il comico come lettera c*, 1922).

E non vuole solo capire bene il mondo, ma afferrarlo, agguantarlo, renderlo umano attraverso la

parola. È proprio lui, corpulento, roccioso come *The Rock* (1950), il Grande uomo rosso che legge le cose come creature, nel «centro di trasformazioni che / trasformano per l'intima trasformazione» («Disposizione umana», 1946).

In questa chiave va accolto l'impensato paragone con la creaturalità francescana che Bacigalupo avanza, forse con la memoria a *Mimesis*, il grande studio di Auerbach sulla Rappresentazione della realtà: «La poesia di Stevens è assai diversa da quella di Whitman, che per quanto riguarda la corporeità dice la stessa cosa. Un amante quanto mai cerebrale del corpo, il nostro Wallace. Ma la sua continua celebrazione della gloria del mondo [...] a un lettore italiano ricorda un altro cantore dell'aria che ci brilla intorno in ogni dove: "Laudato si', mi' Signore, per frate vento et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, per lo quale a le tue creature dai sustentamento"».



## L'ILLUSTRATORE GIPI: «RADICAL CHIC? SE COSÌ FOSSE MI AMMAZZEREI. ERO DI SINISTRA, OGGI, DOPO IL SUCCESSO SONO DI DESTRA»

SILVIA DE SANTIS, HUFFINGTONPOST.IT, 13 LUGLIO 2015

«Radical chic? Se così fosse mi ammazzerei. Un tempo ero di sinistra, oggi sono di destra. Faccio un lavoro da privilegiato, ho una bella casa con giardino. Essere di sinistra sarebbe ridicolo. Lascio ai ricchi di sinistra essere di sinistra». L'idea di essere considerato vessillo di un certo ambiente socio-culturale proprio non gli va giù. Gianni Pacinotti, in arte Gipi, uno dei personaggi più noti della scena fumettistica italiana, si smarca da etichette e ipocrisie e rivendica un attestato di coerenza: «Io ero di sinistra, ma secondo me è molto più giusto ora considerarmi di destra. Non voglio fare quello che dice di essere vicino ai poveri. Sono stato povero per un sacco di anni. Ora faccio una vita un pochino più agiata e sarebbe ridicolo se dicessi di essere di sinistra».

Ma sarà veramente così? Poche ore dopo l'intervista, Gipi scrive sul suo profilo Facebook: «Accidenti. Proprio oggi in una intervista ho detto che sono di destra e questo test già mi smentisce. (Sì, quando mi fanno domande che mi fanno incazzare dico che sono di destra)».

Dalle collaborazioni con «Repubblica» e «Internazionale», fino al programma *Le invasioni barbariche* di Daria Bignardi (di cui ha realizzato l'illustrazione della sigla), il successo di Gipi arriva nel 2008 con il libro *La mia vita disegnata male*, battesimo del fuoco per la notorietà, che segna anche una svolta radicale nel suo stile di vita: l'ultimo colpo a un passato di provincia, l'inizio di un periodo con meno privazioni. Ma non c'è solo il disegno nella sua carriera. Al **Meeting dei disegnatori che salvano il mondo** a Civita di Bagnoregio (Lazio), Gipi si intrattiene con i suoi lettori giocando a «**Bruti**», l'ultima sua creazione.

*Quali sono i tuoi prossimi progetti?*

Un gioco da tavolo con le carte, che ho progettato e disegnato. Si chiama «Bruti» e simula dei combattimenti medievali con armi bianche, spade e scudi. Ci ho lavorato 3 anni e uscirà alla fine di novembre. Poi in cantiere c'è una graphic novel in bianco e nero, *Terra dei figli*, e probabilmente scriverò una storia i cui disegni saranno realizzati da altri fumettisti. Ma questi sono ancora in fase di definizione, non posso ancora darli per certi.

*Dalla graphic novel Unastoria, candidata al premio Strega 2014, a film come L'ultimo terrestre (2014), hai sperimentato diverse forme espressive. Come ti definiresti?*

Sono uno che racconta storie, mi piace definirmi così, ho sempre avuto la passione di stare fuori dal mondo reale, con il pensiero. Fin da ragazzino scrivo storie a fumetti, il mezzo con cui lo faccio ha poca importanza.

*C'è tra le varie forme d'arte una che ti va stretta?*

Ogni tipo di espressione artistica probabilmente si adatta anche alle fasi della vita, all'età. Nella vecchiaia mi immagino a dipingere, ad esempio. Non ce n'è una che prediligo ma forse il fumetto è quella in cui sono più forte, perché la faccio da più tempo, nei lavori cinematografici sono molto più fragile.

*L'improvvisazione è una delle tue peculiarità. Sei riuscito a mantenerla nel cinema?*

Quando ho lavorato per il cinema tradizionale con il film *Terrestre* l'improvvisazione era ridotta al minimo. Dopo, con *Smettere di fumare fumando*, ho fatto in modo che il sistema produttivo fosse talmente ridotto, piccolo e leggero, da permettermi di improvvisare tanto. Di sicuro in questo modo mi diverto di più. Mi divertivo molto a farmi, ma poi

vedermi sullo schermo mi ha gettato in un terrore così profondo che non volevo che mi succedesse di nuovo. In secondo luogo avevo paura della critica cinematografica, non tanto di quella istituzionale, ma di tutti questi eroi da tastiera che si improvvisano critici e ti ricoprono di insulti. Quando lavoro improvvisando lavoro con sincerità.

*Dopo un periodo di presenza intensa sui social network, a un certo punto hai deciso di «eclissarti», per tornare poi su Facebook recentemente. Com'è cambiato il tuo rapporto con la rete?*

Ora li uso poco, quasi esclusivamente per lavoro. A volte non riesco a trattenermi e faccio una battuta ma me ne pento un attimo dopo aver premuto invio. In passato, invece, la mia vita reale era talmente insoddisfacente che preferivo stare lì a litigare con quelli del Movimento 5 Stelle. Usavo i social in modo patologico, da disadattato, mi serviva a colmare dei buchi nella mia esistenza. Poi è arrivato l'amore e tutto è cambiato. A guardarmi indietro oggi, mi sento un cretino. Quando ho dovuto scegliere se passare il tempo a discutere con Di Battista o con quella che è poi diventata mia moglie ho impiegato un attimo a fare la mia scelta.

*In diverse occasioni hai parlato della tua insicurezza. Quanto pesa nel tuo lavoro il giudizio degli altri?*

Tanto, purtroppo. Ma questo ha a che vedere con la mia infanzia, con la mia educazione e il tipo di amore che ho ricevuto crescendo. I bravi genitori crescono figli che non sono così dipendenti dal giudizio altrui, i miei mi amavano più facilmente quando ero bravo e oggi continuo a desiderare l'amore in quella forma, sono legato al fatto che qualcuno mi dica

**«TI ARRIVA QUEST'ONDATA DI MICRO SUCCESSO – PER FORTUNA SEMPRE PICCOLA – E QUESTA COSA ALL'INIZIO SEMBRA CHE TI SCALDI IL CUORE E INVECE FA MALE PERCHÉ È LO STESSO TIPO D'AMORE CHE HAI RICEVUTO DA PICCOLO E CHE NON HA FUNZIONATO, CIOÈ AMORE CHE RICEVI PERCHÉ SEI BRAVO.»**

bravo. Nei film di Hitchcock basta individuare il nodo dei propri problemi per risolverli, per me non è sufficiente a superarli. Certo, con l'esperienza, ora riesco a riconoscere quando sto per cadere in quella trappola e se sono lucido cerco di fermarmi prima.

*Com'è possibile conciliare la libertà con la dipendenza dal giudizio degli altri?*

Per me la libertà è tutto, in assoluto. Ho improntato tutta la mia vita a questo. Non ho mai scritto una parola in un mio libro pensando a che effetto avrebbe avuto sui miei lettori. Dopo, quando ho finito e rientro nel mondo normale, ho i problemi. Quando sono dentro al processo di lavorazione artistica io sono a posto. Non penso a quante copie venderò, se funzionerà o meno. Lavorare bene vuol dire abbandono: quando non ho più l'impressione di essere lì a scrivere o disegnare. Se mi sorgono pensieri di quel tipo vuol dire che il lavoro che sto facendo non è buono.

*La mia vita disegnata male, uscito nel 1998, ti ha consacrato al successo e poi ti sei trasferito Parigi, dove hai dovuto affrontare un periodo di «immobilismo» creativo. Come l'hai superato?*

Per 5 anni non sono riuscito a fare niente a fumetti che valesse la pena essere letto. Poi mi sono ridimensionato molto. Mi sono dato una misura più minuta, più piccola e piano piano mi sono messo a ricercare la passione originaria. È chiaro che quel micro successo che avevo avuto mi aveva fatto male. Ti arriva quest'ondata di micro successo – per fortuna sempre piccola – e questa cosa all'inizio sembra che ti scaldi il cuore e invece fa male perché è lo stesso tipo d'amore che hai ricevuto da piccolo e che non ha funzionato, cioè amore che ricevi perché sei bravo. Quindi sono rientrato a Parigi da Pisa e ho aspettato che il disegno ritornasse.

*Come ti relazioni oggi al successo?*

Faccio una vita talmente identica a quella che facevo prima che è difficile per me percepire la notorietà, tolti i momenti di incontro con i lettori. Anche il mio seguito è rimasto lo stesso, fatto di appassionati. In

fondo non faccio il filosofo, la gente non è interessata ad ascoltare la mia opinione su tutto quel che succede. Non voglio neppure essere quella roba lì.

*Disegnando per «Internazionale», Le invasioni barbariche, lavorare con Fandango (che ha prodotto Terrestre) ha contribuito a farti guadagnare l'etichetta di radical chic. Cosa ne pensi?*

Se fosse così mi ammazzerei. Primo, sono di destra. Essendo uno che fa un lavoro da privilegiato, che vive in una bella casa, col giardino, essere di sinistra sarebbe ridicolo. Lascio ai ricchi di sinistra essere di sinistra. Io lo ero, ma è molto più giusto per me essere di destra. Non voglio fare quello che dice di essere

vicino ai poveri. Sono stato povero per un sacco di anni. Ora faccio una vita un pochino più agiata e sarebbe ridicolo se dicessi di essere di sinistra.

*C'è qualcuno da cui ti senti rappresentato in politica?*

Vivo in una condizione di solitudine, non mi sento rappresentato da nessuna squadra, da nessun partito, perché io desidero non essere rappresentato da nessuno. Io voglio che lo Stato mi dimentichi se è possibile. Per uno che fa un lavoro come il mio la solitudine è una cosa buona. L'idea che il partito è una squadra di persone che la pensano come me sarebbe solo deleteria per il mio lavoro, dove la libertà è fondamentale.



## È NATO SINBAD, IL PREMIO INTERNAZIONALE DEGLI EDITORI INDIPENDENTI

LUIGI MAURIELLO, FINZIONIMAGAZINE.IT, 13 LUGLIO 2015

I piccoli editori indipendenti si mobilitano e rispondono, almeno indirettamente, al premio Strega e alla sua esclusività, che negli ultimi anni ha portato nella cinquina finalista pochissime opere che non siano quelle pubblicate dai grandi gruppi editoriali italiani. Ecco allora nascere un nuovo riconoscimento, il premio internazionale degli editori indipendenti Sinbad – Città di Bari, che vuole mettere al centro «il lavoro di cura e di ricerca che svolge l'editoria indipendente, e dare visibilità alla ricchezza e alla varietà di un'offerta letteraria pressoché invisibile nell'ambito dei grandi premi nazionali».

Presentato qualche giorno fa a Bari, il premio Sinbad si ispira a due criteri guida: qualità e trasparenza, sia nel valore e nella selezione delle opere che nelle dinamiche di voto. Il comitato promotore per la prima edizione è composto dai seguenti editori: Elliot, minimum Fax, Nottetempo, La Nuova Frontiera, il Saggiatore, Iperborea, 66thand2nd, Odei – Osservatorio degli Editori Indipendenti, Ape – Associazione pugliese editori, Besa editrice. Presenti nel comitato anche il Comune di Bari e la Regione Puglia. Pronto anche il [sito ufficiale](#), dove scoprire il regolamento. Il premio, si legge, è dedicato a tutte le case editrici indipendenti che abbiano pubblicato, fra il 30 giugno 2014 e il primo giugno 2015, un'opera di narrativa, anche in senso lato e trasversale (romanzi-saggi, prosa-poesia), di un autore italiano o straniero.

La prima selezione dei candidati verrà effettuata da una giuria composta da elementi decisivi nella diffusione della lettura: 3 librerie indipendenti, 3 biblioteche, 3 circoli di lettura e 3 blog letterari. Questa

giuria resta in carica per un anno e sceglie 10 titoli italiani e 10 titoli stranieri. La prima giuria è composta dalle Biblioteche Gino Baratta (Mantova), Casa delle Letterature (Roma), Sistema bibliotecario della provincia di Lecce. Ne fanno parte anche i blog letterari BookFool (Laura Pezzino, Vanity Fair), Tazzina di Caffè (Noemi Cuffia), Tempoxme (Giuditta Casale); i Circoli di lettura Circolo dei lettori (Torino), Presidi del Libro (Puglia), @Two-Readers (Twitter); infine le librerie Dickens (Taranto), Marco Polo (Venezia), Il pensiero meridiano (Tropea).

La seconda selezione è affidata, invece, a una giuria formata da scrittori e critici letterari. Si compone di 5 membri per ogni sezione, resta in carica per un anno e sceglie 3 finalisti di letteratura italiana e 3 di letteratura straniera. Per la scelta delle opere di narrativa italiana, troviamo in giuria Franco Cordelli, Andrea Cortellessa, Marcello Fois, Michele Mari, Elisabetta Rasy. Per la narrativa straniera, i giurati sono Simonetta Bitasi, Concita De Gregorio, Nicola Lagioia, Marco Missiroli, Michela Murgia.

I 6 finalisti, accompagnati dai propri editori, presenteranno i loro libri in alcune città italiane prima delle due serate finali che si svolgeranno nel teatro Margherita di Bari, e nelle quali ciascuna giuria sceglierà il vincitore, a conclusione di una discussione alla presenza di una platea di lettori. Il premio in denaro viene assegnato al primo classificato di ogni sezione. Alla fine di ciascuna serata, il pubblico sarà chiamato a eleggere un proprio vincitore, il cosiddetto premio della Platea.

## LA TAVOLOZZA DI ADELPHI

ECFRASI, OVVERO LA RICERCA DELLA COPERTINA PERFETTA. L'ARTE AL SERVIZIO DELLA LETTERATURA

SOFIA SILVA, «IL FOGLIO», 14 LUGLIO 2015

Il glorioso ritorno della pittura: nel mondo dell'arte da almeno 6 mesi non si parla d'altro. L'annuncio ufficiale è stato dato dal MoMA di New York che ha ospitato fino a questo aprile *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, mostra dai buoni propositi ma con una inadeguata selezione di artisti che rischia di affossare quella *renaissance* di cui si fa alfiere. Altra buona notizia: Nicolas Bourriaud, il direttore dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, autore di *Esthétique relationnelle*, accanito citatore di postpostpoststrutturalisti, è stato licenziato in tronco e rimpiazzato da Éric de Chassey, storico dell'arte, autore della monografia del grande Eugène Leroy, l'impastatore. Corre voce sia per un capriccio di Julie Gayet. Lunga vita alla nuova marchesa di Pompadour!

Il ritorno della pittura si sta trasformando in un fenomeno d'isteria collettiva: torme di artisti concettuali, artisti d'archivio, performer che mai hanno impugnato un pennello, ora studiano il Quattrocento cercando di trainare la pittura dalla loro, mentre chi campa sulle installazioni corre dalla zia, pittrice della domenica, le frega un quadretto e lo piazza nel bianco della galleria, in mezzo a una siepe di Aucuba tanto per fare postmoderno. In un'Italia che non sa valutare la buona pittura e, per timore, si trincerava dietro mostre blockbuster di Leonardo, Michelangelo, Raffaello, è doveroso ricordare chi ci ha fatto conoscere artisti come Léon Spilliaert, Stanley Spencer, Kostantin Somov, Félix Vallotton, Alex Colville. Sono grata ad Adelphi.

In questi quarant'anni in cui l'arte italiana si è divisa tra sculture dalle tonalità burriane piazzate in mezzo alle circonvallazioni e la dittatura dell'arte povera, in questi lunghi anni insomma dove l'Italia si è beata

di quello pseudocosmopolitismo che è l'effigie stessa del provincialismo, Adelphi è rimasta fedele alla grande pittura, aspettando «l'altra storia dell'arte», così la chiama Roberto Calasso. Per i miei 15 anni Adelphi mi regalò *Il ballo*. Era il primo di una lunga serie di titoli di Irène Némirovsky pubblicati dalla casa editrice; la storia di una madre invidiosa e di una figlia stronzetta; le due si fanno piccoli dispetti, poi grandi, poi imperdonabili. Donne guardano impietosamente altre donne, ridono, donne vogliose, vergini, egoiste, cattive, ma anche esuli, innamorate, Clarice Lispector, Colette, Nina Berberova, Wislawa Szymborska, Muriel Spark occhieggiano dalle copertine; l'una, distesa su una pelle di leone, mostra i piedini; l'altra impugna i braccioli di una poltrona professorale masticando il rossetto. Le mistiche, le seduttrici, scrittrici portuali, marinaie, rivierasche, nei miei pensieri camminavano lungo le banchine di un porto. Presto scoprii che l'intera casa editrice era portuale, dalla *Proleterka* di Fleur Jaeggy alle *Marie del porto* di Georges Simenon a *L'isola* di Sándor Márai: erano romanzi di approdi, sbarchi, partenze, ciascuno con un suo colore. La tavolozza di Adelphi. Nella mia città di ocre pallide e piante rampicanti, leggendo Adelphi ero diventata un *ton sur ton*. Inconsapevolmente abbinavo i miei vestiti alle copertine: rosso castagno, rosa prugna, azzurro pervinca, terra rossa ossidata, in attesa dello sfuggente rosa Tiepolo. Questo stile diventò un problema quando m'iscrissi a una facoltà d'arte contemporanea dove i new media artist si vestivano come la copertina di un vinile di synthpop, e i land artist con le tonalità del R&B alternativo. In quell'iper regno indossare i colori Adelphi era un tremendo affronto allo Zeitgeist. «Sofia! Lo spirito del tempo,

dov'è il tuo Zeitgeist?» mi sgridava l'illustre artista uso a nascondere pezzi d'oro sotto i pavimenti e nei muri. Già, lo Zeitgeist, me lo dimenticavo sempre. E ancora me lo dimentico: Giambattista Tiepolo è contemporaneo a Emil Cioran alter ego di Cristina Campo sorella di Hugo van der Goes amico di un ignoto miniaturista indiano del secolo XVIII, tutti miei maestri nel momento in cui sono protagonisti di questo breve scritto a loro dedicato.

Scrivo Roberto Calasso in *L'impronta dell'editore*: «Ecfrasi era il termine che si usava, nella Grecia antica, per indicare quel procedimento retorico che consiste nel tradurre in parole le opere d'arte. Tutti gli editori che usano immagini praticano l'arte dell'ecfrasi al rovescio». Ecfrasi è il racconto che uno scrittore fa del dipinto, per esempio Balzac del piede di Frenhofer in *Il capolavoro sconosciuto*; ecfrasi al rovescio è l'invenzione di colui che edita il libro: trovare una copertina che, lungi da ogni patetica spiegazione, ne spii l'enigma. Benvenuta ecfrasi! Immagino una scuola dove gli studenti pensano a parole legate tra loro da fili di storia e di luce. Frescura, azulejo, Matisse, bergamotto. Fuoco, Oreste, rododendro. Cobalto più terra di Siena marron seppia, uccidere la seppia, battaglia, villeggiatura, Fitzgerald, no Fitzgerald no, Isherwood seppia. Una delle più struggenti ecfrasi di Adelphi si svolge nello *Squartamento* di E.M. Cioran affrescato da Giambattista Tiepolo. La prima pagina del libro racconta la leggenda degli angeli ignavi, gli Irresoluti della schiera che non si schierò. Di fronte alla lotta tra i seguaci di Michele e quelli del Drago, gli Irresoluti non presero partito, limitandosi a guardare; furono in seguito relegati sulla Terra per pensare e imparare a scegliere. Lo stesso

**IN UN'ITALIA CHE NON SA VALUTARE LA  
BUONA PITTURA E, PER TIMORE, SI TRINCERA  
DIETRO MOSTRE BLOCKBUSTER DI LEONARDO,  
MICHELANGELO, RAFFAELLO, È DOVEROSO  
RICORDARE CHI CI HA FATTO CONOSCERE ARTISTI  
COME LÉON SPILLIAERT, STANLEY SPENCER,  
KOSTANTIN SOMOV, FÉLIX VALLOTTON, ALEX  
COLVILLE. SONO GRATA AD ADELPHI.**

destino vale per l'uomo, condannato all'avventura della quale non sarà capace se non quando sopprimerà in sé lo spettatore. *Squartamento*, che capolavoro, volevo farlo a pezzi, un'erma bifronte: da una parte l'uomo in gloria nell'avventura dei secoli, dall'altra l'avventuriero disilluso, consapevole della pochezza e dell'inganno delle proprie fatiche, assetato di brevi momenti di gioia e verità: le punizioni. Il lettore cerca traccia di quello schiaffo che solo e primo fece provare un brivido di piacere agli angeli ignavi, lo schiaffo che lo trasformò da spettatore in attore.

Non stracciai il libro perché lo amavo quanto ne amavo la meravigliosa copertina, l'affresco – sua ultima commissione – che Giambattista Tiepolo dipinse nel 1764 sul soffitto della Sala del Trono di Palazzo Reale a Madrid. Il giudizio di Roberto Calasso sul soffitto di Palazzo Reale: «Innanzitutto il soffitto del Palazzo Reale, che non regge il confronto con quello di Würzburg e neppure con Palazzo Clerici o Villa Pisani. Come se, operando per la prima volta sul luogo di un potere imponente e indubitabile, l'invenzione di Tiepolo si attenuasse, perdesse qualcosa del suo brio temerario». Umilmente mi permetto di dissentire. Considero il soffitto di Palazzo Reale un vertice dell'arte di Tiepolo. Un arcigno conquistador mostra alla Spagna le sue nuove colonie, le Indie. Presenta gli inca, i pellerossa, la lince, il coccodrillo e quello che sembra un immenso cetaceo intrappolato tra le corde. Il bottino, il paradiso, il Nuovo Mondo; ma gli inca sono depressi, il coccodrillo è morto, la lince stravolta dal mal di mare fissa il vuoto con occhio vacuo: è l'impero della finzione. Lo è anche il Siglo de Oro? L'orizzonte s'abbassa, sembra che Tiepolo torni ad ammiccare a quell'ipotesi così confortante, che la Terra sia piatta; la nave s'inclina, sull'albero maestro una vedetta avvista le cascate in delirio, i *confines terrarum*. Il conquistador, che si sarà pure accorto di aver traversato l'Atlantico con un carico di cartapesta, non sembra preoccupato di presentare alla Spagna brandelli sfatti d'America; sa che quel che conta è un nuovo rotolino di ciccia sulla pancia del re, un altro nome di fanciulla sul carnet di Don Giovanni; da bravo cacciatore di cacciatori presenta la preda, viva o morta poco importa. Agli occhi di chi

lo guarda il conquistador perde minuto dopo minuto il suo fascino, si riduce a un fattorino della conquista, a quel che lo spettatore non vorrebbe mai vedere: un onesto lavoratore che compie il suo lavoro. L'ardore, l'ardore, l'ardore, la noia, la noia, la noia. Giambattista Tiepolo paternamente anticipa le profezie di Cioran: ancor più che nell'ammiccante teschio degli «Ambasciatori» di Holbein il Giovane, la vanitas irrompe sui soffitti della corte di Carlo III di Borbone, re delle Spagne e delle Indie. È il *Giudizio Universale* di Tiepolo, la fine di quel mondo che con tanto sfarzo e passione aveva celebrato. Naturalmente non è da credere che a Calasso questa dissimulata tragedia sia dispiaciuta; anch'egli dissimula.

Le copertine Adelphi dedicate a Tiepolo sono tra i più sinceri omaggi attribuiti dall'Italia al grande maestro trascurato dagli atenei, incompreso da coloro che temono il virtuosismo dei suoi colori, da non confondere con quella vanità che solo a loro appartiene. Tiepolo in vita non aveva mai dato prova di arroganza, anzi si faceva chiamare Tiepoletto, bazzicava le case dei pescatori, leggeva a malapena. Più che dipingere, Tiepolo pittava. Con grande innocenza copiava simboli di cui a malapena conosceva l'origine. Di questa ingenuità e dell'assenza di pagine scritte di proprio pugno da Tiepolo, Calasso si stupisce più volte in *Il rosa Tiepolo*, tanto che sembra aver scritto questo libro per liberarsi del proprio stupore, assaporandolo.

Un mondo finisce, ma l'ecfrasi è sempre vigile e gli angeli stanno sempre nei loro cerchi, anche gli Irresoluti; Cioran li aveva disprezzati, ma Cristina Campo ci invita a rivalutarne l'ignavia. «Astensione e interdizione sono le assise del destino, non meno che del salotto e della poesia. Non sono forse un lungo catalogo di astensioni (non farai, non dirai...) le Tavole della legge, non è un minuzioso resoconto di astensioni (non ho fatto, non ho detto...) il Libro dei Morti? La virtù è negativa...», scrive Cristina Campo in *Gli imperdonabili*. Che la virtù potesse essere negativa, che agli angeli fosse permessa l'irrisolutezza, per me fu una grande scoperta. I miei genitori sono psicanalisti e se vivi con due psicanalisti negare è ammettere, ammettere nella negazione

**IN QUESTI LUNGI ANNI INSOMMA DOVE L'ITALIA SI È BEATA DI QUELLO PSEUDOCOSMOPOLITISMO CHE È L'EFFIGIE STESSA DEL PROVINCIALISMO, ADELPHI È RIMASTA FEDELE ALLA GRANDE PITTURA, ASPETTANDO «L'ALTRA STORIA DELL'ARTE», COSÌ LA CHIAMA ROBERTO CALASSO.**

è tradirsi e tradirsi è essere presi in giro per il resto della giornata. Una sera di tante estati fa sedere con mio padre sulla sponda del lago di Lavarone, lungo il sentiero che Freud percorreva ogni giorno meditando la Gradiva. Avevo appena visto nell'acqua sotto il canneto una rana con canini lunghissimi, strano, vero? Mio padre mi correggeva un tema d'italiano. Posò il foglio: aveva cancellato tutti i «non». Scoprii così che il «non» uccideva la frase, che nessuno avrebbe veramente letto le frasi con il «non» se non per una pigra assuefazione. Il «non» abbandonò il mio vocabolario e alla parola «voglio» da allora subentrò «desidero». Poi fu la volta del «tutti» e del «loro». «Chi sono questi tutti, Sofia? E questi loro?». Cominciai a trovar difetti nelle congiunzioni esplicative, nelle conclusive, nelle concessive; scrivevo a mortaretto. Finché grazie a Cristina Campo ebbi modo di rivalutare il «non». Il non... non era poi così male. Pure l'irrisolutezza non era male, gli Irresoluti erano dei visionari. Per la Campo gli angeli irresoluti assomigliavano al «ragazzo che, in un colombario di periferia, può ancora vegliare tutta la notte su un testo immemorabile».

L'immagine della copertina dedicata a Cristina Campo è il ritratto che Hugo van der Goes fece a Maria di Francesco Baroncelli, moglie di Tommaso Portinari, il più ricco tra i banchieri fiorentini di piazza a Bruges negli anni Settanta del Quattrocento. Gli stilemi del gotico cadono a terra come i neri fiori dell'aquilegia nel Trittico Portinari, svelando le vere gote, le vere ciglia della dama; si scopre così una somiglianza perturbante con la Campo: la piega sul collo, le labbra distese ma piene e leggermente inclinate verso la linea dei denti, il naso scosceso, le

narici nervose, gli occhi gonfi della lettrice notturna, la fronte che si arrampica in alto, rasata e coperta di biacca quella di Maria, incorniciata di capelli quella di Cristina. Un'antenata medievale per Cristina Campo, ma quante altre antenate per le scrittrici Adelphi! Quale editore più di Roberto Calasso ama riconoscere il corpo delle proprie scrittrici tra cataste di cappelli a hennin, gorgiere, foulard ed ermellini, cerchielli, faux-culs e vestagliette?

Effetti terapeutici dell'eccfrasi. Mi sono avvicinata allo studio della miniatura indiana moghul con mire di saccheggio. Mi trovavo in un periodo di scarsa ispirazione con i miei dipinti e scoprii che il miglior modo per superarlo era ricoprire una tela con 30, 40 scimmie. Vivevo a Londra, mi ero appena trasferita in una laterale di Brick Lane dove gli affitti per gli studi sono più bassi; trasferirsi là è scegliere di vivere a Bangalore. Generalmente gli artisti di Londra Est non conoscono Giotto, ma hanno illustrazioni del Bharata appese allo specchio del bagno. Dovendo trovare delle scimmie da dipingere, il mio occhio cadde sulle miniature dei Vanara, il popolo scimmia cantato nel *Ramayana*. Avevo poi la sfortuna di condividere la stanza con Nunu, una taiwanese ipocondriaca dal credo sincretico che studiava gioielleria e pregava Buddha, la Trimurti, Maometto più una lista scelta di santi della chiesa ortodossa. Avevo ormai copiato almeno 50 scimmie ma mi sentivo ancora vuota, passavo le giornate stesa sul letto con le gambe alzate sul muro, osservavo Nunu scaldarsi zuppette precotte, baciare tutti i suoi dei e guardare serial coreani in streaming. In quei 10 metri quadri di stanza Nunu riceveva amici e parenti che mi guardavano con disapprovazione. La sua fortune teller, una ragazzina

**ECFRASI AL ROVESCIO È L'INVENZIONE DI COLUI CHE EDITA IL LIBRO: TROVARE UNA COPERTINA CHE, LUNGI DA OGNI PATETICA SPIEGAZIONE, NE SPII L'ENIGMA.**

cinese di 18 anni che aveva ereditato i poteri divinatori dalla nonna, le aveva detto: «Nunu non hai un demone alle tue spalle, non hai un Buddha, non ti sposerai mai». Sfogliavo libri di miniatura moghul: con il passare dei secoli i Moghul avevano acquisito elementi della pittura occidentale, un lacetto rococò, una composizione manierista, un cavallo di Delacroix, e li avevano piazzati nei loro harem, in mezzo a narghilè, elefanti feriti e folli cervicapre. Sfogliavo, e mi montava un'angoscia profonda e retrodatata: quella di chi si crede colonizzatore e invece è un conquistato. Dall'Italia avevo portato con me alcuni libri: *Diario d'inverno* di Paul Auster, *Letteratura e salti mortali* di Raffaele La Capria e il *Bhagavadgita* in edizione Adelphi. L'India me l'ero portata dietro: un segno. Presi il libro tra le mani e lo guardai con attenzione. In copertina alcuni uomini ammirano un saggio dalla pelle blu che sputa fuoco su una collina, incenerendola. Mi sentii bruciare la fronte. Il saggio blu, l'odore di alghe liofilizzate che veniva dalla cucina e le prime righe che lessi aprendo il libro: «Fra gli ingannatori io sono il giuoco dei dadi»... L'eccfrasi agì in me secondo le sue misteriose leggi e corsi in studio a intelaiare altro lino.

Tre esempi nella lunga storia dell'eccfrasi adelphiana possono sembrare un niente, ma tremila lo sembrerebbero ancora di più, scatenando quella paura di cui le potenze ctonie si fanno beffa. Così per assicurarmi e darmi un tono, in preparazione all'articolo ho compiuto indagini al fine di scoprire i misteri calasiani: ho vivisezionato *2666 - 1* di Roberto Bolaño per capire il perché del titolo del quadro in copertina. Si tratta di un dipinto di Ben McLaughlin intitolato *Giovedì 1° luglio 2004: un tribunale del Qatar ha condannato due agenti russi per l'omicidio di un ex-presidente ceceno*. Ho sentito la mano di Bolaño sulla mia spalla. Non l'unica mano, sento un mucchio di gente premere dalla voglia, pardon, desiderio, di comparire sulla copertina di un libro Adelphi: R.B. Kitaj per Mandelstam, Dick Bengtsson per Carrère e poi Tal R per Israel J. Singer, Forrest Bess per Faulkner...

## LA VERITÀ DEL «BUIO OLTRE LA SIEPE» È IN UN LIBRO SENZA EROI NASCOSTO PER SESSANT'ANNI. E ORA HARPER LEE LA SVELA

LA VOCE DEL SUD DIVERSA E FAMILIARE, DI QUANDO ATTICUS ANDAVA AL KLAN

STEFANO PISTOLINI, «IL FOGLIO», 14 LUGLIO 2015

C'è qualcosa di misteriosamente magico non appena si comincia a leggere *Va', metti una sentinella*, romanzo-scoop di Harper Lee apparso dal nulla a dare una continuazione, un sequel, un prequel, un pendant – comunque vogliate chiamarlo – a *Il buio oltre la siepe*, il libro fondativo della scrittrice dell'Alabama pubblicato nel '57 e da allora rimasto, dopo 40 milioni di copie vendute nel mondo, senza uno sviluppo letterario – se non che la sua autrice è stata collocata nel pantheon americano delle idee. La storia è nota e un po' opaca. Harper Lee, vecchia e malandata, trascorre gli ultimi anni a godersi il benessere che la sua creatura letteraria le ha assicurato, al riparo da sguardi indiscreti, nella cittadina dove tutto è cominciato e ora finisce, Monroeville, Alabama, quella che nelle sue pagine prende il nome di Maycomb. Tonja Carter, l'avvocatesa che da tempo la assiste e funge da tuttora, un giorno se n' esce con una storia incredibile. In una cassetta di sicurezza dell'amica si è imbattuta nel manoscritto di quello che sembra il romanzo inedito della Lee, che racconta più o meno le vicende di *Il buio*, ma in forma diversa.

Presto arrivano conferme: *Sentinella* costituisce effettivamente la prima produzione letteraria della giovane Lee, concepita dopo il trasloco dal Sud a New York ed è il libro in base al quale gli editor le consigliarono di dedicarsi a una nuova stesura, sviluppando solo la parte del romanzo che riguarda il processo nel quale Atticus Finch difende il nero ingiustamente accusato e le peripezie della piccola Scout e di suo fratello Jem, alle prese col misterioso inquilino della casa accanto. Il libro dunque

è sempre esistito, il segreto è stato ben protetto, ma ora Harper Lee, che aveva sempre giurato d'essere disinteressata a pubblicare un nuovo volume, si dice felice di approvarne la circolazione, sessant'anni dopo averlo scritto. Ovviamente è una bomba mediatica: ci sono turbolenze attorno alla qualità etica dell'operazione, alla reale capacità di intendere e di volere della scrittrice, alle sue effettive e consapevoli intenzioni, al ruolo della corte che la circonda. Ma gli affari sono affari e il lancio della *Sentinella* diventa inarrestabile e oggi arriva a compimento, con lo sbarco nelle librerie americane di due milioni di copie (in Italia uscirà a novembre da Feltrinelli).

E soprattutto, mettendo da parte i complotti, si è finalmente arrivati a fare i conti col romanzo, che da subito rivela la propria dignità e una forza che, tra tante polemiche, è stata sottovalutata. E l'incanto di una voce narrativa che, non appena ricomincia a parlare, strega il lettore, conducendolo con sé nel mondo remoto di un'America scomparsa. Scomparsa – ma fino a un certo punto. Perché *Sentinella*, oltre a confermare d'essere il canovaccio narrativo da cui sarebbe decollato il capolavoro di equilibrio che è *Il buio*, rivela d'essere anche altro. E perché adesso capiamo che quando gli editor del futuro successo chiesero a Harper Lee di concentrarsi sulla narrazione in prima persona di Scout e sulla figura leggendaria di Atticus, il paladino della riconciliazione razziale, imboccarono una strada di opportunismo commerciale che rispondeva ai turbamenti dell'epoca.

Ciò che Harper aveva escogitato e messo al centro del romanzo originale era altro: la storia di Jean Louise – Scout ormai fattasi donna adulta – che una volta l’anno da New York torna in Alabama, dove l’attendono un padre anziano e malandato e Henry Clinton, il suo giovane assistente, scelto come erede dello studio legale di famiglia da quando suo fratello Jem è morto, e che spasima per lei. Il ritorno per Jean Louise significa rivedere ciò da cui è fuggita: un piccolo mondo antico americano che non vuole separarsi dai suoi peggiori errori. Nella *Sentinella* neanche Atticus Finch è immune dall’errore capitale e per lui l’uguaglianza razziale è un tema fuori discussione: «I negri di qui, come popolo, sono alle prime armi», esclama. Talmente queste convinzioni sono connaturate in lui e in Clinton, che per loro frequentare una riunione del Ku Klux Klan non è un crimine, né lo è dire: «Vorresti i negri nelle nostre chiese, nei nostri teatri, nelle nostre scuole? Nel nostro mondo?», nel tipico ruminare dei paladini della segregazione come meccanismo sociale. Con questo rovesciamento di ruoli e questo colpo di scena, *Sentinella* si propone come romanzo politico prima che sociale, scritto per denunciare, sotto le insegne delle grandi cause civili. Ma in quegli anni, chi pubblicò Harper Lee preferì sostenerne il tocco sociologico

nel descrivere la titanica figura eroica di Atticus e la capacità narrativa attraverso l’irresistibile voce di Scout, che risuonava nelle orecchie degli americani come il più familiare dei suoni. *Sentinella* invece parla, in terza persona, di una protagonista mossa tanto dagli affetti quanto dalla disillusione e la cui scelta di esilio si motiva nel pessimismo e nella convinzione di un cambiamento impossibile. Il primo effetto, leggendo *Sentinella*, è di un libro paradossalmente più attuale del *Buio*, più realisticamente coinvolto nella storia della nazione, più capace di resistere agli urti del tempo, mantenendo una voce critica efficace anche in questo turbolento presente americano. E inoltre, sia pure tra incertezze e qualche banalità, poi assorbite nella essenzialità del *Buio*, *Sentinella* risveglia la melodiosa voce letteraria di Harper Lee, col suo morbido *twang*, raccontando una storia diversa dall’unica che le avevamo sentito dire. I personaggi li conosciamo, lo sfondo ci è familiare, ma qui scopriamo risvolti nuovi, notizie, sviluppi. Molti dei quali spiacevoli, inaspettati, perfino dolorosi. Ma non è questa la regola della verità, nel fare una descrizione, ovvero che gli uomini vivono passioni e combattono grandi battaglie, ma pure spesso, se non fuggono, capita che, loro malgrado, cadano in terribili errori?



## **AVVISO AL «FATTO»: SE LA COLLANA DI POESIE MONDADORI CHIUDE È PERCHÉ NON CI SONO PIÙ POETI PUBBLICABILI**

SE LO SPECCHIO CHIUDE, INSOMMA, QUALCHE RAGIONE C'È

ALFONSO BERARDINELLI, «IL FOGLIO», 15 LUGLIO 2015

Che succede? «Il Fatto quotidiano» è un giornale a cui piace mettere lo stile cinico al servizio dell'etica pubblica. Quando parla di poesia, però, si intenerisce. In un articolo di Pietrangelo Buttafuoco (9 luglio 2015), che ne riprendeva uno di Alessandro Zaccuri uscito in precedenza su «Avvenire», si parla di licenziamento (scandaloso?) del dirigente Antonio Riccardi dalla Mondadori, nonché della paventata chiusura della più famosa collana italiana di poesia, denominata Lo Specchio. Sì, proprio quella in cui noi liceali di mezzo secolo fa leggevamo Ungaretti, Montale, i lirici greci e Catullo tradotto da Quasimodo, e più tardi Auden e Paul Celan, Zanzotto, Giudici, Ted Hughes, Denise Levertov, Josip Brodskij...

Che Lo Specchio abbia avuto grandi meriti lo si sa, lo si dovrebbe sapere. Ma è anche abbastanza risaputo che da venti o trent'anni le sue scelte poetiche italiane sono molto o troppo discutibili, fino a privare la collana del suo antico prestigio. Il titolo dato all'articolo di Buttafuoco invece che allarmare fa un po' ridere: «Che Mondadori è se rinuncia alla poesia?». Non è che la Mondadori rinunci ora alla poesia, ci aveva già rinunciato da tempo, infilando nella sua collana una crescente zavorra di poeti «cosiddetti»...

No, mi sto sbagliando. Di poeti da pubblicare in Italia non ce ne sono poi molti. O meglio, ce n'è un tale mostruoso e informe numero che il difetto, ormai, non può essere imputato a questa o quella collana (anche se...!). Il difetto è nel fatto che si creino collane di poesia, dedicate, intendo, esclusivamente

alla poesia. Meglio sarebbe mescolare poesia e prosa. Una volta aperta una collana di poesia bisogna poi riempirla. Con che cosa? Con quello che c'è. Di poeti pubblicabili, cioè leggibili (anche se poco vendibili) in Italia ce ne sono circa una dozzina, magari anche 20, o se proprio si vuole si arriva a 30. Non c'è quindi sufficiente materia per alimentare e tenere in vita le grandi, medie e minime collane che esistono. È ovvio, è inevitabile che si pubblichi semplicemente quello che c'è, procedendo secondo ben noti opportunisti (tanto la critica di poesia beve tutto oppure tace): prima viene l'amico, poi l'amico dell'amico, poi quello che si mette al tuo servizio, prima ancora quello che ha potere, o quello che insiste e non demorde, quello che se non lo pubblichi si inalbera, quello che poi te la farà pagare, quello che minaccia il suicidio...

Che la poesia non abbia mercato (se non eccezionalmente) dovrebbe essere un dato acquisito da ogni editore che conosca l'abc del suo mestiere. È così vero che mezzo secolo fa un poeta non ingenuo come il tedesco Enzensberger, in uno dei suoi fondamentali saggi, teorizzò la poesia come «antimerce». Una tale teoria non era nata allora e non doveva essere presa troppo alla leggera: perché messa in mani stupide, diventa una teoria stupida. Quando Enzensberger parlò di poesia come antimerce erano anni in cui il mercato veniva visto come una bestia nera da ogni scrittore che si rispettasse e che volesse essere accolto negli esclusivi circoli di élite.

Negli anni Sessanta ormai quella teoria aveva cominciato però a invecchiare: invece che come un fatto

editoriale, la non facile vendibilità della poesia fu intesa come un programma letterario e diventò illeggibilità: poesia scritta per non essere letta, un vuoto riempito di parole. Solo che fra invendibilità e illeggibilità c'è una differenza. È la differenza che la neoavanguardia, per esistere come eterna provocazione, doveva fare finta di non capire. Il poeta tedesco aveva parlato di antimerce per mettere le mani avanti, ma scrisse le sue opere poetiche distinguendo bene fra il loro «valore d'uso» (possibilità di leggerle) e «valore di scambio» (vendibilità). Enzensberger in effetti è uno dei poeti europei più leggibili di fine Novecento. Qui sorge un problema. Cosa vuol dire essere leggibili? Rimbaud e Mallarmé non è facile leggerli, ma non sono certo illeggibili. Richiedono un'intensificazione, una focalizzazione dell'atto di leggere. Chiedono di essere riletti. Invece leggere o rileggere molta poesia delle neoavanguardie è impossibile perché è inutile. Leggi e non sai che cosa c'è da leggere. Rileggi e non fai nessun passo avanti. Se nella rilettura non succede niente di nuovo e di fruttuoso, questa esperienza diventa retroattiva: dimostra che anche leggere è stato inutile.

Accanto all'articolo di Buttafuoco, «il Fatto» pubblica un'intervista ad Andrea Cortellessa, il quale si occupa anche della evidente impreparazione del

professor Asor Rosa in materia di letteratura attuale (vedi il suo *Scrittori e popolo / Scrittori e massa*). Questa impreparazione (oltre a moventi di cortigianeria editoriale) porta Asor Rosa a occuparsi quasi esclusivamente di autori Einaudi, casa editrice alla quale lo vediamo aggrappato da decenni con tutte le sue forze. Ma Cortellessa condivide con il professore un'idea che a me pare bizzarra, o che più precisamente è una fede: la poesia, poiché non ha mercato, sarebbe secondo loro migliore e più onesta della narrativa. Macché, non è così. È mediamente peggio della narrativa, proprio perché non ha mercato, non ha lettori. E un'arte senza pubblico (come la pittura) marcisce su se stessa, si autodistrugge immaginandosi libera e incontaminata. Per scrivere un romanzo o anche un mediocre romanzetto ci vuole un minimo di tecnica artigianale. Per scrivere il 90 per cento delle poesie italiane che circolano oggi, perfino antologizzate e commentate dai nuovi accademici, non ci vuole nessuna qualità, se non forse un po' di specifica astuzia, dato che risultano essere niente e non si capisce, letteralmente non si capisce, come abbiano trovato qualcuno disposto a scriverle.

Se *Lo Specchio* Mondadori chiude, insomma, qualche ragione c'è.

**IL DIFETTO È NEL FATTO CHE SI CREINO COLLANE DI POESIA,  
DEDICATE, INTENDO, ESCLUSIVAMENTE ALLA POESIA.  
MEGLIO SAREBBE MESCOLARE POESIA E PROSA.  
UNA VOLTA APERTA UNA COLLANA DI POESIA BISOGNA POI RIEMPIRLA.  
CON CHE COSA? CON QUELLO CHE C'È.**

## «I CAFFÈ LETTERARI SONO SPARITI E CON LORO PURE LE IDEE»

ALBERTO ARBASINO PARLA DELLA FINE DELLA «SOCIETÀ CULTURALE»,  
DELL'ETERNA MORTE DEL ROMANZO  
E DI ASOR ROSA CHE NON LO CITA DA CINQUANT'ANNI («PAZIENZA»)

ANTONIO ARMANO, «IL FATTO QUOTIDIANO», 16 LUGLIO 2015

Alberto Arbasino è lo scrittore più antiretorico d'Italia. Fa quindi un certo effetto parlare dello stato dell'arte, ovvero della letteratura, sapendo che si va a parare su quanto erano più buone le pesche di una volta rispetto a quelle di oggi, persino quelle di Volpedo che è pure vicino a Voghera.

L'autore di *Fratelli d'Italia* è un *monstre sacré* sopravvissuto a un tempo che rimpiange, senza trovare nulla di buono nel presente; o quasi. Niente di personale e cataloghi alla mano, però. Per quanto riguarda il «quasi» si potrebbe parlare di Carrère e *Limonov*, di opere dove il confine tra saggistica, narrativa, auto e biografia è difficile da tracciare. In questo territorio, che Arbasino ha percorso e percorso, stanno avvenendo le cose più interessanti.

Lui stesso è entrato anche in classifica l'estate scorsa, cosa tutt'altro che banale in un momento di crisi editoriale, con *Ritratti italiani* che rientra in questa categoria di fuori categoria ed è appena uscito in tasca: «Narrativa autobiografica, o saggistica, ideologica o anti ideologica... Mi paiono tentativi molto seri per sfuggire alle tentazioni del bestseller con tanti dispiaceri per tutta la famiglia» dice Arbasino.

Del resto la morte del romanzo-romanzo è già stata annunciata varie volte e da tempo, più di quella di Fidel Castro... Arbasino ha sempre detto che scrivere un romanzo classico sarebbe come fondare la Fiat o intraprendere un'impresa coloniale, *et hic manebimus optime* da quel dì... arriviamo alla riedizione aggiornata di *Scrittori e popolo* di Asor Rosa.

Il critico dal nome palindromo non inserisce Arbasino nella prima né in quest'ultima edizione. Lui ha

notato l'esclusione. Soffre o se ne fotte? «Manco in qualche elenco? Pazienza». Se ne fotte. Le analisi di Asor Rosa e quelle emerse dalle interviste del «Fatto» lo trovano d'accordo, se si parla della scomparsa della società letteraria.

Quando è andato tutto a ramengo? «Da quando non ci sono più i caffè letterari. Con letterati che discorrevano di libri, di idee, di forme, nozioni, concetti» dice Arbasino. Il Giamaica a Brera ormai fa l'apericena e all'hotel Locarno di Roma non viene più De Chirico a sbaffarsi i Montblanc comprati in via della Croce, ma abbondano le foto di Alain Elkann.

Venendo a un argomento più tecnico. Una presunta spia dell'indebolirsi del ruolo dello scrittore è il diffondersi e l'ampliarsi dei ringraziamenti. Apro alcune prime edizioni anni Cinquanta a portata di mano – *Ponte della Ghisolfà*, *Ragazzi di vita...* Niente ringraziamenti né dediche. Non si facevano? «Non si usava, non veniva neanche in mente» spiega Arbasino: «Ma non usavano neanche gli editor con suggerimenti più o meno opportuni. E forse usavano meno anche le indicazioni e i consigli sul testo». Arbasino ha riconosciuto spesso il ruolo di Calvino, editor Einaudi, al tempo delle *Piccole vacanze*, il libro d'esordio, del 1957: «Calvino mi ha suggerito di non mettere troppi racconti in un esordio. Mi ha detto che il secondo libro è spesso una trappola: ma il secondo libro lo hai qui».

Affrontiamo un altro dei tormentoni carsici di questa epoca, la fusione Mondadori-Rizzoli. Arbasino pubblica per Adelphi, una delle poche case editrici che si identifica ancora con il gusto letterario di un

editore e continua a puntare sul catalogo, tanto da diventare marchio autoriale essa stessa, firma in copertina importante quanto quella dell'autore. Per il resto, il panorama tende piuttosto all'omologazione e all'aggregazione commerciale. Che cosa pensa della Mondazzoli? Arbasino dice lapidariamente: «Speriamo di potere andare avanti così». Cioè che la fusione non si faccia o, se si fa, che Adelphi si sganci, come ipotizza qualcuno?

Arbasino ha conosciuto la stagione degli editori che erano persone fisiche oltre che giuridiche. Uomini e non aziende. Con parecchi di loro ha pubblicato: Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti (ultimo a dipartirsene), Giulio Einaudi... «Erano caratteri diversissimi, ovviamente» dice. «Ma innamorati del loro mestiere. A quattr'occhi, a un tavolino, si combinava tutto». Insomma niente manager, marketing. Niente lungaggini burocratiche editoriali, le «volokita» che Lenin dittatore/autore – in tutt'altro contesto – puniva col carcere... Come afferma Asor Rosa, le classi sociali hanno lasciato il posto alla massa indistinta, il popolo e le élite, la produzione letteraria è il riflesso di questa dinamica.

Arbasino parlerebbe piuttosto di «omologazione, omogeneizzazione». Libri di qualità e roba di facile consumo sembrano due categorie sempre meno distinguibili. Tutto si fonde in un manoscritto-melassa, una sensazione che il caldo odierno sembra accentuare. E se Asor Rosa vede nella predominanza

delle storie d'amore in narrativa un sintomo patologico, Arbasino da sempre ce l'ha con libro che «racconta l'agonia di una persona cara».

Dal punto di vista delle vendite, dice, «l'affare è fatto. E il bestseller anche. Ovviamente». Un aspetto che emerge in *Scrittori e popolo* è il venir meno del ruolo della critica. Anche Arbasino ha abbandonato il campo (se escludiamo il non remoto *L'ingegnere in blu*), dopo avere scritto pagine bellissime. Dalla famosa «Gita a Chiasso» all'ornitologica su Giovanni Pascoli e tutte le specie di «uccelli e uccellini» che pigolano e cinguettano nelle sue poesie... Come mai? «La critica scompare quando svanisce la creatività».

Siamo lapidari di nuovo, ma non sibillini. A proposito di critica letteraria. Abbiamo qualche speranza che *Sessanta posizioni*, il libro del '71 – con incontri come Simenon dal barbiere sulla Croisette e i coniugi Nabokov freschi del successo di *Lolita* – torni in libreria? Procurarselo sul mercato dell'usato è piuttosto oneroso... «Non saprei» dice. «Brutto problema quando la maggior parte dei nomi citati richiede una nota esplicativa». Il libro è ricercato e costoso. A meno di non trovarlo sulla bancarella di un librario che lo scambia, dato il titolo, per un testo erotico. Non kamasutra letterario ma kamasutra e basta. Conversazione finita. Il lavoro incombe. Roma è come sempre «invivibile» (come Milano). Al posto della Callas a Epidauro c'è il faccione di Varoufakis moltiplicato per tutti i telegiornali del globo: «Uffa».

## UNA PRESUNTA SPIA DELL'INDEBOLIRSI DEL RUOLO DELLO SCRITTORE È IL DIFFONDERSI E L'AMPLIARSI DEI RINGRAZIAMENTI.

## CONTRO BERARDINELLI QUANDO DICE CHE LA POESIA ITALIANA È MORTA

GILDA POLICASTRO, MINIMAETMORALIA.IT, 16 LUGLIO 2015

Alfonso Berardinelli ha sempre pensato all'avanguardia come a un partito politico di maggioranza, con la forza di imporre una sorta di anticano e il destino di non riuscire a reggere la contraddizione tra la presa di potere e l'ambizione rivoluzionaria: pena la rinuncia a uno dei due, il potere (ossia la diffusione, la circolazione) o la rivoluzione (il rinnovamento, il sabotaggio del noto e del vietato). L'altra cosa che Berardinelli non ha mai compreso è la gratuità dell'operazione neoavanguardista, ma soprattutto dei suoi derivati o postumi, dal Gruppo 93 alle aree di ricerca attuali, anzi, in qualche modo l'autocondanna programmata alla minoranza. Quella tra leggibilità (l'orientamento verso le masse di lettori) e illeggibilità (la presunta esclusiva attenzione ai pochi iniziati) è una questione che Manganelli si pose già alla fine degli anni Sessanta, quando nell'articolo «La letteratura come mafia» spiegò come la leggibilità andasse intesa quale «lievemente patologica mancanza di ironia». E, soprattutto, come quella programmata affidabilità coltivata dagli scrittori tradizionali non fosse altro che rinuncia ad averci nuovi lettori, ma soprattutto a partorire nuove opere: «quei libri faticosi, sbagliati, in cui si nasconde una esperienza intellettuale inedita, il trauma notturno e immedicabile di una nascita». Neoavanguardia, Novissimi: nel nome, già, qualcosa che non c'era, e da allora in poi sì, almeno negli auspici del «racket degli illeggibili», ancora con Manganelli. Sapere bene come scrivere male, ad esempio, col noto paradosso stavolta sanguinetiano. Ma, al contrario, riprendere a scrivere nel deprecato (sempre dal racket, s'intende) poetese, per Alfonso Berardinelli sarebbe ancora utile o possibile o necessario? E lo sa Berardinelli che chi ha venti o trent'anni si forma su Sereni o Caproni non meno che su Pagliarani e Balestrini, finanche nei corsi universitari? Sa che quando pensa all'avanguardia come a un partito politico dell'arte non dice nulla a chi scrive poesia oggi, perché chi scrive poesia oggi (o ne pratica, con assunto ancora una volta sanguinetiano) si forma su tutte le arti, non

solo sulla rima cuore-amore? Detto questo, chiuda Lo Specchio, sì, e anche la Bianca (pure se non si vede come questo c'azzeccchi con le avanguardie, dal momento che non è indubbiamente quella, con qualche vistosa eccezione, la strada per cui sono passate e meno che mai passano oggi): è proprio guardando alle ultime generazioni e alle nuove scritture che si capisce come per nessuno dei poeti attuali possano più rappresentare un riferimento. Si leggono libri pubblicati da collane fuori mercato o di nicchia, ma, soprattutto, si legge poesia nella rete: è lì che si travalicano gli angusti confini delle letterine nostrane, perché il grande merito dell'avanguardia, mentore Arbasino, è stato quello di aver riaperto le frontiere, obbligando gli scrittori a confrontarsi con quanto succedeva fuori. Fuori d'Italia, e fuori dal recinto protetto dei generi: la miglior collana letteraria dell'ultimo decennio si chiama Fuoriformato, la ospitava Le Lettere (oggi ha traslocato presso L'Orma) e ha pubblicato Vittorio Reta, Patrizia Vicinelli, Gabriele Frasca, Luigi Di Ruscio. Poeti. Prosatori. Autori di testi irregolari, non codificabili secondo i criteri tradizionali (racket di «nuovi» illeggibili?). Ma poi non ha resistito alla mancanza di distribuzione, mentre in libreria continua a sbancare una narrativa di consumo e di genere che non ha alcuna rilevanza letteraria e meno che mai linguistica: «che sia lingua e non pena», commendava il saggio sul «Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia», mentre se apro Maurizio de Giovanni, campione di vendite, trovo il trattamento di materiali del tipo seguente: «Livia sorseggia il caffè, come cercando le parole giuste. Falco assaporò invece il profumo che emanava da lei, un'essenza selvatica e pungente». Questo è sapere male come scrivere bene (sed male) e la poesia, caro Berardinelli, serve, abbiamo detto, esattamente al contrario: forse se i grandi editori, invece di chiudere collane, si accorgessero di questo, passeremmo dagli eterni funerali di ciò che non siamo, ciò che non vogliamo a un revival di nuove, immedicabili nascite.

## IL PROSSIMO LIBRO

MARIA TERESA CARBONE, ALFABETA2.IT, 17 LUGLIO 2015

Come sarà il prossimo libro di Emmanuel Carrère? Se lo chiedeva, dopo *Limonov*, Sara Sullam nel numero del «verri» dedicato agli «Eccessi dell'io» (55, giugno 2014): «Lasciati da parte gli “occhi dell'occidente”» scriveva Sullam in chiusura di un breve saggio sull'autore francese «quali strade prenderà ora quell'io narrante ipertrofico, quale zona del vasto territorio della narrativa contemporanea sceglierà di esplorare?».

La stessa domanda non possono non porsi oggi i lettori riemergendo dalle quattrocento e passa pagine del *Regno*, se non altro perché a questo libro, ben più che al precedente, Carrère assegna un ruolo di assoluto rilievo nel proprio percorso letterario, tanto da definirlo, nelle sue stesse pagine, un «capolavoro» (sia pure «artigianale»), l'opera dopo la quale potrà «finalmente tirare i remi in barca». Non tappa fra le altre, quindi, ma desiderato approdo e probabile punto di partenza verso nuove rotte. Se poi davvero l'io di Carrère sia pronto a «farsi indietro, e finalmente scomparire», come lo scrittore ha dichiarato in un'intervista uscita sulla «Paris Review» nel 2013, quasi al termine della lunga (7 anni) gestazione del *Regno*, non è ancora dato sapere. Ma certo è che con questo libro Carrère intende dare il colpo definitivo alla sua immagine di autore di autofiction, contro la quale finora ha combattuto invano.

Difficile, in effetti, resistere alla tentazione di vedere nel suo uso tenace e spericolato della prima persona l'emblema di un narcisismo incontenibile (e su questo Carrère potrebbe essere, o essere stato, d'accordo) e insieme una maschera che, per quanto aderente al modello, ne è irrimediabilmente separata: un meccanismo di finzione, insomma, tale da rendere i suoi *récits* non meno romanzeschi di tutti i romanzi che si dichiarano tali, scritti o no alla terza persona. A questa lettura, però, lo scrittore si oppone tacciando di «superstizione editoriale» l'idea

stessa di autofiction e, come scrive Luigi Grazioli nel saggio che gli ha dedicato (**Emmanuel Carrère**, doppiozero 2013), facendo ripetuta «professione di sincerità». Ma come non essere sospettosi, «con tutto il dibattito sulla trasparenza, la finzione, la verità che ha attraversato la cultura francese, e non solo, dagli anni Sessanta in poi e che Carrère stesso non misconosce di certo»?

Ipotizziamo però che Carrère non menta quando dichiara di non mentire. E andiamo un passo oltre Grazioli, secondo il quale da un lato «onestà e veridicità e trasparenza», pur sinceri, sono funzionali alla strategia narrativa dello scrittore (dato innegabile), dall'altro la prima persona è una precauzione, un modo per mettersi in relazione con il male e il dolore, prendendone al tempo stesso distanza. Partiamo invece da quanto Carrère afferma ancora nell'intervista alla «Paris Review» quando, a proposito della scelta compiuta da Truman Capote in *A sangue freddo*, di eliminare la propria figura dalla narrazione, sostiene che «il libro – un capolavoro – è fondato su una menzogna, un atto di omissione a mio parere moralmente deprecabile». Mettere in scena il proprio io non è dunque per Carrère (solo) un segno di esibizionismo o un intelligente dispositivo letterario ma, nota Sullam, prima di tutto «un dovere», una necessità ineludibile.

In altre parole, se vuole trasformare in personaggi le persone a lui vicine, esponendone sofferenze, errori, tragedie, lo scrittore non ha altra scelta che trasformarsi lui stesso in personaggio, esponendo le proprie sofferenze, i propri errori, le proprie tragedie. Come gli dice il losco e sconfitto Sasha, nel più personale dei suoi *récits*, *Un roman russe (La mia vita come un romanzo russo*, Einaudi 2009): «Non sei venuto solo a prendere il nostro dolore, hai portato il tuo». Troppo azzardato vedere in quest'autore che si fa personaggio fra i personaggi un'ombra del dio che si fa uomo fra gli uomini?

**IN ALTRE PAROLE, SE VUOLE TRASFORMARE IN PERSONAGGI LE PERSONE A LUI VICINE,  
ESPONENDONE SOFFERENZE, ERRORI, TRAGEDIE,  
LO SCRITTORE NON HA ALTRA SCELTA CHE TRASFORMARSI LUI STESSO IN PERSONAGGIO,  
ESPONENDO LE PROPRIE SOFFERENZE, I PROPRI ERRORI, LE PROPRIE TRAGEDIE.**

E così veniamo al *Regno*. Dove Carrère ancora una volta, secondo il metodo adottato a partire dall'*Adversaire* (*L'avversario*, Einaudi 2000; Adelphi 2013), intreccia indagine dell'altro e autobiografia, in questo caso alternando una ricostruzione ambiziosa, accurata, avvincente dei primi anni del cristianesimo con la rievocazione del periodo in cui è stato «toccato dalla grazia» (le virgolette sono sue). Ma rispetto allo schema consolidato la differenza è subito evidente: se Carrère-personaggio è in linea di continuità con i libri precedenti, le figure raccontate stavolta da Carrère-scrittore se ne discostano in modo netto perché appartengono al passato remoto. Non c'è più l'interazione diretta tra narratore e narrati, non c'è più il momento che finora aveva determinato l'avvio della narrazione, quella che Sullam definisce «l'autorizzazione a raccontare» da parte dei suoi interlocutori.

Nel *Regno* dunque lo scrittore si prende scoperatamente in carico il libro nella sua interezza e per quanto nelle interviste successive all'uscita abbia pigiato sul tasto dell'ironia, descrivendolo come un peplum, o abbia sottolineato la propria (reale) inclinazione alla divulgazione, già emersa nelle pagine sul debito in *D'autres vies que la mienne* (*Vite che non sono la mia*, Einaudi 2011), appare chiaro che il gioco del romanzo storico interessa Carrère quasi solo nella misura in cui gli consente di trasgredirne le regole «guardando in macchina» (lo scrive lui stesso nel libro, in una pagina dove confronta *Il Regno* con le *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar).

La scelta di raccontare il tempo e il modo in cui una piccola setta nata in un angolo oscuro dell'impero

romano si diffonde e si trasforma, fino a diventare la religione che più o meno oggi conosciamo, amandola o detestandola, è soprattutto il modo, per Carrère, di affrontare in un unico lunghissimo respiro i temi che attraversano la sua opera: la scoperta delle parti oscure, ignote, di sé; l'ineluttabilità del dolore; i diversi codici della giustizia; la necessità, infine, quando si costruisce un racconto, di fare i conti con gli spazi vuoti lasciati dalla realtà. «In certo senso» ha dichiarato lo scrittore in **una bella intervista a Télérama** «il trionfo del cristianesimo è anche quello della letteratura. I vangeli non sono raccolte di precetti e riflessioni, ma romanzi, storie con personaggi e peripezie. Ce ne sono diversi, e va a grande merito della Chiesa primitiva l'aver mantenuto quattro racconti abbastanza contraddittori, invece di omogeneizzarli per erigere una sola versione ufficiale».

E se lo scrittore afferma a più riprese di rispecchiarsi nel piacere dell'evangelista Luca di imbastire un buon racconto, leggibile e coeso, o più raramente nella veemenza di Paolo, esaltato e insieme atterrito dalla propria conversione, il vero interlocutore di Carrère nel *Regno* è Cristo, mai presentato «di persona» eppure costantemente presente attraverso le sue parabole, le sue parole, «principio attivo – commenta lo scrittore – che informa la mia percezione della realtà». Il cerchio si chiude: partito dall'avversario (il diavolo) Jean-Claude Romand, Carrère arriva al salvatore Gesù. Decisamente, non possiamo non chiederci: come sarà mai il suo prossimo libro?

## «TUTTO POTREBBE ANDARE MOLTO PEGGIO», IL NUOVO ROMANZO DI RICHARD FORD

MARCO G. MONTANARI, MINIMAETMOTALIA.IT, 17 LUGLIO 2015

Quando si chiude l'ultima pagina e ci si abbandona ai momenti di silenzio che seguono la fine della lettura di un bel libro, si ha come la sensazione che qualcosa sia stato risolto, che il mondo, nel suo caotico e continuo incedere disordinato nel tempo, sia stato liberato da un po' del suo male. Come se una piccola parte della natura incomprensibile delle cose ci fosse stata rivelata.

Leggendo Richard Ford questa sensazione ci diverrà familiare.

Nel caso di *Canada*, il penultimo libro dell'autore di Jackson nel Mississippi, pubblicato da Feltrinelli nel 2013, questi momenti sono stati così intensi e importanti che forse possiamo ricordare la temperatura della stanza in cui ci trovavamo a leggere, la tonalità della luce che si rifletteva sugli oggetti nelle mensole e, con una buona dose di approssimazione, il mese, il giorno, o l'ora stessa del momento in cui abbiamo concluso il libro.

Forse qualcosa di molto simile è accaduto anche leggendo *Tutto potrebbe andare molto peggio*, uscito a giugno sempre per Feltrinelli, nella traduzione di Vincenzo Mantovani. Partire prevenuti o ritrovarsi con lo sguardo influenzato da un sottile pregiudizio, dopo un'esperienza totale come *Canada*, è il minimo. Più che naturale quindi se, appena saputo della pubblicazione in America di quello che nel suo titolo originale era *Let me be Frank with you*, abbiamo pensato che non sarebbe stato semplice per l'autore superarsi. Eppure l'abilità di Ford è da sempre quella di stupire i suoi lettori e smentire di conseguenza ogni aspettativa, costruendo una realtà e un intreccio impossibile da glissare.

Se in *Canada* ciò che conta sono i confini, sia materiali che spirituali, in *Tutto potrebbe andare molto peggio* è l'uomo stesso, nella commovente e a tratti

sconvolgente pienezza della sua essenza, ad essere protagonista. L'uomo e la sua capacità di accettare sé stesso e la propria storia. Ford penetra la vita, la sviscera e con la calma apparente che lo contraddistingue porta alla luce il mistero che si cela dietro le cose, anche le più banali, della nostra quotidianità. Una calma apparente, propria dei momenti che precedono una tempesta o l'immobile e sicuro centro di un uragano – che, tra l'altro, è presente nella narrazione. «Strane fragranze arrivano sulle ali di un'inquieta brezza invernale nella Shore questa mattina, due settimane prima di Natale. Corone di fiori su un mare minaccioso suscitano aspettative negli sprovveduti». Sin dall'incipit Frank Bascombe ci appare come un uomo apparentemente normale, piatto e lucido nelle mille situazioni che ha attraversato. Non ha niente in più di un essere umano qualunque, con i suoi dispiaceri, le sue vittorie, l'orgoglio e la violenza, l'amore e la dolcezza. Ci viene mostrato attraverso una serie di istantanee iperreali, cariche della raffinata pulizia di prosa a cui Ford ci ha abituati. La sua bravura, che è quella dei veri narratori, sta nel raccontarci ciò che accade e darne un giudizio, senza però esprimerlo direttamente. Un po' come sostenere che per svelare il mistero occorre immergersi in esso. Quattro racconti intrecciati tra loro, scanditi dall'incontro di Frank con alcuni personaggi, che lo obbligheranno a fare i conti con la desolante concretezza della propria realtà, sprofondando in prove emotive difficili da sostenere – come nel racconto dedicato all'ex moglie Ann malata di Parkinson. Il tempo di Frank, dilatato, subisce nello scontro con il passato e il presente, tante scosse di assestamento, quasi fossero le conseguenze di un cataclisma che, nel testo, è Hurricane Sandy, ma che Ford chiama semplicemente «vita».



In *Tutto potrebbe andare molto peggio* il personaggio – forse il più amato dal suo autore, apparso già in *Sportswriter*, *Il giorno dell'Indipendenza*, *Lo stato delle cose* – è sottoposto a una *kenosis*, ad uno «svuotamento» che porta il protagonista ad attraversare tutto, ricordi, persone, oggetti con uno sguardo nuovo. Finalmente obiettivo? Direi definitivo.

«Molto di ciò che leggo e vedo ancora alla tv sembra avere lo scopo, devo dire, di aiutarmi a lasciare il palcoscenico dell'umanità nel modo meno doloroso e più celere possibile, facendo sì che l'ignoto non diventi una causa di fastidio così grande. Anche se spesso l'aspetto più interessante che riguarda le cose è proprio il fatto che finiscono: in quanto la maggior parte sembrano non finire mai abbastanza in fretta». Ciò che fa Ford in questa ultima prova è proporci il silenzioso esame di coscienza di un uomo giunto

ormai ben oltre la metà della propria esistenza e insegnarci attivamente ad osservarne i fantasmi, le delusioni, i rimorsi, ma anche ciò che c'è stato di bello e che non tornerà più. Gli stessi fantasmi, le stesse delusioni che caratterizzano la nostra esistenza e che tante volte ci sembra così arduo affrontare. La vera catastrofe è il lamento, sembra dirci Ford, e il modo in cui lo dice ci pare autentico e per nulla superbo. Non è un caso poi che Bascombe sia praticamente coetaneo di Ford. E come Roth – l'altro tra i più grandi degli americani – che nel suo *Nemesi* ha voluto esorcizzare la paura della malattia, della sofferenza, della debolezza e della vecchiaia, così anche Richard Ford ha voluto lanciare la sua provocazione sommersa mostrandoci la limpidezza drammatica della vita e invogliandoci ad accettarla, in tutte le sue inesauribili e meravigliose sfaccettature.

## JOYCE E «FINNEGANS WAKE»: LA VENDETTA CONTRO LA LINGUA INGLESE

FABIO PEDONE, ALFABETA2.IT, 19 LUGLIO 2015

Il ministro delle Finanze greco Euclid Tsakalotos, invitato a parlare in Irlanda al Sinn Fein Ard Fheis, ha cominciato il suo discorso scusandosi per l'accento troppo british, e aggiungendo di avere però un motivo per farsi perdonare più facilmente: «I'm married to a Celt» (sua moglie è scozzese). Risate e applausi, sia in platea che sul palco. Non è qualcosa di così strano in Irlanda, dove la lingua inglese è altra rispetto al volto che assume in Gran Bretagna. Molti scrittori irlandesi hanno sentito questa ambivalenza, sfruttandola ampiamente, ma nessuno l'ha posta in opera con la spregiudicatezza e la potenza di James Joyce. In un passo celebre e forse ormai troppo citato del *Portrait*, Stephen Dedalus ha un diverbio con il suo Dean of Studies (che incarna l'autorità coloniale inglese) a proposito della parola anglo-irlandese *tundish*, usata dal ragazzo come sinonimo di *funnel*, «imbuto». Si scatena in lui una grande inquietudine nei confronti di quell'inglese «così familiare e così straniero», che il giovane subisce dal suo insegnante e non riesce ad accettare: «La lingua nella quale ci esprimiamo appartiene a lui prima che a me». *Finnegans Wake*, l'opera suprema di Joyce, è molte cose, e fra l'altro è anche la lontana ma perfetta conseguenza logica di quella pagina del primo romanzo del dublinese. È una vendetta contro la lingua del dominio inglese, vale a dire la sua sovversione secondo una linea di forza di matrice minoritaria. Ed è una vendetta portata a segno da un *Irishman* sradicato, che si è autoimposto l'esilio dalla sua isola ed è vissuto per quasi vent'anni a Trieste e a Zurigo, prima di trasferirsi con la famiglia a Parigi, dove con la pubblicazione di *Ulysses* nel 1922 avrebbe rivoluzionato il romanzo moderno. Joyce è il vero erede del suo conterraneo Jonathan Swift nell'attacco senza quartiere contro la tradizione del romanzo. Le parodie, le canzonature, le irrisioni, le riscritture ironiche nell'ultima parte di *Ulysses* (con un episodio, *The Oxen of the Sun*, che è un riattraversamento

spietato di 7 secoli di stili di prosa inglese) sfociano naturalmente, 16 anni dopo, nelle intricate e prismatiche ambiguità verbali del *Wake*, scritto sotto la protezione di St. Peatrick (Patrizio, ma con la marca irlandese di *peat*, «torba», e *trick*, «scherzo») e St. Calembaurnus (Colombano/*calembour*). Ne scaturisce una Bibbia di Babele, un libro pensato per il futuro, in cui ogni parola incorpora diverse sorprendenti allusioni, irradia sensi molteplici, e creando un fuoco pirotecnico di analogie inusitate reinventa una lingua libera, polifonica, plurivoca e plurisensa. Joyce era perfettamente conscio del punto estremo a cui aveva portato la scrittura. «Je suis au bout de l'anglais», diceva per lettera agli amici o alla sua mecenate Harriet Shaw Weaver; «I have put the language to sleep». Conservando solo il fantasma della sintassi inglese, ma facendo esplodere il suo lessico tramite la contaminazione con innumeri lingue altre, *Finnegans Wake* è il tentativo più ambizioso di avvicinare la scrittura alla musica ed è composto prevalentemente per l'orecchio: è un *babellettio* di voci plurime mal orecchiate e fraintese da una folla di ascoltatori («How? C'est mal prononsable, tartagliano, perfrances»). Pare evidente che Joyce lavorando al *Wake* abbia capovolto in forza generativa quell'incertezza acustica che da giovane avrà conosciuto bene: la condizione dell'esule confuso tra le lingue, sbalestrato in una città dove se ne parlano moltissime (come era la Trieste dei primi del Novecento), costretto a volte ad afferrare a orecchio stralci di discorso altrui, divinare un senso appena accennato o semplicemente a *ca-pire un'altra cosa*.

E di percezioni approssimative, parafrasi e *qui pro quo* sono fatte anche le parole del parlottio interiore del dormiveglia, sfondo del di-scorrere fluente di *Finnegans Wake*. Scrivere diventa allora per Joyce un *antiabecedarian writing*: la programmatica, irriverente e insolente sovversione di ogni



## INDAGINE (LETTERARIA) SULLA MORTE DI PAVESE

UNO STUDIOSO CERCA DI CAPIRE I MOTIVI DEL SUICIDIO DELL'AUTORE PIEMONTESE.  
E RIPERCORRE DIARIO, AMORI, LETTERE PER RISOLVERE IL MISTERO... DELLA VITA

GIANLUCA BARBERA, «IL GIORNALE», 21 LUGLIO 2015

*L'invasione* è il primo libro pubblicato, nel 1967, da Ricardo Piglia, da molti considerato il maggiore scrittore argentino vivente, e ora per la prima volta tradotto in italiano da Enrico Leon per le edizioni Sur.

Ai 10 racconti dell'edizione originale, nella nuova edizione data alle stampe nel 2006, quasi quarant'anni dopo, Piglia ne aggiunge altri 5. «Se mi decido a ripubblicare questi racconti» scrive l'autore nella prefazione «è perché non ci trovo troppe differenze coi libri che ho scritto in seguito. Ho riletto e revisionato più volte i 10 racconti dell'edizione originale. In generale si è trattato soprattutto di tagli e soppressioni, perché – come diceva Hemingway – tutto ciò che possiamo togliere da un racconto lo migliorerà».

E davvero si tratta di racconti levigati come pietre raccolte dal letto di un fiume, caratterizzati da una lingua di limpida esattezza, soffice e dura al tempo stesso. Tra tutti, il più bello è forse «Un pesce nel ghiaccio», dedicato alla figura di Cesare Pavese. Un racconto nel quale il protagonista, Emilio Renzi (che ritroveremo in altre sue storie successive), sbarca in Italia con una borsa di studio per approfondire l'opera del grande scrittore piemontese («Pavese aveva scritto uno dei migliori diari mai esistiti... perché si era ucciso»). E anche per cercare di comprendere le ragioni del suo suicidio («Renzi pensava al suicidio di Pavese come a un crimine che bisognava risolvere»). «Io sto bene, come un pesce nel ghiaccio» aveva scritto l'autore di *La luna e i falò* alla sorella pochi giorni prima di togliersi la vita. Come chi è

già morto dentro ma ancora tenta di conservare una parvenza di vita. Abbandonato dalla sua amante, Constance Dowling, attrice nordamericana giunta in Italia con la sorella di Doris, che aveva recitato in *Riso amaro*, Pavese ricomincia a pensare alla morte. «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi», così intitola una poesia dedicata a lei. E nel suo Diario scrive: «Pagherei a peso d'oro un assassino che mi accoltellasse nel sonno». Non solo roveli esistenziali, dunque; ma anche e soprattutto difficoltà con l'altro sesso. «Posso dirti, amore, che non mi sono mai svegliato con una donna mia al fianco, che chi ho amato non mi ha mai preso sul serio, e che ignoro lo sguardo di riconoscenza che una donna rivolge a un uomo» scrive poche settimane prima di morire a Romilda Bollati, sorella dell'editore Giulio Bollati, conosciuta durante una fugace vacanza a Bocca di Magra, in Liguria. Anche questo amore è di brevissima durata. Capire le donne non è facile, ammette Piglia. Quelli che le capiscono scrivono libri molto eleganti: Flaubert, Henry James. Quelli che non le capiscono, scrivono libri caotici: Melville, Malcolm Lowry. «Capire le donne. Pavese non ne era capace» conclude. Per poi ricordare che lo stesso Pavese, ne *Il mestiere di vivere*, aveva annotato: «Bisogna diventare più donna». Ed ecco dunque che Piglia fa dire al suo personaggio: «Se fosse diventato più donna, si sarebbe salvato. Nella vita cercava la forma; da questo si capisce anche il titolo del Diario (e il suo fallimento). Aveva solo imparato a scrivere». Tuttavia togliersi la vita non è facile. «Sembrava facile, a pensarci» ammette Pavese. «Eppure donnette



l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio... Non parole, un gesto. Non scriverò più».

Kafka, ricorda Piglia, insoddisfatto del suo lavoro di scrittore, progetta di dare tutto alle fiamme. Decide di non scrivere più e invece ogni volta ricomincia; è forse questo a tenerlo in vita. Chi decide di distruggere tutta la sua opera non ha bisogno di uccidersi. Kafka si sentiva uno scrittore fallito e questo lo salvò. Pavese, invece, pensava di essere un re nella sua professione. Per questo si suicidò. Aveva lasciato il Diario perfettamente ordinato, pronto per essere pubblicato. Se l'avesse bruciato, forse non si sarebbe ucciso. Questa la tesi di Piglia. Sentiva di essere arrivato al capolinea («In fondo, tu scrivi per essere come morto, per parlare fuori dal tempo, per farti a tutti ricordo», scrisse nel Diario). La sua missione terrena era compiuta. Ora poteva farla finita. Ed entrare nel pantheon

dei letterati. «Come Cortés, mi sono bruciato dietro le navi... Ora non scriverò più» aveva annunciato in una lettera indirizzata all'amico Lajolo il giorno prima di togliersi la vita (e da lui ricevuta due giorni dopo la sua morte). «Farò il mio viaggio nel regno dei morti». E, difatti, non appena prende la decisione di smettere di scrivere, non trova più ragioni per restare in vita.

La notte di sabato 26 agosto 1950, in una camera dell'albergo Roma in piazza Carlo Felice a Torino, Cesare Pavese si deciderà a compiere quell'ultimo passo. Verrà ritrovato la sera successiva da un inserviente dell'albergo decisi a forzare l'ingresso dopo aver bussato ripetutamente: disteso sul letto, vestito di tutto punto; ma senza scarpe. Sul comò, dieci bustine di sonnifero svuotate. Della cenere sul davanzale della finestra. E alcuni fogli bruciati. Chissà in seguito a quale ultimo dubbio.

---

## EFFETTI POSITIVI DI UN TRADIMENTO. SAUL BELLOW E LA VITA COME ARTE

UNA BIOGRAFIA SVELA LA GENESI DI «HERZOG»,  
ROMANZO NATO PER VENDETTA CONTRO LA MOGLIE E L'AMICO

LIVIA MANERA, «CORRIERE DELLA SERA», 22 LUGLIO 2015

---

Un grande scrittore pubblica un romanzo autobiografico in cui con stupendo sarcasmo si vendica della moglie e del migliore amico che lo hanno pugnalato alle spalle. Una pletora di critici, più o meno coinvolti nella vicenda e riconoscibili nella versione romanizzata, grida al capolavoro e intanto, senza spiegare perché, invita il lettore a non cercare in quelle pagine nessuna coincidenza con la vita dell'autore. E così, nel contesto della cultura americana incline all'esistenzialismo degli anni Cinquanta e Sessanta, un libro eccezionale ma nato per vendicarsi di un adulterio diventa la prova che l'arte del romanzo data per moribonda sopravviverà, grazie a un romanziere a cui in verità non interessa né l'esistenzialismo né vestire i panni del salvatore della letteratura, perché ha un altro obiettivo in mente: reinventare e ri-americanizzare il romanzo, liberandolo dai modelli europei su cui lui stesso si è formato. Chissà le risate che si è fatto Saul Bellow nel 1964, quando in barba all'ex moglie fedifraga e all'ex migliore amico untuoso, *Herzog* lo ha reso famoso, ricco, e gli ha spianato la strada al Nobel, mentre sulle pagine dei quotidiani e delle riviste letterarie americane i critici si davano alle olimpiadi dell'ipocrisia.

È ciò che emerge dal bel libro *The Life of Saul Bellow*, la nuova biografia di Zachary Leader uscita negli stati Uniti da Knopf: 832 pagine dalla nascita dei genitori Bellow in Russia alla pubblicazione, appunto, di *Herzog* (è previsto ovviamente un secondo volume). Ne è autore un professore di letteratura il quale si è trovato a fronteggiare il problema centrale che coinvolge la critica di Bellow: come separare la

vita di un autore dalla sua arte, quando quell'autore non solo non conosce tale separazione, ma a recensire i suoi libri potrebbero essere paradossalmente i suoi stessi personaggi. Louis Menand sul «New Yorker» ha recentemente ricordato che Bellow era arrivato sulla scena della narrativa americana in un momento in cui per molti intellettuali il destino dell'uomo moderno sembrava legato al destino del romanzo. E Bellow, che nel 1944 aveva esordito con la novella *L'uomo in bilico* e 9 anni più tardi aveva vinto il National Book Award con *Le avventure di Augie March*, pareva incarnare la speranza di molti di quegli intellettuali.

Ed ecco il primo paradosso di questa storia dissotterrata da Leader: lo scrittore il cui tema in entrambi i libri era stato il pericolo di restare prigionieri della visione che gli altri hanno di te, viene imprigionato da Irwing Howe, Philip Rahv, Edmund Wilson, Martin Greenberg e Elisabeth Hardwick – cioè dall'establishment intellettuale americano di quegli anni – nel ruolo dell'artista che dà voce all'angoscia esistenziale di una generazione. «Avevo la strana sensazione che mi avessero appiccicato un francobollo, mi avessero impostato, e che aspettassero che fossi consegnato a un indirizzo importante», ha scritto Bellow in *Il dono di Humboldt*.

La verità è che Bellow negli anni Cinquanta aveva insegnato a Princeton e frequentato New York legandosi d'amicizia a quegli stessi critici. Poi al Bard college aveva incontrato la bellissima ventunenne Sondra Tschachbasov, aveva divorziato dalla prima moglie Anita, aveva sposato Sondra che gli



aveva dato un figlio e si era legato d'amicizia con un altro professore di letteratura, Jack Ludwig, uno sgargiante personaggio che prese a idolatrare Bellow e ne diventò inseparabile. Al punto che quando nel 1958 l'università del Minnesota offrì a Bellow una cattedra, questo disse che l'avrebbe accettata a condizione che ne offrissero una pure a Ludwig. E così le due coppie (anche Ludwig era sposato) partirono insieme. Il resto, come si dice, è storia: in Minnesota il matrimonio dei Bellow entra in crisi, Ludwig si offre a entrambi i coniugi nel ruolo del confidente, poi un giorno Sondra dice a Bellow di non amarlo più, lo lascia e giura che non c'è un altro uomo. E Bellow, che è uomo di grande bellezza e seduzione sessuale, si consola con una quantità di donne tra cui spicca una professoressa francese nel ruolo di dea dell'amore. Due anni e mezzo dopo una solerte baby sitter informa Bellow che Sondra e Ludwig vanno a letto insieme. E lui scopre che la tresca dura da anni.

L'unica differenza tra vita e arte è che in *Herzog* il marito doppiamente tradito ha un esaurimento nervoso, mentre nella vita reale scrive *Herzog*: romanzo su un'ex moglie «che mangia insalata verde e beve sangue umano», un ex migliore amico viscido e volgare, e un protagonista passivo e innocente che non riesce a darsi pace che al mondo esistano persone così spregevoli, mentre si consola con un'amante

francese di nome Ramona tutta biancheria di pizzo e candele.

A leggere oggi la recensione di Irving Howe che definisce *Herzog* un romanzo d'idee la cui idea guida è che l'uomo moderno ha tutto sommato i mezzi per superare l'alienazione e la perdita della speranza, si sorride, conoscendo le reali intenzioni di Bellow. Per non parlare del resto della critica, che all'unanimità riceve *Herzog* come il romanzo sulla condizione umana che aspettava, anche se il divorzio dei Bellow era ormai cosa pubblica. Ma il vero tocco surreale in questa bizzarra storia arriva quando i personaggi stessi di *Herzog* si mettono a recensirlo.

Prima lo fa la professoressa di francese Rosette Lamont, che sottolinea le qualità della sua alter ego Ramona «la cui religione è il sesso», sesso che dovrebbe essere un balsamo per *Herzog*, se solo il poveretto riuscisse a liberarsi dal suo risentimento e dalla diffidenza che ormai prova per il piacere. E infine arriva la recensione di Jack Ludwig, il quale, passando sopra il fatto di esser colui che ha portato via la moglie a Bellow, scrive che *Herzog* è «uno straordinario successo», da non leggere assolutamente in chiave autobiografica, perché Bellow è troppo intelligente, ha in mente qualcos'altro, «qualcosa di più grande». E con sublime mancanza di autoironia, chiama questo qualcosa «le contraddizioni dell'uomo moderno, la sua assurdità»...

## BENVENUTI NELL'ÈRA DEL ROMANZO READY MADE

LA NARRATIVA D'AVANGUARDIA COMINCIA AD ASSOMIGLIARE SEMPRE DI PIÙ ALL'ARTE CONCETTUALE.

SHAJ MATHEW, «THE NEW REPUBLIC» (TRADUZIONE DI ALESSIA CANTAGALLI), GRAFIAS.IT, 22 LUGLIO 2015

Postmodernismo è ormai un termine senza senso, svuotato a causa del troppo utilizzo e inadatto a descrivere un gruppo di autori di età e nazionalità diverse che vengono spesso raggruppati insieme in questa generica categoria: Ben Lerner, Sophie Calle, Teju Cole, Tom McCarthy, Alejandro Zambra, Siri Hustvedt, Michel Houellebecq, Sheila Heti, W.G. Sebald, Orhan Pamuk ed Enrique Vila-Matas, sessantasettenne scrittore barcelonense che, con oltre 20 romanzi all'attivo, è forse il più prolifico ma anche il meno conosciuto del gruppo.

Dovremmo chiamarli, invece, la generazione di *Fame di realtà*<sup>1</sup>, dal titolo del geniale e profetico manifesto sulla scrittura contemporanea firmato da **David Shields** nel 2010.

Secondo Shields i romanzi che rispettano le tradizionali convenzioni su narrazione, trama e storia non hanno più ragione di esistere. La realtà è finzione e la finzione è realtà.

Per riflettere in maniera più accurata su come viviamo questa realtà, dovremmo pensare ai romanzi nello stesso modo in cui pensiamo alle opere d'arte.

«Per la maggior parte dei lettori – e dei critici – un romanzo è soprattutto una “storia”» scrive Shields. «Ma un'opera d'arte, proprio come il mondo, è una forma viva. È nella sua forma che si trova la sua realtà»<sup>2</sup>.

Se la forma, dunque, è oggi fondamentale – ancor più del contenuto – qual è la forma delle opere d'arte

contemporanee? La forma del collage. Che è proprio la forma di *Fame di realtà*.

Oltre a tratteggiare il futuro della produzione artistica, *Fame di realtà* ne diventa anche un modello: è un pastiche, una serie di aforismi intenzionalmente «plagiati», senza essere citati tra virgolette. (Le fonti sono elencate nell'indice per motivi legali, ma Shields invita il lettore a eliminarle dal libro).

Ma nei 5 anni trascorsi dalla pubblicazione di *Fame di realtà*, la narrativa si è trasformata e ha acquisito una serie di caratteristiche nuove rispetto a quelle introdotte da Shields. Tutti questi romanzieri (Lerner, Calle, Cole ecc.) sono esplicitamente narratori di sé stessi, ma spesso, sullo sfondo, c'è anche lo spettro di un trauma: Zambra scrive sulla scia del colpo di stato di Pinochet in Cile, Sebald scava nella memoria dell'Olocausto e Lerner documenta le conseguenze degli attentati dell'11 marzo a Madrid. Soprattutto, questo genere letterario è contraddistinto da una certa permeabilità, da una certa propensione ad assumere una grande varietà di forme – alcuni romanzi come *Modi di tornare a casa*<sup>3</sup> di Zambra e *Nel mondo a venire*<sup>4</sup> di Lerner si trasformano in poesia, mentre altri dialogano con la musica e il teatro. Molte di queste opere comprendono pagine scritte in forma di saggio o di recensione letteraria: Jorge Carrión, un autore purtroppo non ancora tradotto in inglese, inserisce nel

<sup>1</sup> David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*, Knopf, New York 2010; *Fame di realtà. Un manifesto*, traduzione di Marco Rossari, Fazi, 2010.

<sup>2</sup> David Shields, *Reality Hunger: A Manifesto*.

<sup>3</sup> Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcellona 2013; *Modi di tornare a casa*, traduzione di Bruno Arpaia, Mondadori, 2013.

<sup>4</sup> Ben Lerner, *10:04*, Faber & Faber, Londra 2014; *Nel mondo a venire*, trad. di Martina Testa, Sellerio, 2015.

suo romanzo *I morti*<sup>5</sup> un intervento di critica letteraria completamente inventato. (Questo tipo di tecnica, che fonde generi diversi, potrebbe alimentare le ansie dei critici letterari: come si fa a dire qualcosa di nuovo su un libro che si recensisce da solo?).

Ma, cosa ancora più importante, questi romanzi disseminano la prosa di fotografie e dipinti. All'inizio queste giustapposizioni sembrano porre una delle questioni di fondo del realismo: il romanzo può davvero competere con l'«effetto di realtà» di una fotografia o con la consistenza pittorica di un dipinto?

Su questo punto, gli scrittori seguono l'esempio di W.G. Sebald, che utilizza l'arte visuale non come una semplice aggiunta al testo, ma come una fonte d'ispirazione per il testo stesso, come affermato da Teju Cole in un'intervista con Aleksandar Hemon apparsa su «**BOMB Magazine**», le immagini di Sebald «propongono una sfida. “Guardate, tutto questo è una testimonianza”, sembra dire Sebald. E arriviamo quasi a crederci – finché non ci accorgiamo del sottile contrasto tra testo e immagine. [...] Le sue fotografie [...] sono responsabili del carattere misterioso e perturbante dei suoi libri: ‘È tutto vero’, pensiamo, anche se sappiamo che non può essere tutto vero».

Il romanzo di Sophie Calle *Suite Vénitienne/Please Follow Me*<sup>6</sup> – un diario fotografico fatto di scatti rubati a uno sconosciuto che l'artista ha seguito fino a Venezia – porta lo spunto di Sebald al livello successivo: la storia si sviluppa attraverso le foto, mentre il testo, il diario dell'autrice, fa da intermezzo, quasi da didascalia. Oltre a riportare vere opere d'arte, molti di questi romanzi-realtà presentano scene che si svolgono all'interno di musei o di mostre di arte contemporanea. La scena iniziale di *Un uomo di passaggio*<sup>7</sup> è ambientata al

Prado, dove il narratore scopre la riluttanza dei guardiani del museo ad avvicinarsi a un eccentrico visitatore che trovano più commovente delle opere esposte. Nel romanzo *La persona ideale, come dovrebbe essere?*<sup>8</sup> Sheila Hetipassa tre giorni all'Art Basel e Michel Houellebecq mette alla berlina il mondo dell'arte contemporanea nel suo *La carta e il territorio*<sup>9</sup>.

*Quello che ho amato*<sup>10</sup> di Siri Hustvedt si apre con il ritrovamento di un dipinto, mentre il suo ultimo lavoro, *Il mondo sfolgorante*<sup>11</sup>, mette a nudo i pregiudizi contro le donne nel mondo dell'arte. *Il museo dell'innocenza*<sup>12</sup> di Orhan Pamuk è effettivamente diventato un museo di Istanbul.

Il mondo dell'arte è penetrato in quello letterario anche in altri modi. La maggior parte delle fiere d'arte, come la Frieze Art Fair di Londra e New York, inserisce nel proprio programma conferenze tenute da scrittori.

La stessa Siri Hustvedt, autrice anche di un libro di critica d'arte molto apprezzato, ha tenuto varie lezioni al Prado e al Metropolitan Museum di New York. E in un'intervista della scorsa primavera (sempre su «BOMB»), l'autore Tom McCarthy ha raccontato come il fatto di aver frequentato un gruppo di artisti figurativi e visuali quando aveva vent'anni gli abbia dato una comprensione più sofisticata delle potenzialità della letteratura: «Quel

<sup>5</sup> Jorge Carrión, *Los muertos*, Literatura Random House, 2010; *I morti*, traduzione di Roberta Bovaia, Atmosphere libri, 2012.

<sup>6</sup> Sophie Calle, *Suite Vénitienne/Please Follow Me*, Éditions de l'Étoile – Cahiers du cinéma, 1983.

<sup>7</sup> Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*, Granta, 2012; *Un uomo di passaggio*, traduzione di Laura Prandinno, Neri Pozza, 2012.

<sup>8</sup> Sheila Heti, *How should a person be?*, House of Anansi Press, 2010; *La persona ideale, come dovrebbe essere?*, traduzione di Moira Egan e Damiano Abeni, Sellerio, 2013.

<sup>9</sup> Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Flammarion, 2010; *La carta e il territorio*, traduzione di Fabrizio Ascari, Bompiani, 2010.

<sup>10</sup> Siri Hustvedt, *What I loved*, Henry Holt and Co., 2003; *Quello che ho amato*, traduzione di Gioia Guerzoni, Einaudi, 2006.

<sup>11</sup> Siri Hustvedt, *The Blazing World*, Simon & Schuster, 2014; *Il mondo sfolgorante*, traduzione di Gioia Guerzoni, Einaudi, 2015.

<sup>12</sup> Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İletisim, 2008; *Il museo dell'innocenza*, traduzione di Barbara La Rosa Salim, Einaudi, 2009.

genere di persone aveva un legame molto più dinamico con la letteratura rispetto a tanti “letterati” [...] e le loro opere sembravano volersi confrontare attivamente con l’eredità del modernismo letterario in toto (nello stesso modo in cui, per esempio, Bruce Nauman riesamina alcune questioni poste da Beckett, o in cui John Cage fa riferimento a Joyce). [...] In larga misura, il mondo dell’arte produce un contesto entro cui la letteratura può essere fortemente riorientata, trasformata e dilatata oltre i propri confini».

Questo condensarsi della letteratura intorno alle arti visive sembra sempre meno un fatto occasionale e sempre più il punto nodale della questione. Gli scrittori d’avanguardia di oggi aspirano a essere artisti concettuali e le loro opere sono considerate opere d’arte concettuale. Probabilmente la letteratura sta vivendo il suo «momento duchampiano». Benvenuti nell’era del romanzo *ready made*.

Proprio come Marcel Duchamp si chiedeva se un orinatoio potesse essere considerato un’opera d’arte, il romanzo *ready made* si chiede cosa sia la letteratura e cosa dovrebbe diventare in futuro.

Invece di cercare di comprendere la realtà attraverso una serie di dettagli concreti, tramite il narratore onnisciente, i punti di vista molteplici o qualunque altra cosa potremmo aspettarci dalla narrativa tradizionale, il romanzo *ready made* propone un’idea o pone una domanda.

È più interessato all’idea che sta alla base di un’opera d’arte – quindi anche alla base di sé stesso – che alla sua stessa realizzazione. Il romanzo *ready made* mette in evidenza la principale virtù (o il principale vizio) dell’arte concettuale: diversamente da quanto accade nelle arti visive tradizionali, non devi necessariamente vedere un’opera *ready made* per «afferrare il concetto». Se però vai a vederla, è un po’ come aprire un romanzo «*ready made*»: non sei un semplice spettatore passivo, ma parte attiva nella sua creazione.

I due più recenti romanzi dello scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas dimostrano quanto profondamente questa tensione verso l’arte concettuale pervada le avanguardie letterarie contemporanee.

Nel suo ultimo romanzo, *Kassel non invita alla logica*<sup>13</sup>, lo scrittore diventa egli stesso una mostra d’arte contemporanea. Il libro è una versione lievemente romanziata dell’esperienza vissuta da Vila-Matas durante la mostra d’arte Documenta a Kassel, in Germania, dove, nel 2013, era stato inviato per una settimana in qualità di scrittore «residente».

I curatori di Documenta gli chiedono di trascorrere l’intera settimana a scrivere in un angolo di un piccolo ristorante cinese. Vila-Matas, che trova assurda la proposta, passa la maggior parte del tempo nel ristorante Dschingis Khan (un ristorante reale e non di scena) dormendo, inventando conversazioni tra i tedeschi e i cinesi che gli stanno intorno ed evitando accuratamente il pazzo che tenta in continuazione di attaccare bottone con lui.

Sebbene dia l’impressione di stare soltanto perdendo tempo mentre è al ristorante, Vila-Matas diventa esattamente la performance artistica che i curatori di Documenta avevano sperato: «L’arte è arte, e ciò che ne fai dipende solo da te», gli dice uno dei curatori. Vila-Matas è anche l’autore di *Storia abbreviata della letteratura portatile*<sup>14</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1985 e uscito negli Stati Uniti nell’estate dello scorso anno, insieme a *Kassel non invita alla logica*.

*Storia abbreviata della letteratura portatile* è il più corrosivo dei due, un bizzarro divertissement dedicato alle peregrinazioni di una società segreta di letterati, detti «Shandy» (con riferimento a Tristram Shandy). Forse il modo più efficace (e autodissacratorio) per descrivere il libro lo si può trovare tra le sue stesse pagine, dove viene definito come «un viaggio senza una meta, senza uno scopo prefissato, e palesemente inutile».

Questo libro è un catalogo dell’arte d’avanguardia – con riferimenti a Duchamp, Walter Benjamin, Man

<sup>13</sup> Enrique Vila-Matas, *Kassel no invita a la lògica*, Seix Barral, 2014; *Kassel non invita alla logica*, traduzione di Elena Liverani, Feltrinelli, 2015.

<sup>14</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, 1985; *Storia abbreviata della letteratura portatile*, traduzione di Lucrezia Panunzio Cipriani, Sellerio, Palermo 1989; poi Feltrinelli, 2010.

Ray, Georgia O'Keeffe – compilato in uno stile che oscilla tra il divertente e il fastidiosamente saccente. Il libro è costruito sull'impianto di un *mockumentary* (ovvero di una pseudoindagine satirica) che ripercorre retrospettivamente, indizio dopo indizio, gli avvenimenti che hanno portato al precipitoso scioglimento di questa società segreta, dalla breve ma gloriosa esistenza, che richiedeva ai propri membri di creare arte portatile, ovvero opere ready made come la *Scatola in una valigia* di Duchamp. Letti insieme, questi due romanzi, pubblicati a una trentina d'anni di distanza, dimostrano la trasformazione del pensiero di Vila-Matas riguardo al rapporto tra l'arte e la letteratura contemporanea. Da un lato, *Storia abbreviata della letteratura portatile* dà semplicemente voce a questo gruppetto di discepoli di Duchamp. Quasi come fosse una fan fiction per intellettuali. In *Kassel non invita alla logica*, invece, Vila-Matas non si limita a raccontarci in che modo i grandi artisti hanno provato a creare arte portatile, ma diventa lui stesso un'opera d'arte portatile. Mentre se ne stava imbronciato nel ristorante cinese, scrivendo o facendo finta di scrivere, Vila-Matas è diventato ufficialmente un'opera in mostra al Documenta 13, dove i promotori della borsa di residenza per scrittori «erano alla ricerca di momenti di “coralità”: di occasioni di impegno reciproco, silenzioso o ad alta voce; della possibilità che le voci si incontrassero e si unissero, senza chiedere esplicitamente loro di farlo». I concetti o le domande – che succede se facciamo dell'atto solitario dello scrivere una performance pubblica? Può esistere una dimensione privata in uno spazio pubblico? – superano di gran lunga in importanza gli stessi modi della loro esecuzione. Ma non è questo l'unico obiettivo del romanzo ready made: Vila-Matas ci ricorda che non viviamo più come i romanzieri francesi del Diciannovesimo secolo, quindi dovremmo smettere di scrivere secondo le loro norme realistiche quasi scientifiche e ormai fuori moda: «Noi disprezziamo gli scrittori realisti che pensano che il compito dello scrittore sia riprodurre, copiare, imitare la realtà, come se, nella sua caotica evoluzione, nella sua mostruosa complessità, la realtà potesse essere intrappolata e raccontata» scrive Vila-

Matas in *Kassel non invita alla logica*. «Ci appassionano invece gli scrittori che credono che quanto più sono empirici e prosaici, tanto più si avvicineranno alla verità, infatti, quanti più dettagli accumuli, più questi ti portano lontano dalla realtà».

La nostra realtà consiste piuttosto in qualcosa di molto più simile all'arte concettuale. In *Kassel non invita alla logica*, Vila-Matas ama ripetere una frase che Mallarmé disse a Manet: «Non dipingere la cosa, ma l'effetto che produce». In altre parole, l'effetto prodotto dall'arte è diventato più importante del dipinto stesso.

Non sorprende che questa frase venga ripetuta tanto spesso nel romanzo: in *Kassel non invita alla logica* Vila-Matas sta dipingendo proprio l'effetto che l'arte produce. Il lettore ha accesso diretto alla sua ricca vita interiore – tutte le sue ansie, opinioni ed esperienze mentre osserva le installazioni esposte a Documenta.

Vila-Matas esige un lettore partecipe: come le installazioni di arte concettuale a Documenta richiedevano un visitatore partecipe affinché potessero acquisire significato, così Vila-Matas chiede lo stesso ai suoi lettori. «L'arte è arte, e ciò che ne fai dipende solo da te» ci ricorda il curatore di Documenta. Tenere insieme interpretazioni in conflitto tra di loro, analizzare le nostre associazioni di idee, sensazioni e teorie: questa è l'opera d'arte nel nuovo millennio.

Gli scrittori ready made, naturalmente, si trovano ancora ai margini della letteratura contemporanea. Solo Pamuk e Sebald, in questo momento, sono conosciuti a livello internazionale. Cole e Lerner sono destinati a conseguire un maggiore riconoscimento e c'è da augurarsi che i loro prossimi romanzi destino più scalpore, ma Vila-Matas e Zambra dovranno attendere che aumentino le traduzioni in inglese delle loro opere per ottenere la fama che meritano; Sophie Calle potrebbe invece rimanere troppo d'avanguardia.

A prescindere dal loro successo commerciale, l'emergere di questi scrittori suggerisce l'esistenza di un pubblico, seppure di nicchia, interessato a capire come viviamo l'arte ai nostri tempi. Ed è probabile che gli scrittori più giovani di questa generazione continueranno a scrivere romanzi simili nel futuro. Proprio i romanzieri «ready made» potrebbero servire da ispirazione per alcune imitazioni ready made.

---

## PANOPTICON

TOMMASO PINCIO, DAVE EGGERS, MICHEL HOUELLEBECQ.  
TRE MODI DI NARRARE I SOCIAL NETWORK,  
LA TECNOLOGIA, E L'UMANITÀ CHE (FORSE) NE DERIVERÀ

CARLO MAZZA GALANTI, PRISMOMAG.COM, 22 LUGLIO 2015

---

Mi sono avvicinato con curiosità a *Panorama*, l'ultimo romanzo di Tommaso Pincio, appena saputo che raccontava di social network e dintorni. Non solo perché Pincio è un ottimo scrittore, ma anche perché è un utente attivo di Facebook, nonché mio «amico» sul medesimo social network, immerso da tempo nella «cosa fluida» di cui parla il protagonista del suo libro, e certo competente delle sue logiche interne.

Ora, *Panorama* è un bel romanzo, ben scritto e ben costruito, ma al contrario di quello che mi aspettavo – forse sbagliandomi, considerata la poetica di Pincio – si muove a lato del fenomeno social, lo affronta indirettamente, da un punto di vista molto specifico e, diciamo così, marginale. Questo nonostante il titolo (nome del network immaginario di cui parla) e il breve excursus esplicativo sul «proto-Grande Fratello», il **panopticon** di Bentham che potrebbe far pensare a un ulteriore approfondimento ma che invece resta solo estemporaneo: quasi un tributo pagato allo scontato retroscena sociologico, come per toglierselo di mezzo una volta per tutte.

*Panorama* si muove all'interno di un orizzonte libresco e letterario. La trama racconta la vita di Ottavio Tondi, consulente editoriale diventato famoso dopo aver scoperto una misteriosa autrice di successo (difficile non pensare a Elena Ferrante), infine scomparso nei meandri del web da dove il narratore – altro personaggio centrale del romanzo – lo ripescava entrando nel suo account Panorama con una chiave di accesso che chiude la storia in uno spazio autoconclusivo, meticolosamente architettato.

La stessa struttura narrativa, l'espedito classico del manoscritto ritrovato e del romanzo epistolare (sovrapposti nel «carteggio digitale» tra Tondi e una giovane donna), il carattere del protagonista e degli altri personaggi (quasi tutti letterati: scrittori, lettori, critici, editori), la serie interna di rimandi e incastri dal gusto (post)modernista e novecentesco (Borges, Cortazar, Nabokov, Calvino eccetera), sono tutti elementi molto letterari. Così come il nome della ragazza che Tondi incontra, senza mai vederla, nel social network (Ligeia, dal celebre racconto di Poe). *Panorama* è un romanzo completamente citazionista, e la citazione è uno degli strumenti essenziali del sapere libresco. Ogni livello del testo ribadisce la sua appartenenza alla forma di organizzazione del pensiero tipica dell'oggetto libro, come un atto di fede.

*Panorama* sembra raccontare a suo modo, facendo uso di una leggera cornice fantapolitica, quella che il critico George Steiner in un famoso articolo ha chiamato «la fine del mondo libresco» («*The end of bookishness*»). Pincio accoglie l'elemento tematico dei social network, della rete, dei nuovi media, ma osservandoli dall'interno di uno spazio mentale letterario nel solco, per così dire, della sua parabola declinante. Questo sguardo conferisce al romanzo una tonalità emotiva peculiare – la malinconia – e dal punto di vista conoscitivo un'interessante parzialità: quella del reduce, del letterato «nonostante tutto».

Tondi è il simbolo vivente del tramonto della *bookishness* e allo stesso tempo una sua chiara esaltazione:

la figura del lettore totale, assoluto, definitivo. Figura marginale e solitaria come vuole la pratica materiale del leggere e dello scrivere, sempre più squalificata al tramontare dell'autorità libresco. Tondi è insomma «l'epitome, l'incarnazione di una passione già rara in passato e oggi del tutto scomparsa», come dice il narratore. Con una trovata geniale, Pincio celebra attraverso il suo personaggio la morte del libro mettendo in scena la lettura. In un mondo che si approssima alla scomparsa dei libri, dove presto non esisteranno più editori né librerie, dove la letteratura non avrà più nessuna funzione né riconoscimento sociale (ovvero il mondo da cui parla e scrive il narratore di *Panorama*), Tondi, già lettore di manoscritti presso un «grande editore», diventa un uomo di spettacolo mostrandosi sul palco nell'atto di leggere, semplicemente. Gira di città in città mettendo in scena come una performance silenziosa la sua occupazione principale. L'esibizione della lettura è contestuale alla sua defunzionalizzazione, l'estetizzazione un atto preliminare alla sparizione. È solo al termine della sua carriera di lettore-performer, quando ormai la letteratura sarà diventata fenomeno completamente desueto e disprezzato, che Tondi scoprirà il social network attraverso la mediazione di un altro scrittore, Tommaso Esquilino, già autore di *Acque chete*, elaborato apocrifo realmente esistente e scritto dallo stesso Pincio (il cui pseudonimo si riflette in quello del finto autore).

Su Panorama Tondi inizia per la prima volta nella sua vita a scrivere – non solo sul web, anche opere cartacee minime, elencatorie e pudicamente autobiografiche, tra Georges Perec e Sei Shōnagon. Pubblica online citazioni di vari autori e intrattiene una relazione virtuale con Ligeia, giovane e colta studentessa, dove alle suggestioni del racconto di Poe si intreccia lo stereotipo letterario «dell'attempato sibarita che sbava sulla serica pelle di una fanciulla in fiore» (Humbert Humbert e derivati). La relazione virtuale sconterà il suo carattere astratto, Ligeia svanirà nel nulla e a partire dalla sua sparizione si farà sempre più ingombrante quello che potrebbe riassumersi come «il quesito sull'identità»: l'identità e le sue facce nascoste, i suoi lati oscuri, i

suoi segreti, il gioco degli specchi, delle maschere e dei nomi. L'io come enigma e labirinto: grande tema moderno e postmoderno che Pincio recupera in chiave attualizzante e per così dire terminale. Chi era dunque Ligeia? ma anche: chi è Esquilino? Chi è Tondi? Chi il narratore? E in definitiva chi è Pincio, lo scrittore che si nasconde dietro questo ironico pseudonimo letterario?

Agli albori del social e al tempo dei primi programmi di messaggistica istantanea, la frequentazione del web era ancora parecchio «letteraria», almeno in questo senso: una mascherata, un gioco sperimentale sull'identità, proprio come la scrittura di molti autori del secolo scorso. Non sapevi mai con chi avevi a che fare, chi si celava dietro un nickname. Ogni interazione era attraversata dal brivido del dubbio, dall'eccitazione di una nascondino virtuale. Chattare era un gioco performativo, internet un luogo intrigante, vagamente illecito, dove dare libertà a lati di sé nascosti, repressi, desiderati, non spendibili nella realtà ufficiale. Era l'epoca letteraria del web, prima della sua evoluzione, prima della Grande Trasparenza.

Quando una decina di anni fa si è cominciato a parlare di autofinzione, genere a cui anche il romanzo di Pincio strizza l'occhio (il narratore potrebbe essere Pincio stesso, alcuni personaggi sono realmente esistenti e pubblicamente noti come suoi amici Facebook, oltre che scrittori a loro volta: Teresa Ciabatti, Giuseppe Genna, Francesco Pecoraro), quel tipo di letteratura è subito apparsa molto al passo coi tempi. Ma il termine nasce in Francia negli anni settanta (ho provato a ricostruirne la storia **qui**, anche se il mio punto di vista, rispetto ad allora, è abbastanza cambiato), e la pratica risale a molto prima: basti pensare all'Henry Broulard di Stendhal, o a Pessoa e ai suoi molti eteronimi.

Insomma giocare con l'identità, simularla e manipolarla, esplorarne i doppi fondi, avvicinarsi pericolosamente ai confini della spersonalizzazione è qualcosa che appartiene al codice genetico della letteratura moderna occidentale e non è forse un caso se l'*autofiction* è stata «portata» in Italia da un autore già maturo, Walter Siti, professore di

letteratura e scrittore che guardava (e guarda) ai mutamenti del presente con straordinaria intelligenza sociologica ma pur sempre con gli occhi di un letterato.

Non solo i libri di Pincio sono uniti da molteplici rimandi e rilanciano l'un l'altro il quesito sull'identità, come nel caso del già citato *Acque chete*. Prima ancora della pubblicazione di *Panorama*, sono apparsi su Facebook alcuni account con il nome dei suoi personaggi principali, come altrettanti spin-off multimediali del libro stesso, verosimilmente gestiti da Pincio. Sulla bacheca di Tondi, ad esempio, si trovano frammenti dei suoi testi citati nel libro; su quello di Ligeia immagini di donne giovani, spesso senza volto, misteriose, fatali. Alcuni degli amici Facebook di Pincio (Ciabatti, Genna) appaiono nella bacheca dei personaggi, taggati o tagganti, spalleggiano lo scrittore nella sua costruzione finzionale e intermediale. Insomma Pincio prosegue il suo gioco letterario sul web, affidandosi a un uso «letterario» della rete: quello dei fake, dell'identità segreta e misteriosa, riproducendo sui social le vecchie e gustose questioni di legalità letteraria teorizzate da Charles Nodier e praticate da tanti autori del passato.

Qualche tempo fa lo scrittore Francesco Pecoraro ha pubblicato questo status sulla sua pagina Facebook:



**Francesco Pecoraro**

9 luglio alle ore 16.19 · 🌐

Gli unici due scrittori che a mio avviso hanno fatto di fb un mezzo di espressione, che direi letteraria se non fosse qualcosa di parecchio diverso, sono Teresa Ciabatti e Tommaso Pincio.

Mi piace · Commenta · Condividi

Nei vari commenti, tra cui figurano diversi scrittori attivi nel social network, emerge abbastanza chiaramente una concezione auto-creativa e letteraria dei profili Facebook. La studiosa e scrittrice Silvia Bortoli descrive il profilo di Pincio come un «mondo parallelo»:



Silvia Bortoli No, scusate, Cenciarelli e Tommaso Pincio diversissimi. Cenciarelli non la vedo da un pezzo, ma scriveva microracconti su fb. Pincio crea un mondo parallelo del quale non necessariamente è autore, Pincio non interagisce con noi, su fb, se non a condizione che questo crei una forma, e se lo fa nei commenti, anche in quelli solo se ne risulta una forma. La sua presenza qui è prevalentemente una presenza formale, non personale (la ridondanza solo per farmi capire.)

Mi piace · Rispondi · 👍 2 · 20 h

La mia impressione è che questi commenti siano punti di vista di scrittori che parlano di Facebook da scrittori, senza rendersi pienamente conto di come il modello, diciamo così, «autofinzionale» nelle interazioni online sia ormai qualcosa non solo di sempre meno comune, ma addirittura indesiderato, se non impossibile, comunque antitetico alle nuove forme dell'identità come si sono venute strutturando nella rete in questi ultimi anni.

Oggi non si sta sui social network per sperimentare le molteplici possibilità dell'io, per inventarsi una vita alternativa come al tempo dei primi ambienti virtuali, o elaborare forme di resistenza all'inquadramento identitario come nel caso del progetto Luther Blissett. Oggi si chatta come si parla, semplicemente, continuamente, alla luce del sole, e nel pieno centro della nostra identità anagrafica, biografica, persino esistenziale, sempre più nitida e definita: su Facebook, su WhatsApp, su Google, dove ci pare. Ogni interazione è circondata di informazioni e dati inoppugnabili: sappiamo da dove scrive chi ci scrive, che faccia ha, come si chiama e dove vive e quando compie gli anni, sappiamo cos'ha fatto ieri e nelle settimane passate, sappiamo dove viaggia, chi sono i suoi amici, cosa gli piace e non piace leggere, mangiare, bere, guardare. La vita privata è pubblica, quella pubblica accessibile a chiunque.

Quasi all'opposto di pochi anni fa, internet oggi ci inchioda al nostro profilo, come una dettagliatissima cartella segnaletica, compilata grazie ai contenuti da noi stessi immessi nella rete in maniera più o meno volontaria. Da un punto di vista psicologico, in un certo senso, il fatto di non mentire non è neppure questione di sincerità o insincerità: al limite oggi si può benissimo recitare la parte di se stessi senza che questo comporti nulla di paradossale. Sospetto anzi che sia questo un modo particolarmente calzante d'indossare il proprio profilo, di comportarsi online. La sincerità stessa è una categoria morale sempre meno pertinente laddove la possibilità di ritirarsi in se stessi si fa meno praticabile. Riuscire a eludere questo meccanismo d'identificazione automatica è dunque sempre più difficile

e sempre meno desiderato. L'identità è sovradeterminata, niente di fluido e umbratile, tutto si approssima all'evidenza, tutto si mostra alla luce del sole. Nel chiarore accecante della visibilità totale si conclude *Il Cerchio* di Dave Eggers, probabilmente il romanzo definitivo sui social network di questi ultimi anni: il mondo letterario dei personaggi oscuri, ambigui, abissali, il mondo sotterraneo degli individui in cerca d'identità e d'autore, è qui sostituito da una nuova prospettiva, «da una nuova e gloriosa apertura, un mondo di luce perenne. Il completamento imminente, avrebbe portato pace [...] e tutte le incertezze che avevano accompagnato il mondo prima del Cerchio sarebbero state solo un ricordo», come si legge nelle ultime pagine del romanzo.

Publicato l'anno scorso, *Il Cerchio* non mi sembra avere ricevuto in Italia l'attenzione che meritava. Libro «necessario», nel senso che leggendolo viene da pensare andasse scritto, che si tratti di un romanzo che certamente prima o poi qualcuno avrebbe scritto perché, come si dice, stava nell'aria, bastava coglierlo: l'ha fatto Dave Eggers, e l'ha fatto bene. Il riferimento immediato è *1984* di Orwell: alla distopia totalitaria novecentesca, edificata sulla base della coercizione e del potere repressivo *Il Cerchio* sostituisce la distopia soft dell'assoggettamento volontario, del potere amministrativo e della tolleranza repressiva, come la chiamava Marcuse.

Formalmente il libro non presenta alcun interesse specifico, è un romanzo in tutto e per tutto tradizionale, come d'altronde era anche il capolavoro di Orwell. Ma è nella descrizione del suo mondo distopico che Eggers mostra un'impressionante intelligenza dei mutamenti umani iscritti nel corso della tecnologia contemporanea. Quello che appare è un ingrandimento della nostra realtà, un leggero cambio di scala che stupisce per la verosimiglianza e per sua la straniante familiarità; ci si riconosce, volenti o nolenti, nella progressiva adesione al programma del Cerchio da parte di Mae Holland, la protagonista.

Il Cerchio è una colossale società informatica guidata da un triumvirato di giovani dirigenti in jeans e t-shirt che gradualmente guadagna il monopolio

del web dopo avere incorporato i diversi concorrenti. Immaginate Google, Facebook, Twitter, Apple, tutti insieme, gestiti e amministrati da un'unica entità. La sede del Cerchio è chiaramente ispirata a quella di Google a Mountain View. Diecimila dipendenti, giovani, dinamici, partecipativi, si muovono in un clima informale, creativo, moderatamente edonistico, dove domina un design tutto vetro e geometrie minimaliste: una via di mezzo tra un campus universitario e un villaggio turistico. I «circlers» rappresentano una élite sociale e un microcosmo sperimentale. Sono loro a testare le diverse innovazioni tecnologiche prima di esportarle nel resto del mondo. Su di loro si perfeziona l'etica aziendale che diventerà il cuore di un modello di governamentalità diffuso in ogni ambito della vita pubblica e privata.

Il Cerchio, nel volgere di pochi anni, si afferma a livello globale come un potentato economico e politico senza concorrenti, capace di influenzare governi e decidere della vita di miliardi di persone. Uno dei primi e più importanti interventi dei dirigenti del Cerchio è volto proprio a impedire l'anonimato degli utenti: sarà obbligatorio avere *un solo* account, il quale accompagnerà ogni individuo per il resto della sua vita (è d'altronde quello che cerca di fare anche Google nel vasto dominio dei suoi servizi online). Il social network è il canale principale di comunicazione e coesione comunitaria all'interno e poi all'esterno del Cerchio. Ce ne sono diversi, tutti integrati in un unico sistema, e il loro impiego – non formalmente ma sostanzialmente obbligatorio – occupa una grande percentuale del tempo di lavoro degli impiegati: tempo plastico, elastico, affidato in gran parte alla loro iniziativa e buona volontà (sempre eccezionalmente reattiva).

Fin dai suoi primi passi nel Cerchio, Mae si sottopone con grande docilità alle richieste pressanti di partecipazione e visibilità da parte del suo ambiente professionale, diventando in breve tempo una specie di stacanovistica dipendente-modello, una delle persone più in vista all'interno della community. «Più in vista» in senso letterale, perché Mae sarà la prima *circler* a prestarsi a un programma di trasparenza

totale: la sua vita diventerà accessibile in una diretta continua attraverso una serie di dispositivi tecnologici che vanno dai chip innestati per monitorare la salute e le sue reazioni fisiologiche alla telecamera indossata a tempo pieno, il tutto naturalmente connesso ai network aziendali.

L'impressione è che Eggers non inventi quasi nulla. Nessuna delle innovazioni del Cerchio sembra inverosimile: tutto è un passo dalla realtà. Così ad esempio i dispositivi di visione come seeChange – una piccola webcam dalle batterie a durata pressoché illimitata e facilmente applicabile ovunque – fa pensare a una possibile evoluzione social delle Go-Pro o a **Periscope**. Il mondo del romanzo si riempie rapidamente di questi oggetti piazzati del tutto volontariamente dagli utenti dei social del Cerchio con un effetto di panopticon decentrato molto più radicale di quello immaginato dal più paranoico dei foucaultiani. L'interfaccia retinico è un'evoluzione scontata dei Google Glass; vari sistemi di controllo (ad esempio quello dedicato ai bambini) non fanno che dare corpo a un fantasma securitario che aleggia in ogni spazio delle società occidentali: se tutto è visibile, se tutto è trasparente, non ci saranno più reati.

Ma è nella fenomenologia dei social network, vera anima del Cerchio, che Eggers risulta efficace, non limitandosi alla configurazione tecnica dei media ma entrando con grande precisione nel merito del loro uso, mostrando nel dettaglio come la mente e la vita degli utenti si modella sulle condizioni materiali imposte dal nuovo ambiente digitale. Qualsiasi utilizzatore di Facebook o di Twitter, anche il più «letterario», non potrà che ritrovare qualcosa di ben noto, comportamenti estremizzati ma sinistramente familiari.

Mentre il libro di Pincio, nella figura di Ottavio Tondi, sembra osservare l'irruzione del social network all'interno di una vecchia fortezza destinata a crollare, i personaggi di Eggers si muovono in un universo che ha già abbondantemente oltrepassato quel crinale storico. Incalzata dalla continua documentazione della propria vita online, dalla continua connessione alla comunità degli utenti, Mae perderà

gradualmente la capacità anche solo di concepire la possibilità di un'esistenza privata. Sottrarsi alla visibilità diventerà sempre più difficile, sempre meno socialmente accettabile.

Mae avrà quindi *bisogno* di vivere on line, la sua psiche coinciderà con la dimensione espositiva dei social: trasmissione continua di frammenti autobiografici e commenti personali, feedback relativi, interazioni in tempo reale con la folla degli utenti, presenza costante e silenziosa di questi ultimi in ogni movimento del pensiero e del corpo. Tutto ciò che è, sarà tutto ciò che appare nei feed. Ciò che non appare, o non è o verrà spinto a mostrarsi. L'esibizionismo svuotato di ogni connotazione morale. Ogni forma di solitudine e reticenza perseguitata dal disprezzo comune. Il pudore, tranne pochissimi casi particolari, del tutto bandito.

Qualsiasi forma di conoscenza e psicologia del profondo sarà di conseguenza esclusa dal mondo del Cerchio, salvo il residuo di una ferita psichica che a tratti si apre (in Mae) e di un'ansia che guadagna, fino a diventare impercepita, ogni momento dell'esistenza. Pura dissipazione priva di valore conoscitivo, l'ansia, in questo romanzo, sembra soltanto ciò che resta patologicamente della solitudine, della vita interiore, quando il soggetto abbia dismesso gli strumenti per abitarla, una volta persa l'abitudine secolare a considerarla la parte più «autentica» di sé.

L'eccitazione e il senso di potenza che garantiscono i feedback, i commenti e l'approvazione degli altri; i soliloqui e le proiezioni paranoiche della comunicazione in tempo reale, quando ad esempio qualcuno non reagisce a uno stimolo nel modo previsto; il diffondersi a livello emotivo di una empatia che assume tratti ricattatori, capaci di ribaltarsi in aggressività ingiustificata; la riduzione delle interazioni a una sommatoria di espressioni puramente segnaletiche (like, stelline, emoticon, condivisioni) che corrodono ogni sottile sfumatura di senso, ogni complessità di reazione semantica e psicologica, creando tuttavia, come controparte, uno spazio crescente d'incertezza. Tutto questo è lucidamente riprodotto nel romanzo di Eggers.

Da un lato, la dipendenza totale dello sguardo altrui, la regolazione di ogni scelta sulle oscillazioni del consenso, la smania del consenso stesso (nel darlo e riceverlo); dall'altro, la rimozione di ogni valore positivo attribuito al segreto, alla riservatezza e al conflitto, esemplificata in una serie di notevolissimi dialoghi dove Mae viene indottrinata dai suoi superiori fino a esprimere, da sola, tre massime che si aggiungeranno alle altre dello stesso tenore disseminate in giro per il campus del Cerchio come altrettante regole di vita, sul modello dei ben noti aforismi jobsiani:

*I segreti sono bugie.*

*Condividere è prendersi cura.*

*La privacy è un furto.*

Nel Cerchio, tutto viene tradotto istantaneamente in un flusso numerico che accompagna ogni individuo connesso. Numeri su numeri, da tenere ossessivamente sotto controllo, da valutare secondo soglie quantitative che decidono del successo e della felicità personale. Un mondo dominato dalla statistica, ultima perentoria manifestazione del bene (e del male) comune. Così, ad esempio, negli schermi della postazione di lavoro di Mae:

«C'era il numero di inviti recenti a eventi promossi dal Cerchio, 41, e il numero di quelli cui aveva aderito, 28. C'era il numero complessivo dei visitatori dei siti del Cerchio per quel giorno, 3,2 miliardi, e il numero di pagine viste, 88,7 miliardi. C'era il numero dei suoi amici in OuterCircle, 762, e le richieste di coloro che volevano diventare suoi amici alle quali non aveva risposto, 27. C'era il numero degli zinger che seguiva, 10.343, ed il numero di quelli che seguivano lei, 18.198. C'era il numero degli zinger non letti, 887. C'era il numero di zinger che le ranno stati suggeriti, 12.862. C'era il numero delle canzoni nella sua biblioteca digitale, 6877, il numero degli artisti rappresentati, 921, e, in base ai suoi gusti, il numero di quelli che le erano stati raccomandati: 3408». E così via, fino a «Conosceva il totale dei passi fatti quel giorno, quasi 8200 fino ad allora, e sapeva di poter arrivare a 10000 senza fatica».

Segnalazioni, misurazioni, monitoraggio e condivisione in tempo reale: ogni dato è al servizio di un progetto di soggettivizzazione/assoggettamento "partecipato", anche se gestito in definitiva da un unico potere privato. Quella di Eggers è una prospettiva schiettamente tecnofobica, un punto di vista decisamente allarmato e allarmante. Alcuni commentatori l'hanno polemicamente affiancato a Franzen ed altri artisti o intellettuali noti per il loro **cyberscetticismo radicale**. Che si sia o meno d'accordo sull'eventualità di considerare le prospettive *politiche* dei nuovi media in maniera così negativa, resta che questo romanzo ha messo in luce, iperbolicamente, come l'individuo contemporaneo, il suo modo di percepirsi e di rapportarsi ai propri simili, è stato modellato dalla connettività elettronica e dalla sovraesposizione mediatica.

A confronto di Mae, il personaggio di Pincio, con la sua ritrosia libresca e le sue molte maschere, è un esemplare dell'individualità che abbiamo ereditato dalla tradizione culturale e dalle strutture sociali del passato: il vecchio sgangherato **personaggio-uomo** di cui parlava Giacomo Debenedetti, o il soggetto desiderante e polimorfo tardonovecentesco incarnato agli albori del web, nell'epoca felice delle identità virtuali ludiche e sperimentali, in tante opere d'arte e di pensiero. Non è un caso se nel romanzo di Eggers l'unico «fake», l'unico soggetto mascherato e opaco – ma anche il più carnale, il più fisico – è il sabotatore, colui che sembra voler impedire la «chiusura del Cerchio», la realizzazione del suo ordine sociale totalitario.

Al contrario Mae, perfettamente integrata, si adopera sempre più alacremente a vivere un'esistenza di *circler* modello, ad aderire completamente al proprio profilo senza rendersi conto di essere interiormente disarmata, fragilissima. La si potrebbe definire, ricalcando la formula di Debenedetti, un personaggio-profilo: bidimensionale, pubblico, vuoto.

La natura di quel vuoto, ciò che potrebbe diventare, ciò a cui allude, è l'oggetto di un libro che Michel Houellebecq ha scritto qualche anno fa, *La*

*possibilità di un'isola*, dove ritroviamo i social network trasfigurati dall'immaginazione visionaria dello scrittore francese.

Il romanzo fantascientifico che Michel Houellebecq ha pubblicato nel 2005 si presenta come una serie di commenti, vergati da Daniele 24, alla «storia di vita» di Daniele 1. Daniele 24 è un «neoumano», un clone derivato dal patrimonio genetico di Daniele 1: l'ordinale sta a indicare il numero di volte in cui il primo Daniele si è reincarnato. Di conseguenza, dato che i neoumani godono di una durata di vita maggiore rispetto ai vecchi umani, le pagine del commento provengono da un futuro distante un paio di millenni dal presente di Daniele 1, che grosso modo corrisponde al nostro tempo.

La storia di vita e i vari commenti redatti dai diversi cloni hanno la funzione di perpetuare la memoria individuale del capostipite e si trovano, materialmente, in una rete digitale in tutto e per tutto simile al nostro web, con indirizzi IP, sequenze numeriche che corrispondono a luoghi virtuali frequentati da diversi utenti – ognuno con il proprio ordinale – i quali saltuariamente comunicano tra loro. Il pianeta Terra ha conosciuto una serie di catastrofi climatiche, sociali e demografiche che ne hanno modificato radicalmente l'aspetto fisico (mari prosciugati, città distrutte ecc). Pochi neoumani vivono isolati dentro piccole «stazioni» sparse sul pianeta e avulse dal territorio, mentre al di fuori si muovono branchi selvaggi di discendenti dei vecchi umani sopravvissuti alle catastrofi e regrediti a uno stadio animale.

I neoumani sono il prodotto non solo della riproduzione in vitro ma anche di una serie di mutazioni artificiali che ne hanno modificato la biologia e la psicologia: modificazioni biochimiche finalizzate a diminuire la sensibilità epidermica e il bisogno di contatto fisico, riduzioni della sensibilità delle fibre nervose ricettrici del dolore, eccetera. La più importante di queste modificazioni è la RGS (Rettifica Genetica Standard), che ha privato i neoumani del bisogno di nutrirsi facendone la prima specie animale autotrofa. A capo dei neoumani è una fantomatica Grande Sorella, il cui sistema di valori è contenuto in una serie

di testi dai titoli come *Confutazioni dell'umanesimo* o *Istruzioni per una vita tranquilla*, dalla rudimentale matrice buddista.

La storia del mondo è riassunta nei commenti dei cloni che si sono succeduti nel tempo, ma i neoumani non sono che la penultima tappa dell'evoluzione, conservando ancora un blando legame con la matrice umana: dopo di questi, secondo la Grande Sorella, verrà il tempo dei «futuri». Loro soltanto avranno tagliato ogni ponte con il passato e saranno perfettamente compiuti e felici.

Ma cosa fanno i neoumani? Praticamente nulla: vivono in una sorta di limbo, un isolamento sospeso al di fuori del tempo e dello spazio, non hanno desideri, non conoscono la noia, non hanno bisogno di quasi niente. Entrano in «intermediazione», si scambiano immagini enigmatiche (spesso pezzi del loro corpo nudo), ed ermetici frammenti testuali dal sapore vagamente poetico. Ad esempio (Marie 23 a Daniele 24):

*Il blocco enumerato  
dell'occhio che si richiude  
nello spazio schiacciato  
racchiude l'ultimo termine*

I neoumani sono ancora esseri corporei, ma di una corporeità diminuita. La comunicazione telematica è il punto di contatto tra la trasformazione in pura mente e un'ultima traccia di materialità che si esprime come bisogno di «socialità», per quanto sublimato in formule apparentemente incomprensibili e in immagini di nudo.

La distopia di Houellebecq ci mette di fronte a una sorta di paradosso: da una parte i neoumani comunicano perché ne hanno bisogno, in quanto esseri ancora parzialmente umani. Dall'altra il loro modo di comunicazione è conseguenza di un'evoluzione che avendo escluso la morte (e con essa tutto l'impianto valoriale del vecchio «umanesimo») ha eliminato il bisogno dell'altro, e quindi – in prospettiva – la comunicazione stessa. I caratteri individuali di questi uomini modificati tendono a scomparire, livellarsi, comporsi di azioni ripetitive,

prive di iniziativa, sempre più prossime alla stasi. Sono atomi, pronti a fondersi in una nuova materia spirituale.

*La possibilità di un'isola* si articola su due livelli narrativi: da un lato, nel racconto di vita di Daniele 1, il presente degli elohimiti, la setta religiosa da cui nei secoli nasceranno i neoumani e che tende a stringere i suoi adepti in un «cerchio» claustrofobico e coercitivo. Dall'altra osserviamo l'evoluzione remota di quel programma nella specie di un isolamento progressivo e nell'annientamento del soggetto in quanto tale. È come se Houellebecq avesse separato, collocandoli in una relazione di successione temporale, i due aspetti che in Eggers sono ancora interconnessi e coesistenti: da una parte la progressiva astrazione dell'esistenza, la riduzione dell'individuo a «profilo» privo di qualsiasi scarto di soggettività; dall'altra un bisogno violento di socialità, esacerbato dalla sua stessa dimensione virtuale e definitiva: come se il «social» fosse l'ultima chiassosa manifestazione della vita sociale prima della sua graduale sparizione, prima della atomizzazione «felice» e totale dell'individuo.

Poiché l'obiettivo dei neoumani è una sorta di mistico annullamento e il dissolvimento di qualsiasi attributo individuale, nel futuro di Houellebecq la solitudine non sarà più percepita come tale, e la vita associata – reale o virtuale – diverrà perfettamente inutile. Ma nel futuro neoumano, e nel nostro presente, entrambe avanzano ancora pretese. Gli adepti di Elohim sono l'esempio immaginario di un'appartenenza comunitaria degenerata, tecnologicamente strutturata e oppressiva in un modo simile alle dinamiche social e aziendali del Cerchio di Eggers. Questo immaginario ha senz'altro un rapporto con il tema del neocomunitarismo spesso al centro degli interessi della ricerca sociale e artistica degli ultimi anni: saggi, film, documentari descrivono e raccontano gruppi umani più o meno marginali, più o meno loschi, grotteschi, opprimenti (tra le ultime cose in cui mi sono imbattuto: due film bellissimi su Scientology, *Going clear* e *The master*, le pellicole di Roberto Minervini, e il reportage narrativo *I figli delle stelle* di Ivan Carozzi, che racconta proprio della

setta da cui Houellebecq ha tratto ispirazione per i suoi elohimiti, i **raeliani**).

In *La possibilità di un'isola* vediamo individui che smettono i loro panni corporei, tendono all'immaterialità della pura comunicazione simbolica, del tutto integrati in un ambiente numerico capace di eliminare qualsiasi attrito. Tuttavia continuano, questi uomini «intermedi», a percepire una mancanza, tenace, che attraversa le loro giornate larvali nella forma di una sottile nostalgia.

Forse la domanda implicita nel libro di Houellebecq è questa: continuerà a esistere in qualche modo, a qualche livello delle nostre coscienze, la consapevolezza che «in fondo si nasce soli, si vive soli, e si muore soli» (Daniele 1)? La consapevolezza tragica della separazione radicale che caratterizza le nostre esistenze individuali, potrà mai essere completamente rimossa dalle tecnologie e dalle nuove modalità della vita associata?

Torniamo allora a Pincio, per concludere: allo scrittore solitario, alla sua malinconia, al quesito identitario che allude al mistero del soggetto e della sua intimità. Ottavio Tondi, alla domanda di cui sopra risponderebbe di no, credo. Un no da letterato, una resistenza umanistica alla *Bartelby e compagnia*, quella di cui parla Vila-Matas nel suo bel libro sui dropout letterari intesi come quintessenza dell'uomo libresco all'epoca della fine della *bookishness*.

«Leggere significa chiudersi fino all'eccesso e pertanto non si può essere abbastanza soli, quando si legge, e non si può avere abbastanza silenzio attorno e la notte non è mai abbastanza notte», dice Tondi, come a ribadire il rapporto privilegiato del libro, della lettura e della scrittura, con la solitudine, l'oscurità, la segretezza. Ma si tratta di posizioni marginali, decadenti, da vecchi letterati intestarditi e reticenti, immersi nella magnificazione di una storia sempre più lontana e inattuale, come sembra sapere lo stesso Tondi: «Il minuscolo mondo letterario per il quale aveva vissuto [era] una comunità dalla spropositata considerazione di sé benché ignorata dai più, aveva meritato di soccombere, spazzata via dall'arroganza di credersi testimone del mondo, custode di valori millenari, cuore dell'umanità».

## **E.L. DOCTOROW, UN ESTRO STILISTICO LANCIATO SUL FILO INGANNEVOLE DELLA MEMORIA**

ADDII. LA SCOMPARSA DELLO SCRITTORE STATUNITENSE EDGAR LAWRENCE DOCTOROW.  
AUTORE DI ROMANZI DI SUCCESSO HA DATO CORPO ALLE ANSIE E INQUIETUDINI  
DI UNA NAZIONE IN UN CONTINUO MOVIMENTO TRA PASSATO E PRESENTE

STEFANO GALLERANI, «IL MANIFESTO», 23 LUGLIO 2015

A poco più di anno dalla pubblicazione, negli Stati Uniti, del suo ultimo romanzo – tradotto in Italia, per Mondadori, da Carlo Prospero: *La coscienza di Andrew* –, con Edgar Lawrence Doctorow scompare una delle figure più eminenti della civiltà letteraria contemporanea. Appartenente a una generazione che ha dato alla cultura americana alcuni dei suoi maggiori interpreti (Philip Roth, John Updike, Tom Wolfe e Thomas R. Pynchon tra gli altri), Doctorow era nato nel 1931 a New York, nel Bronx (come anche Don DeLillo, di 5 anni più giovane), ma la sua affermazione non arrivò che quarant'anni dopo, con *Il libro di Daniel*. Prima di allora, due titoli di genere (il western di *Tempo di uccidere* e la fantascienza di *Big as Life*), un'eccentrica carriera di editor (curando libri di Ayn Rand, James Baldwin o Norman Mailer) e un magistero universitario durato decenni (università dello Utah, California, Yale e Princeton). Con *Daniel*, apparso nel 1971 per i tipi della Random House, Doctorow gettava le basi del suo lavoro a venire: in pieno clima di contestazione studentesca per la politica del governo in Vietnam e partendo da un fatto di cronaca (il caso dei coniugi Rosenberg, processati e condannati a morte, durante il maccartismo, come spie dell'Unione Sovietica), macro e micro storia si fondevano in un amalgama che ricostruiva perfettamente il clima grottesco e isterico di quegli anni Cinquanta.

### *Un talento di successo*

Nel 1983 Sidney Lumet portò il romanzo sul grande schermo, ma fu l'adattamento cinematografico

che, nel 1981, Miloš Forman fece di *Ragtime* (1975) a consacrare definitivamente Doctorow anche presso il grande pubblico: la sua, stavolta, era una corsa sfrenata nell'America di Roosevelt e Taft, dei *ragtimers* e del jazz, con un occhio puntato sempre sulla realtà e l'altro sul suo rovescio immaginifico e complementare. Condensata nelle vicende di una famiglia media – cui si contrappongono le diverse celebrities che, di volta in volta, fanno la loro apparizione sulla pagina (Freud e Houdini, l'arciduca Francesco Ferdinando e il capitalista Ford) – un'intera nazione si riconosceva nella pirotecnica di un libro non convenzionale.

Nel decennio successivo, lo scrittore, ormai romanziere celebrato, mise ancora a segno *Il lago delle strologhe* (1980), *La fiera mondiale* (1985) e *Billy Bathgate* (1989). Dopo l'esplosione del postmodernismo (che secondo Doctorow aveva disintegrato i personaggi multidimensionali di Jack London e Theodore Dreiser), questi ultimi due titoli testimoniavano come l'estro stilistico non fosse incompatibile con il successo di vendite: nel primo, ambientato all'epoca dell'Esposizione universale di New York del 1939, si ricostruiva un'intera stagione attraverso lo sguardo innocente del piccolo Edgar, vero e proprio alter-ego dell'autore; nel secondo, salutato dalla critica come «la prova che il “grande romanzo americano”, se non già questo, è comunque possibile» ovvero come l'unica, possibile «risposta a Mark Twain», era la volta del proibizionismo (di nuovo una temperie di forti contrasti e tensioni palpabili) a far da sfondo all'ascesa e alla caduta del gangster

Dutch Schultz. Raggiunti i massimi vertici, negli anni Novanta sembrò che la capacità di E.L. Doctorow di scandagliare il passato prossimo del suo paese si fosse estenuata: *L'acquedotto di New York*, del 1994, fu accolto tiepidamente, ma lo scrittore del Bronx, stilista enciclopedico e popolare, rispose da par suo dando vita ad un affresco magistrale per complessità ideologica e plasticità verbale: uscito nel 2000, *La città di Dio* è, dopo molti tuffi indietro nel tempo, un romanzo d'ambientazione contemporanea e di profondità millenaria che, guidando il lettore insieme al protagonista alla ricerca di una croce scomparsa da una chiesa di Manhattan, lo accompagna al fondo della propria inquietudine spirituale. All'alba del nuovo millennio la stella di Doctorow era di nuovo in orbita e nel 2005, sempre per Random House, usciva *La marcia*. A far da spunto, questa volta, l'odissea degli oltre 60mila, tra soldati regolari e schiavi liberati, che nell'inverno del 1864 mossero sulla Georgia prima e attraverso le due Caroline poi per vincere le ultime resistenze dell'esercito confederato: «una falce di distruzione larga una cinquantina di chilometri sopra una terra un tempo generosa», guidata dal generale William Tecumseh Sherman, sorta di genio militare partorito da un misto di isterica volubilità e acuta depressione, «capace di pavoneggiarsi o di svincolare con la coda tra le gambe come un cane bastonato a seconda degli umori». Libera rivisitazione del mito melvilliano di Moby Dick – che Doctorow colorava della irrisolta contrapposizione tra scienza e fede –, *The March* (così in originale) è davvero The Great American Novel; nei suoi capitoli, come lo stesso autore ebbe a confessare in un'intervista di non molto tempo fa su queste pagine («il manifesto» del 12 giugno 2007), non v'è solo «la descrizione di un esercito in marcia, ma è un'intera civiltà che si mette in cammino. Come gli schiavi si accodano ai soldati perché se fossero rimasti indietro sarebbero stati puniti, anche l'establishment dei bianchi, avendo perso tutto per essersi votato solo al suo bisogno di sopravvivenza, alla conservazione dei propri privilegi, non può fare altro che partecipare a questo cammino comune. Di colpo è l'intera civiltà che si muove, un mondo fluttuante senza più radici».

### *Una inquieta contemporaneità*

Ecco, dunque, cosa ha rappresentato davvero il romanzesco per E.L. Doctorow: la passibilità di disegnare una traiettoria che, a partire dal bagaglio dei reperti storici e autobiografici di cui ciascuno di noi dispone, come individuo e come membro di una comunità, dal cognito tenda a penetrare l'incognito, fatalmente scartando, nel tragitto, da qualsiasi programma ne abbia informato il percorso. E si spiega anche così, con un movimento sinusoidale che da un'opera risale alla precedente e poi muove verso la successiva, l'ultimo capolavoro che l'autore di *Homer & Langley* (2009) ha regalato ai suoi lettori, quella *Coscienza di Andrew* in cui il setting storico lascia il posto a un indistinto presente e alla voce di un uomo che viene raccontato – e si racconta – muovendo sul filo ingannevole della memoria; mettendone in discussione il grado stesso di verità che detiene e la sua capacità di ricostruire un'esistenza per darle un senso, un significato che non si esaurisca nella semplice constatazione di un'assurda impostura. Così come nella *Fiera mondiale* il nodo narrativo era rappresentato dai riti di passaggio del «bambino» Edgar, ritratto come «l'artista da giovanissimo», in *Andrew's Brain* (il titolo in inglese rende pienamente la complessità psicologica della vicenda imbastita da Doctorow) il cuore della storia è portato tutto in superficie, con un acume ed una leggerezza di tocco che non hanno più bisogno di fuochi d'artificio o mirabilia: la vita di Andrew è già passata, ma non per questo può dirsi completata perché, postilla Doctorow come in un testamento spirituale – e non senza un pizzico di ironia –, «dobbiamo andarci cauti con i nostri cervelli. Prendono le decisioni prima di noi. Ci conducono all'acqua ferma. Rinunziano al loro arbitrio. E la cosa è ancora più bizzarra: se tagliate un cervello a metà, emisfero sinistro ed emisfero destro continueranno a funzionare autonomamente senza sapere l'uno cosa fa l'altro. Ma non state a pensarci, tanto non siete voi a pensare. Limitatevi a seguire la vostra stella. A vivere dando per scontata la vita costruita socialmente. Abborrite la scienza. Credete più o meno in Dio. Dimenticatevi gli errori commessi. Offrite le vostre giustificazioni allo specchio del bagno».

## IL GIALLO IMPOSSIBILE, STORIA DEL RAGAZZINO CHE MORÌ DUE VOLTE

UNA FAMIGLIA AMERICANA DI PROVINCIA, IL RAPIMENTO DI UN ADOLESCENTE E LA SUA RICOMPARSА.  
IL ROMANZO DI BRET ANTHONY JOHNSTON «RICORDAMI COSÌ»,  
DEFINITO DAL «NEW YORK TIMES» «IL PIÙ BEL LIBRO DELL'ANNO»

LEONETTA BENTIVOGLIO, «LA REPUBBLICA», 24 LUGLIO 2015

Succede di rado (ma succede) d'imbattersi in un nuovo libro capace di colpirti come una staffilata e immetterti in una gabbia di suspense che non contempla vie di fuga. Pensi di aver diritto prima o poi a un riscatto, a un chiarimento di categorie etiche ben definito, a uno sbrogliarsi delle matasse introspettive che tormentano i personaggi. E vorresti alleggerire l'estenuante magnetismo della trama. Invece no: vietato mollare. Leggendo ne avverti il potere sempre più insidioso, privo d'assoluzione e somigliante, negli scenari, alla vita col suo bagaglio d'ingiustizie, ambiguità, buoni non premiati e perfidi non puniti, giochi di ruolo e situazioni basate sul «come se».

*Ricordami così*, primo romanzo dell'americano Bret Anthony Johnston, uscito negli Usa l'anno scorso (il «New York Times» lo ha indicato come uno dei migliori libri dell'anno) e ora proposto in Italia da Einaudi Stile Libero, narra le vicissitudini di Justin, un ragazzino che scompare per 4 anni. Però attenzione: non è la solita storia del bimbo inerme annientato dai cattivi, cara agli scrittori contemporanei e a lettori affetti da voyeurismo. Qui non si vede un bel niente: è una cortina fitta di buio quella da cui all'improvviso riemerge Justin, scappato da un sequestro di cui possiamo solo immaginare le motivazioni patologiche e gli orrendi sviluppi, ma sul quale non ci viene riferito nulla.

La sparizione prima, e la riapparizione poi, scatenano una raffica di dilemmi morali nel piccolo mondo di congiunti che sta attorno a Justin. Cos'è la verità? La si può ricostruire in maniera oggettiva? Fino a che punto, nell'eclissi di una persona

amata, manipoliamo la memoria della sua presenza? Quanto è estendibile la soglia di sopportazione del dolore per chi perde un figlio? Il peggio può diventare eterno? Che significa essere madre? Si può esserlo anche davanti a un giovane segnato dagli abusi e angosciosamente diverso dal ricordo che serbiamo di lui? È praticabile la fedeltà al patto di protezione che ogni mamma stabilisce con la prole? La ferocia inflitta a un bambino giustifica una vendetta omicida? Sono rimarginabili zone di purezza nell'interiorità della vittima di un sopruso aberrante? Quando qualcuno ti è stato portato via con efferatezza, sarà mai più veramente tuo?

Sullo sfondo di una vicenda piena d'interrogativi, ambientata in una cittadina del Texas, si delinea un'America sciatta, sospettosa, pettegola, chiusa in claustrofobiche cerchie familiari e perversa nelle violenze che la invadono, consumate nel cinismo della gente, per periodi mostruosamente lunghi, dietro superfici di apparenze scandite dall'ordine rigido dei giorni. Il clima di assedio psicologico rammenta il romanzo di Dennis Lehane *La morte non dimentica*, da cui Clint Eastwood trasse il film *Mystic River*. Ed evocano le densità di Jonathan Franzen sia lo stile multi-prospettico, sia l'inquietante conflittualità tra i pensieri e le azioni ad essi collegati. La madre di Justin, Laura, è la figura più tragica del romanzo. Nel lungo ciclo dell'invisibilità del figlio, si batte con determinazione ossessiva per ritrovarlo, senza risultati.

All'inizio la troviamo in un laboratorio di studi marini, dove sorveglia una femmina di delfino malata



che nuota in una vasca. Sembra in attesa che la bestia deponga in lei qualche germoglio di speranza. Eric, marito di Laura e padre di Justin, lavora come insegnante e nutre un complesso d'inferiorità verso il padre, Cecil, vecchio d'indole maestosa e coriacea. La particolarità di Eric consiste nel reagire al lutto tradendo stancamente sua moglie con la generosa Tracy. Nel frattempo il fratello minore di Justin, Griff, anch'egli brancolante nella sofferenza e nei rimorsi, attinge all'energia che ancora gli concede la propria adolescenza innamorandosi della ribelle Fiona e sperimentando con lei il primo sesso. È come se ogni membro del triangolo familiare, schiacciato dall'assenza di Justin, chiedesse risorse a elementi esterni per sopravvivere. Chi a un fragile delfino, chi a una docile amante, chi a una teenager che si tinge la chioma di verde. La ricomparsa di Justin è un terremoto sconvolgente, che per un verso li affranca dalla pena e dalla

colpa, e per un altro infrange i loro equilibri precari. Il ragazzo affiorato dall'oscurità si mostra stanco, curvo, lievemente zoppo e non disposto a raccontarle. È inseparabile da un serpente che alimenta con topini, in una sorta di espiazione biblica. A segragarlo, si scopre, è stato un tale Dwight Buford, celibe, insignificante ed estraneo a precedenti penali. Quell'ignobile individuo mascherato da brav'uomo ha schiavizzato Justin, minacciandolo di ritorsioni contro la sua famiglia. Gli ha tolto l'anima, o gliel'ha sporcata. Nei silenzi del giovane, nei suoi sguardi vuoti, nel suo slittamento identitario fra il prima e il dopo, come in certe inspiegabili duplicità pirandelliane, o nelle sfumature avvelenate di certi ritorni letterari alla Martin Guerre, si cela il battito di un romanzo che procede in sospensione, senza compiacimenti né giudizi né condanne né ricatti sentimentali. Una famiglia americana. Una disgrazia impietosa. Una storia viva.

## SE I LIBRI VIVONO POCHI GIORNI E POI SPARISCONO NEL NULLA

ANDREA CATERINI, «IL GIORNALE», 25 LUGLIO 2015

Vogliamo davvero che il mercato del libro torni a essere più umano (in Italia si stampano circa 60mila libri l'anno)? Allora gli editori dicano agli autori i reali numeri di vendita delle loro opere (se ne avete vendute sopra le 300, sappiate che è già un successo), e prima ancora di prenotazione (vi stupireste se vi dicessero che in tutte le librerie italiane ne sono state prenotate anche meno di cento?).

Basterebbe questo a far smettere di scrivere la metà degli autori.

Non c'è dubbio che gli italiani leggono poco e quel poco molto spesso è suggerito dai canali d'informazione e comunicazione di maggiore risonanza. Del resto compiere una scelta autonoma e consapevole di lettura è divenuto sempre più difficile. I grandi gruppi editoriali rincorrono il mercato e il sistema di promozione e distribuzione del libro non riesce a sostenere le novità delle centinaia di altri piccoli e medi editori, che molto spesso non raggiungono neppure gli scaffali delle librerie. Ma gli editori si dicono: se non stampo molto (la promozione, a un piccolo editore, suggerisce di non scendere mai al di sotto delle 20 novità annue) non faccio fatturato. Ma chiediamoci cosa sia effettivamente per un editore un fatturato. Un libro, prima della messa in stampa, si promuove, nel senso che l'editore prepara di quel prodotto delle cedole accattivanti, magari ne stampa un sedicesimo (un piccolo assaggio di lettura che il libraio non assaggerà mai – perché non ne ha il tempo) e le spedisce alla sua rete promozionale. La promozione gira il materiale ai suoi agenti, che con i loro faldoni pieni di materiale che non venderanno mai (ognuno di loro promuove 10, 15 case editrici e molto spesso non ha la più pallida idea di cosa stia cercando di vendere) tartassano i librai ogni mese con centinaia di novità. Nel giro di un paio di mesi arrivano sul tavolo dell'editore i risultati delle prenotazioni – quasi sempre disastrosi. Ma il punto è che pure se di un libro, in tutto il territorio nazionale, se

ne sono prenotate 100 copie, significa che l'editore riceverà in anticipo il profitto di quel prenotato, come se il libro lo avesse già venduto. Già: come se. Cioè, pur non avendolo ancora stampato, il libro ha prodotto un utile, ma quell'utile non è altro che un prestito. Sì, perché delle 100, 200, 1000 copie che l'editore stamperà, è molto probabile che la metà il libraio le mandi in resa perché non vendute (e allora, per l'editore, cominciano i costi di resa e quelli di magazzino, dove i libri restano a prendere polvere). E il libraio non potrebbe fare altrimenti, perché non possiede spazio a sufficienza per ospitare 100, 200, 2000 novità ogni mese nei suoi ripiani già sovrastipati. Cosa succede, dunque? Succede che per non rimmetterci, l'editore deve pubblicare ancora, e ancora, perché pubblicando aumenterà il fatturato, quel fatturato che è stato solo l'illusione di un momento. Di fatto, però, sta solamente reiterando un prestito. È il classico gioco del cane che si morde la coda: prima o poi, o non sai più cosa stai rincorrendo, o crolli sfinito. Insomma, tutti sono responsabili ma nessuno è davvero colpevole. Il risultato è una moltiplicazione dell'offerta editoriale, con la conseguente scomparsa, quasi totale, dei progetti culturali. Un'ipotesi, forse utopica, potremmo però sollevarla. Se gli editori – e mi riferisco ovviamente ai medi e ai piccoli – proponessero ognuno il proprio progetto culturale, e editoriale, che possano presentare ai lettori con chiarezza senza avere l'ossessione (e la mania suicida) di imitare o concorrere con i grandi gruppi; e se gli stessi editori, forzando il sistema, riducessero le novità ma valorizzassero ogni singola pubblicazione, cercando di tenerla in vita più della solita manciata di mesi, se non di settimane, senza essere costretti a mollarla anzitempo nei magazzini, questo non permetterebbe di ristabilire un rapporto tra libri e lettori più consapevole (e più credibile) e di ripristinare una sanità del mercato editoriale?

## POUND, INTUZIONI SU DANTE CON VANNI SCHEIWILLER

LA SFIDA ALLA «COMMEDIA» DEI «CANTOS» E UN SOGNO EDITORIALE DI VANNI:  
ORA A CURA DI BOLOGNA E FABIANI

MARIO MANCINI, «ALIAS DEL MANIFESTO», 26 LUGLIO 2015

«Con molta fatica e con scarso risultato sono passato anch'io per la palude della filologia, però spero nel tempo in cui sarà possibile per chi ama la poesia studiare la poesia – anche quella di tempi e di luoghi remoti – senza doversi sovraccaricare degli stracci della morfologia, epigrafia, Privatleben e delizie affini che formano la mentalità archeologica o “scientifica”». Aprendo con queste parole *The Spirit of Romance* (1910) il giovane Pound forse non immaginava che sarebbe andato incontro a ripulse e a critiche di ogni sorta. O forse lo sapeva benissimo. Ma voleva restare fedele al suo patto con il Diavolo, che gli permetteva di scendere nei testi, audacemente e senza mediazioni, per coglierne la voce più segreta e più vera. Scrivendo su Dante, su Cavalcanti, Pound non aveva velleità filologiche, ma procedeva per intuito: tra le inevitabili confutazioni spicca una breve nota sugli «Studi danteschi» del 1958, firmata dal direttore, Gianfranco Contini, dove si stronca la sua asistematicità, la sua leggerezza nell'affrontare i problemi testuali. Va ricordato però che lo stesso Contini, nell'*Introduzione alle Rime di Dante* (1939), rendeva omaggio a «recentissimi, e un po' eccentrici, lettori anglosassoni», – sono Eliot e Pound – per «la suggestiva formula del “correlativo oggettivo”», formula decisiva per la sua nuova lettura del grande esperimento dantesco. Una sorta di palinodia, quella del 1958? Ma forse il grande critico, come Mefistofele, pensava che si potesse dire una cosa e il suo contrario, perché poi uno, attraverso la dialettica, sarebbe arrivato alla verità.

Pur tra tempeste e venti contrari, Pound aveva però, anche in Italia, seguaci e fervidi ammiratori. Tra

questi, Vanni Scheiwiller – il più grande dei piccoli editori – che nel 1965 progettava un volume che raccogliesse i saggi su Dante e su Cavalcanti, con alcuni interventi di critici. Poi, per diverse ragioni, il libro, arrivato già alle bozze, non ebbe seguito, anche se Scheiwiller, in diversi momenti, continuò a pensarvi, senza mai abbandonare l'idea che potesse vedere la luce. Ora il volume, dopo cinquant'anni esatti, quasi miracolosamente ricompare, a cura di Corrado Bologna e di Lorenzo Fabiani (*Ezra Pound, Dante dalle carte di Scheiwiller*, Marsilio, pp 206, euro 20). I curatori hanno recuperato le bozze del 1965, conservate nel centro Apice dell'Università di Milano, e ci offrono il volume senza cambiamenti, così come l'aveva pensato Scheiwiller, per un doveroso e affettuoso omaggio all'editore milanese ma anche per la validità, ancora intatta, dell'impianto originario. Nell'impegnativa e lucidissima Introduzione i curatori ricostruiscono, passo per passo, ricorrendo a numerosi documenti d'archivio, il filo della storia del libro.

Il lungo dialogo tra Pound e il giovanissimo Scheiwiller nasce all'altezza del 1954 su alcuni progetti editoriali (Riccardo di San Vittore); nel 1958, per festeggiarne il ritorno a Venezia e il settantatreesimo compleanno, l'editore ripubblica *A Lume spento*, il primo libro di liriche che Pound aveva stampato a Venezia nel 1908, in cento esemplari. Nel 1965 nasce l'idea di raccogliere gli scritti su Dante e sono subito coinvolti, ad arricchire il volume con un apporto critico, Hugh Kenner – l'autore di *The Poetry of Ezra Pound* (1951) – e Luciano Anceschi, teorico di estetica e di poetica, fondatore e diret-

tore di «il verri», che aveva colto tempestivamente la straordinaria importanza operativa della rivoluzione poundiana per la poesia europea del Novecento. Il libro viene composto, ma si ferma. Nel 1980, riprendendo in mano le bozze, Scheiwiller ha l'idea di affidare a Maria Corti l'introduzione. La Corti è filologa di rango, tra gli studiosi più acuti della poesia medievale, in particolare del pensiero e della poesia di Cavalcanti. Si ritiene così possibile e necessaria una saldatura fra le prime riflessioni sul Pound poeta e critico dell'inizio degli anni cinquanta e una ripresa coraggiosa e innovativa del dantismo poundiano, finalmente liberato dalla pesante etichetta di confuso diletterismo. Una simile fiducia poteva essere alimentata dal fatto che agli inizi degli anni Ottanta il ruolo dell'opera di Pound nella cultura europea e nello sviluppo della poetica secondo-novecentesca in Italia non poteva più essere messo in discussione. Nelle bozze l'introduzione manca. Segno che la Corti lasciò cadere l'offerta dell'editore e non considerò degna d'attenzione l'opera critica di Pound? Le cose non stanno così e Bologna-Fabiani recuperano una spia eloquentissima: un breve saggio del 1984, «Quattro poeti leggono Dante: riflessioni», dove la Corti nomina il Dante di Scheiwiller, come un'opera in corso di stampa. Ha in mano le bozze, da cui cita, e mette in luce, «l'acutissima intuizione di Pound nei riguardi delle lingue tecniche di allora» e «una preparazione linguisticofilologica sorprendente, con un'attenzione alla parola e non solo al pensiero». «Pound e la Corti, dunque, si incontravano a distanze immense, ma fruttuosamente, su un terreno comune, ancora in gran parte da esplorare: l'interpretazione della difficile canzone dottrinale *Donna me prega*, della quale entrambi cercarono di appianare le asperità tecnico-filosofiche percorrendo, con una precisione che ha

**SCRIVENDO SU DANTE, SU CAVALCANTI,  
POUND NON AVEVA VELLEITÀ FILOLOGICHE,  
MA PROCEDEVA PER INTUITO.**

dell'incredibile, vie non troppo dissimili, legate all'indagine stratigrafica del lessico che compone il testo». Si tratta del primo riconoscimento italiano a Pound da parte della critica accademica. Bologna-Fabiani danno grande rilievo all'intervento della Corti perché ne condividono pienamente lo spirito: dismettere le sussiegose riserve dell'accademismo e saper cogliere, al di là delle innegabili idiosincrasie, gli aspetti più originali e validi del lavoro di Pound. È questo il senso della loro riproposta, dopo cinquant'anni, e in un contesto mutato, del magnifico Dante di Scheiwiller: «Pound ci stupisce perché sembra aver pensato prima di noi quel che noi ora pensiamo su Dante: e invece quel che oggi noi pensiamo nasce spesso dalle sue idee e scorre fino a noi lungo rivoli carsici, in un'attività di scrittura fitta e dispersiva, che questo libro contribuisce, infine, a rendere unitaria».

A Dante è rivolta la sconfinata sfida emulativa dei *Cantos* poundiani, la *Divina Commedia* del nostro tempo. Pound ha conquistato una nuova lingua inglese anche attraverso Dante, trovando nella parola del poeta fiorentino la forza per risalire al di là di una maniera preraffaellitica e, soprattutto, per liquidare la retorica barocca del Miltonismo: «Dante è metafisico laddove Milton è soltanto settario». E su Dante, il suo massimo autore, Pound ci consegna intuizioni sorprendenti, idee avventurose e geniali, che Bologna-Fabiani, nella loro preziosa introduzione, ci guidano a individuare e a meditare: il viaggio nell'Aldilà come «attraversamento di stati della mente», la rilevanza della «poetica della luce» di Riccardo di San Vittore, le modalità dell'«immaginazione oggettiva», «l'espressione ellittica di percezioni metaforiche», il movimento e il controllo delle «armonie del ritmo» – «Questo controllo del movimento è cosa ben diversa dall'impeto e abbandono della musica epica, dove il ritmo più piano penetra talmente la qualità sonora che quasi non ne può essere più districato. Le due cose differiscono quasi quanto il ritmo del tamburo dal ritmo (non dal suono) del violino o dell'organo» –, la «contemporaneità» di tutte le epoche storiche nel loro riflettersi in un testo (il che vale per la *Commedia* come per i *Cantos*).

---

**CHUCK PALAHNIUK.**  
**TROPPO OLTRAGGIOSO: COSÌ MI PUBBLICARONO**

LE ORIGINI DEL ROMANZO D'ESORDIO «FIGHT CLUB»:  
«LO SCRISSE PER PROVOCARE CHI MI AVEVA RIFIUTATO "INVISIBLE MONSTERS"»

PAOLO MASTROLILLI, «LA STAMPA», 27 LUGLIO 2015

---

*Fight Club*, il libro cult di Chuck Palahniuk diventato film, spettacolo teatrale, fumetto e ora forse anche «rock opera», esiste per miracolo. Anzi, per un netto rifiuto di vari editori, tra i più stravaganti mai avvenuti. Il primo romanzo scritto da Chuck si chiamava *Insomnia*, ma non era mai stato pubblicato. Il secondo, *Invisible Monsters*, era stato invece sottoposto a diverse case editrici, nella speranza di farne il suo libro d'esordio. Raccontava le disavventure di una donna sfigurata, tra sesso e violenza. «Il mio agente» racconta Palahniuk «lo aveva mandato a 5 grandi editori, fra cui Norton e Harper Collins. La risposta fu immediata, unanime e devastante. Tutti lo rifiutarono, grosso modo con lo stesso argomento: è un romanzo troppo oltraggioso. È così fuori delle norme, che non sapremmo neppure in quali scaffali delle librerie metterlo».

«Almeno non vi dimenticherete di me»

In genere, quando succedono simili disgrazie, gli autori reagiscono in due modi: rinunciano alla carriera letteraria, magari cercando un posto sicuro in banca, oppure continuano a spedire lo stesso manoscritto, fino a quando non trovano qualcuno disposto a stamparlo. Il sempre originale Chuck, invece, scelse la terza via: «Pensai: avete rifiutato il mio libro perché è troppo oltraggioso? Bene, io risponderò scrivendone uno ancora più oltraggioso. Non pubblicherete neppure questo, ma almeno non vi dimenticherete di me».

Così Palahniuk si mise a lavorare su *Fight Club*, che allora era solo un progetto embrionale, nato da una

vera rissa in cui era stato pestato. Magari sarebbe rimasto solo nei suoi incubi, se *Invisible Monsters* non fosse stato rigettato. «Finito il nuovo romanzo, lo mandai alle stesse case editrici che avevano bocciato l'altro. In particolare a Gerald Howard, l'editor di Norton, che mi era sembrato particolarmente distruttivo. Con grande sorpresa, dopo appena due giorni ricevetti la sua proposta di contratto. Mi offriva una miseria, 6000 dollari in tutto, ma io ero così felice di essere pubblicato che non ci pensai su neppure un secondo. Accettai e mandammo *Fight Club* alle stampe». Il resto è storia. Cioè un successo planetario, con tanto di film interpretato da Edward Norton e Brad Pitt, nato da un velenoso rifiuto.

«È stato meglio aspettare»

A ripensarci oggi, però, Palahniuk non mastica amaro: «Credo che la ragione per cui *Invisible Monsters* fu rifiutato era il sesso. *Fight Club* era un romanzo sulla violenza, mentre *Invisible Monsters* era un libro sulla violenza e sul sesso. Evidentemente era troppo, per quell'epoca». Una scelta bigotta, dunque, che tuttavia l'iconoclasta Chuck non rimpiange: «La verità è che *Invisible Monsters* non era ancora pronto, quando lo avevo mandato alle case editrici. Era immaturo, aveva ancora bisogno di qualche anno di lavoro prima di essere pubblicato, come poi in effetti è successo. Siccome doveva essere il mio romanzo d'esordio, non potevo permettermi di partire con un flop. Quindi è stato meglio aspettare, e uscire nel frattempo con *Fight Club*, che invece era più definito».

Chiunque al suo posto avrebbe pensato che Gerald Howard era pazzo: aveva rifiutato un romanzo perché troppo oltraggioso, ma ne aveva accettato subito un altro ancora più oltraggioso, scritto proprio con lo scopo di provocarlo. «Dal mio punto di vista, l'idea di andare oltre *Invisible Monsters* con qualcosa capace di disturbare ancora di più era l'unica strada percorribile. Naturalmente desideravo di essere pubblicato, ma non avevo alcuna speranza di riuscirci. Scrivevo per il mio intrattenimento personale, e quindi non aveva alcun senso cambiare stile, solo per soddisfare le richieste di case editrici che comunque non avrebbero stampato i miei romanzi».

Palahniuk, però, giustifica anche la scelta di Howard: «Il mestiere dell'editor è molto difficile: scovare i libri che valgono, nel mare delle proposte che ricevono. C'è sempre il rischio di commettere errori colossali, in un senso o nell'altro. In genere sono dei bravi professionisti, che capiscono il mercato, ma soprattutto ragionano in termini di investimento. Se puntano su uno scrittore, con tutti i costi che questo comporta, vogliono essere sicuri che sia un autore determinato con una prospettiva di lungo

periodo. In altre parole, uno che non si scoraggia facilmente, e nel cassetto ha idee per molti libri a venire. Quel rifiuto, dunque, era una maniera di mettermi alla prova e stimolarmi a fare di più. Se lo capivo, bene; se non lo capivo, non ero adatto al mestiere». Anche a rischio di perdersi un fenomeno come *Fight Club*, uno di quei rari libri che, oltre a incassare milioni, possono cambiare le sorti di autori e case editrici.

*«L'obiettivo è la propria gioia personale»*

Ancora oggi, però, Chuck resta convinto che il rifiuto subito contenga una lezione utile a tutti: «Le possibilità di un autore di essere pubblicato, e soprattutto di avere successo, sono statisticamente limitatissime e casuali. Perciò non vale la pena di sforzarsi a scrivere qualcosa che supponiamo possa funzionare, perché inevitabilmente ne viene fuori un'opera noiosa e inutile. Meglio essere sé stessi, fare quello che ci piace, e scrivere con l'obiettivo della propria gioia personale. Solo così, se hai molta fortuna, puoi produrre qualcosa che merita di essere pubblicato, e magari anche di essere letto».



## AUTOBIOGRAFIA ITALIANA IN SALSA VISIONARIA

ADDIO A SEBASTIANO VASSALLI, AVEVA 73 ANNI.  
È STATO LO SCRITTORE CHE PIÙ HA RACCONTATO IL PASSATO E IL PRESENTE DEL NOSTRO PAESE,  
AFFIDANDOSI AL SOGNO E, ALLO STESSO TEMPO, A UNA MINUZIOSA RICOSTRUZIONE STORICA.  
TRA I SUOI LIBRI, L'OMAGGIO A DINO CAMPANA «LA NOTTE DELLA COMETA» E «LA CHIMERA»

GIULIO FERRONI, «IL MANIFESTO», 28 LUGLIO 2015

Necessità del narrare e necessità di interrogare il mondo quella di Sebastiano Vassalli, di sentire il cuore di questa porzione di mondo che ci è toccata: e di sentirlo nei suoi caratteri più profondi, nella sua sostanza, nei suoi costumi, in tutto ciò che in essi si è addensato e aggrovigliato nella lunga storia che ha portato fino al presente. In questa sua necessità di narrare ha tracciato un vastissimo affresco dei comportamenti, dell'essere collettivo e individuale degli italiani, che ha indagato seguendone le vicende nei tempi più diversi, con una tensione antropologica e un'ansia per il destino, per ciò che è e per ciò che sarà. In fondo, nei temi e nelle storie dei suoi libri (che si sono rivolti fino al passato più lontano, hanno toccato i momenti più diversi della storia d'Italia, hanno scrutato le trasformazioni e le derive del presente), egli ha fornito una formidabile illustrazione, dispiegata in tante figure, in una molteplicità di gesti, di posture, di torsioni, di passioni, di sogni e sconfitte, del leopardiano *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*: tra gli scrittori della sua generazione è quello che ha tracciato la più penetrante, la più dolente e sofferta, tragica e in qualche tratto grottesca, «autobiografia della nazione».

Nato nel 1941, ha vissuto la parabola della vita italiana dagli anni della guerra alle varie trasformazioni della seconda metà del Novecento, osservando con acuminata tensione critica il progressivo reificarsi dei modi di vita, la radicale trasformazione dei rapporti tra gli esseri umani

e dei modi di comunicazione, e contrastando acanitamente l'evaporazione, la virtualizzazione, la mercificazione della parola e della scrittura. In questa parabola si è incontrato in un primo momento con l'orizzonte della neoavanguardia, con il suo spirito più radicale e distruttivo: e si è trovato a esordire proprio nel 1968, con la poesia sperimentale di *Narciso*, a cui sono seguiti libri di poesia e di narrativa pieni di furore linguistico, antipoetico e antinarrativo. Molto presto si è trovato però a sentire un'insoddisfazione per queste esperienze; e, pur senza rinunciare allo spirito critico che le animava, ha cercato una scrittura dotata di più viva e corposa evidenza, più direttamente incarnata in figure e presenze umane.

Vero e proprio punto di partenza, quasi sorgente di quella che poi è stata la grande narrativa «antropologica» di Vassalli, è *La notte della cometa* (1984), biografia di un personaggio poeta, poeta e personaggio reale, Dino Campana, la cui fulminante poesia si accende in una lotta con la volgarità, l'ipocrisia, la sordida violenza dell'ambiente sociale: poeta vittima dell'emarginazione, che colpisce la sua brama dell'assoluto, la sua ricerca di una configurazione «pura» del mondo, di un'impossibile conciliazione tra l'io e il respiro profondo e cieco della natura.

Campana viene così ad essere il primo di una schiera di eccezionali figure di emarginati, di visionari alla ricerca di un senso assoluto, di un valore autentico della vita, schiacciati dall'ingiustizia, dalla violenza del potere e di tutti coloro che ad esso si conformano e si piegano. L'attenzione al personaggio, alla

sua autenticità, non conduce però ad un'immediata identificazione con esso, ma tocca anche le contraddizioni in cui egli resta preso, nel tortuoso rapporto con l'orizzonte storico di cui non può essere consapevole fino in fondo.

Vassalli mostra particolare cura nel ricostruire questo sfondo storico: e tutti i suoi veri e propri romanzi storici successivi sono caratterizzati da un forte senso della distanza storica, da un eccezionale impegno nel far percepire la specificità, l'alterità di quelle vite di altri tempi. Proprio da questo senso di alterità, contrario alla disinvoltata attualizzazione su cui si basa l'uso corrente del romanzo storico, scaturisce la forza polemica delle sue ricostruzioni del passato: polemica contro le storture del presente, che in quelle lontane radici trovano il sotterraneo fondamento. *La notte della cometa* sembra in effetti contenere in sé i primi segni delle varie e diverse prospettive che poi Vassalli ha tracciato nelle opere successive, con instancabile continuità, con una forma altissima di impegno e rigore artigianale. Proprio da questa continuità, dalla molteplicità dei tempi storici e degli ambienti toccati, scaturisce la sicurezza di quel suo sguardo antropologico: e suoi i romanzi storici, con il loro risalire fino all'Italia romana e preromana, istituiscono un vero e proprio circuito, una sorta di riflesso e di specchio, con quelli centrati sul presente.

Ma è difficile rendere conto delle tappe di questa continuità, dei tanti esiti essenziali che ne sono scaturiti, a partire da un romanzo che contiene anche vari elementi autobiografici, *L'oro del mondo* (1987), che si presenta come un viaggio comico-picaresco nell'Italia dei primi anni del dopoguerra, tra il vario arrabattarsi di una bizzarra e distorta umanità, che cerca di imporre i propri modelli di vita al narratore protagonista, con molti segni della persistenza di un eterno fascismo. Con *La chimera* (1990) Vassalli è poi risalito al lontano Seicento nella bassa novarese (il territorio in cui è sempre vissuto), con la terribile vicenda di una ragazza processata e condannata al rogo come strega; altra figura di emarginato e visionario, che si crede un nuovo Cristo ed è in contatto con un

misterioso «doppio» di sé stesso, nella campagna bellunese nel passaggio tra Settecento e Ottocento, è al centro del successivo *Marco e Mattio* (1992). Tra risalite verso il passato più lontano e proiezioni verso il futuro (con *3012*, libro del 1995, dove un'umanità alle soglie del quarto millennio, che sembra vivere felicemente, senza guerre e in compiaciuto benessere, viene turbata da un profeta che annuncia il ritorno del Dio degli eserciti), Vassalli ha dato tra i risultati più intensi degli ultimi anni nei libri in cui ha seguito lo svolgersi nel corso del tempo della vita di piccole comunità in luoghi appartati (sotto il monte Rosa), con i molteplici effetti che su di esse viene a fare la storia del Novecento (*Cuore di pietra*, 1996, e *Le due chiese*, 2010).

Ancora negli ultimi anni egli si è trovato a considerare non senza angoscia l'esaurirsi del romanzo come forma, in rapporto all'esaurirsi delle grandi prospettive, delle utopie e delle speranze del Novecento, e la sua riduzione attuale a esteriore modello mediatico: e ha puntato anche sulla forma narrativa breve (specie nel volume *La morte di Marx e altri racconti*, 2006). Ma, pur con uno sguardo disilluso sul destino del romanzo e della letteratura, non si è sottratto a quella necessità di narrare a cui accennavo all'inizio, anche rivolgendo lo sguardo, con l'ultimo romanzo *Terre selvagge* (2014), a inquietanti migrazioni di grandi masse di popoli (col racconto del passaggio dei Cimbri e dei Teutoni nella Valsesia alla fine del II secolo avanti Cristo).

La sua narrativa, d'altra parte, è stata sempre accompagnata da una diretta e più esplicita attenzione critica al sistema della comunicazione e a problemi cruciali della vita italiana, sempre con una disposizione a risalire alle loro radici, alle situazioni storiche che li hanno determinati: ultima prova di questa attenzione è il libro recentissimo *Il confine. I cento anni del Sudtirolo in Italia* (ma andrebbero ricordati tanti altri libri di vario interesse che egli, fuori dal circuito della grande editoria, ha affidato alla novarese Interlinea). Scrittore totale, Sebastiano Vassalli, scrittore necessario: integralmente italiano e «antitaliano», appassionato e crucciato autobiografo della nostra storia e del nostro presente.

## QUALCUNO ARRESTI I DETECTIVE CHE HANNO INVASO LE LIBRERIE

OGNI NAZIONE, OGNI CITTÀ, OGNI RIONE HA IL SUO ISPETTORE STEREOTIPATO  
NE ESCONO THRILLER DAGLI EFFETTI GROTTESCHI E DAI RISULTATI COMICI

GIANLUCA BARBERA, «IL GIORNALE», 29 LUGLIO 2015

Quanti di noi da piccoli sognavano di fare il commissario di polizia? Quanti nella vita reale ne conoscono uno in carne e ossa? Quanti vorrebbero averne uno sempre accanto, nella propria cerchia di amici? Stando al proliferare, in questi decenni, di romanzi incentrati sulla figura di un commissario, verrebbe da dire: tutti.

Non c'è personaggio più amato dai lettori. Non c'è figura meno familiare nella vita quotidiana eppure così comune nei libri che leggiamo. Come se ci si imbattesse in commissari a ogni angolo di strada. Come se il mondo traboccasse di ispettori, detective privati, segugi dal fiuto infallibile. Tutti (o quasi) invariabilmente intelligenti o intuitivi, schietti, abbastanza affidabili, romantici, divertenti, e – perché no? – perfino un po' filosofi, malgrado un certo caratterino e qualche perdonabile vizio. Abbiamo imparato a conoscere quelli nordici, che si muovono fra dialoghi laconici, tormento di neve, fiordi mozzafiato e atmosfere rarefatte (l'inquieto commissario della polizia di Ystad Kurt Wallander, uscito dalla prolifica penna di Henning Mankell; l'ispettore Patrik Hedstrom in accoppiata con la seducente scrittrice Erica Falck, della fortunata serie ideata da Camilla Läckberg; o gli irregolari di Stieg Larsson e della sua trilogia Millennium). Quelli di area spagnola, ovviamente di tutt'altro temperamento (il Pepe Carvalho di Manuel Vazquez Montalbán; l'ispettrice della polizia barcellonaese Petra Delicado, uscita dalla fantasia di Alicia Giménez-Bartlett, dura e idealista come solo le donne sanno essere, sarcastica quanto basta, con due matrimoni

falliti alle spalle e uno nugolo di ragazzini di cui occuparsi tra un'indagine e l'altra; nonché i grotteschi investigatori di Eduardo Mendoza). E quelli nostrani, tutti coi loro tratti distintivi appiccicati addosso come nel gioco Indovina chi?, dove a partire da un personaggio di base stilizzato ciò che cambia sono solo barba, baffi, occhiali, capigliatura, colore degli occhi, forma delle labbra e così via. Ce n'è per tutti i gusti: il commissario charmant, quello imbranato, quello sulla soglia della pensione, quello stanco, quello politicizzato, quello disilluso e cinico; e perfino quello che viaggia nel tempo (l'inquisitore Nicolas Eymerich ideato da Valerio Evangelisti). E poi un'infinità (ogni giorno di più) di detective sui tacchi a spillo, avvocati penalisti infallibili, giornalisti caparbi, anatomopatologi dal fiuto prodigioso. Si direbbe ci siano più commissari nei libri che in natura.

Camilleri è diventato celebre grazie all'arcinota figura di Montalbano. Marco Vichi, narrando le gesta del suo scarno commissario Bordelli, scapolo cinquantenne, ex partigiano, confidente di ladri e prostitute, che opera nella Firenze degli anni Sessanta. E pure Filippo Bologna (sì, pure lui!), scrittore raffinato che finora non aveva mai dato segni di conversione al giallo, all'improvviso si è deciso a regalarci il suo commissario, Dino Santini, che opera in Versilia in sella a una Bianchi Sprint acquamarina. Per non parlare di Carlo Lucarelli, che in 3 serie distinte ha sfornato altrettanti investigatori: il commissario De Luca, che agisce durante i giorni drammatici della Repubblica di Salò e negli

anni immediatamente successivi alla sua caduta; l'ispettore Coliandro, poliziotto imbranato e testardo attivo nel bolognese fino a qualche annetto fa; e (immaginiamo per par condicio) l'ispettrice Grazia Negro, protagonista di una serie di romanzi tra cui il fortunatissimo *Almost Blue*, vicenda delittuosa portata sugli schermi da Alex Infascelli. E, per tornare ai detective in gonnella, Grazia Verasani, nel 2004, con *Quo vadis, baby?*, ci regala un noir con protagonista l'investigatrice privata Giorgia Cantini, da cui Gabriele Salvatores ha tratto l'omonimo film. E come tacere i polizieschi storici, con in cima alla lista Danila Comastri Montanari e il suo investigatore Publio Aurelio Stazio, senatore nell'antica Roma. Per non dire di Margaret Doody, che fa indossare gli improbabili panni dell'investigatore al povero Artistotele; e di altri polizieschi nei quali perfino a Cartesio, Dante e Immanuel Kant (per nominarne solo alcuni) viene appioppato il ruolo del detective. Senza contare tutti i commissari in attesa di pubblicazione, che premono per venire alla luce, rinchiusi nelle migliaia di dattiloscritti che ogni giorno sommergono le redazioni delle case editrici: ciascuno con le proprie idee di commissario da far conoscere ai lettori, molti dei quali destinati a non divenire mai noti al grande pubblico.

Ma veniamo a come tutto è cominciato, al colpevole di questa invasione di commissari, di questa devastante epidemia di investigatori. Il primo poliziesco è considerato *La pietra di luna* di Wilkie Collins, del 1868. Ma la prima figura letteraria di detective è Auguste Dupin, compassato consulente della polizia parigina dalle strabilianti capacità deduttive, nato dalla fantasia di Edgar Allan Poe e capace di risolvere i casi standosene comodamente seduto in

**NON C'È PERSONAGGIO PIÙ AMATO  
DAI LETTORI. NON C'È FIGURA MENO  
FAMILIARE NELLA VITA QUOTIDIANA EPPURE  
COSÌ COMUNE NEI LIBRI CHE LEGGIAMO.  
COME SE CI SI IMBATTESSE IN COMMISSARI  
A OGNI ANGOLO DI STRADA.**

poltrona. A questo personaggio magistrale si ispirò Arthur Conan Doyle per il suo celeberrimo detective violinista e morfinomane Sherlock Holmes. Al quale qualche tempo dopo fece da contraltare Arsène Lupin, ladro gentiluomo uscito dalla fervida mente di Maurice Leblanc, protagonista di detective-story al contrario. Da lì in poi è stato tutto un susseguirsi di commissari, ispettori, detective privati, giornalisti indagatori, avvocati-segugio e così via. Da Hercule Poirot (e le sue proverbiali cellule grigie) di Agatha Christie al pachidermico («un settimo di tonnellata») Nero Wolfe del maestro del genere poliziesco Rex Stout, investigatore privato di origine montenegrina che opera per lo più a New York, raffinato, buongustaio, pignolo, misogino, amante delle orchidee. Dal dandy Philo Vance, di S.S. Van Dine, a padre Brown, investigatore in abito talare uscito dalla penna di G.K. Chesterton. Dal formidabile detective privato Philip Marlowe (antesignano di numerosissimi futuri investigatori) del compianto Raymond Chandler, al corpulento bevitore di Pernod nonché accanito fumatore di pipa che risponde al nome di Jules Maigret, commissario al Quai des Orfèvres di Parigi, scaturito dalla elegante penna di Georges Simenon. Da don Isidro Parodi del coltissimo duo argentino Borges-Bioy Casares, che risolve i casi nientemeno che dalla cella di una prigione, all'ispettore uscito di senno della *Promessa* di Friedrich Dürrenmatt, vero e proprio anti-poliziesco (dove ogni deduzione pare non condurre da nessuna parte e l'identità del colpevole finisce per essere un elemento quasi trascurabile della vicenda). Dall'impareggiabile Alligatore di Massimo Carlotto (eccentrica figura di latitante-detective che interviene in situazioni a cui la polizia non ha accesso) ai pensionati ficcanaso del BarLume di Marco Malvaldi. E poi le accoppiate da Duca Lamberti/Giorgio Scerbanenco fino a Ricciardi/Maurizio de Giovanni. Centinaia di impavidi investigatori che operano nei mille rivoli e sottogeneri in cui il genere poliziesco si è frantumato nel tempo. Un paradiso per chi non ne ha mai abbastanza. Un piccolo inferno per tutti gli altri. Ci saranno però abbastanza criminali per tutti questi commissari?

## LA DONNA CHE VUOLE CAMBIARE L'EBOOK (E LA LETTURA IN GENERE)

LITHOMOBILUS È UNA PIATTAFORMA EBOOK CREATA PER CONSENTIRE AL LETTORE DI «AUMENTARE» L'ESPERIENZA DI LETTURA, SCEGLIENDO TRA DIVERSE LINEE NARRATIVE INDIPENDENTI

FABIO DEOTTO, WIRED.IT, 30 LUGLIO 2015

Da quando hanno cominciato a circolare le prime videocamere a 360 gradi, le tecnologie di nuova generazione per la realtà virtuale come Oculus e i primi trailer di film, documentari e live-show studiati per offrire allo spettatore un'esperienza immersiva, nel mondo del cinema molti hanno cominciato a porsi una domanda tutt'altro che banale: come cambierà il modo di fare film, nel momento in cui il regista si troverà a dover cedere in parte il controllo sulla fruizione della pellicola?

Qualcosa di simile sta succedendo anche nel mondo dell'editoria, e con un certo ritardo. Ricordiamoci che il primo Kindle è stato venduto nel 2007 e che i primi ebook hanno cominciato a circolare già a fine anni Novanta. Da allora abbiamo assistito a ogni genere di profezia: per molti gli ebook erano destinati a sostituire il libro cartaceo, altri paventavano un'invasione barbarica di scrittori fai-da-te, altri ancora temevano che i margini di profitto sarebbero stati così bassi da ridurre gran parte degli autori sul lastrico.

Ben pochi hanno pensato che, invece che essere in competizione, ebook e libro cartaceo potessero coesistere come supporti diversi e complementari.

Tra questi c'è Lise Quintana, editor, scrittrice e fondatrice di Narrative Technologies, una startup che ha da poco lanciato un'app per iPhone e iPad che punta a rivoluzionare l'editoria digitale. Lithomobilus è una piattaforma ebook creata con l'obiettivo di «aumentare» l'esperienza di lettura. In un periodo in cui molti autori si dannano nel tentativo di confezionare intricate narrazioni non-lineari, Quintana

ha pensato di scardinare il concetto di «lettura a senso unico» per creare un ecosistema che consenta al lettore di avere un relativo controllo sulla fruizione di un romanzo.

L'ebook ideale, a detta di Quintana, sarebbe costituito da una serie di linee narrative parallele e autonome, una per ogni personaggio, così da consentire al lettore di scegliere l'angolazione con cui vuole percorrere la storia. Questo pone una sfida non da poco per un autore, che si trova a dover confezionare una serie di «pacchetti narrativi» indipendenti l'uno dall'altro, e soprattutto, ad accettare la possibilità (diciamolo pure: la probabilità) che un lettore decida di ignorare intere parti del libro, che magari hanno richiesto mesi di lavoro.

Non è una sfida facile. Per quanto affascinante, l'orizzonte verso cui punta Lithomobilus potrebbe rimanere irraggiungibile. In primo luogo, non è detto che un numero sufficiente di autori abbia gli strumenti (e la voglia) per cimentarsi in una simile operazione narrativa; il gioco del resto potrebbe non valere la candela: perché fare il triplo, o il quadruplo del lavoro, a meno di avere un'autentica motivazione artistica (o economica)? In secondo luogo, non è detto che così tanti lettori vogliano prendersi la responsabilità di gestire il timone della narrazione; la lettura dopotutto richiede già di per sé una fruizione più attiva del cinema o di altre forme d'arte, molti lettori potrebbero essere scoraggiati da un ulteriore livello di complessità.

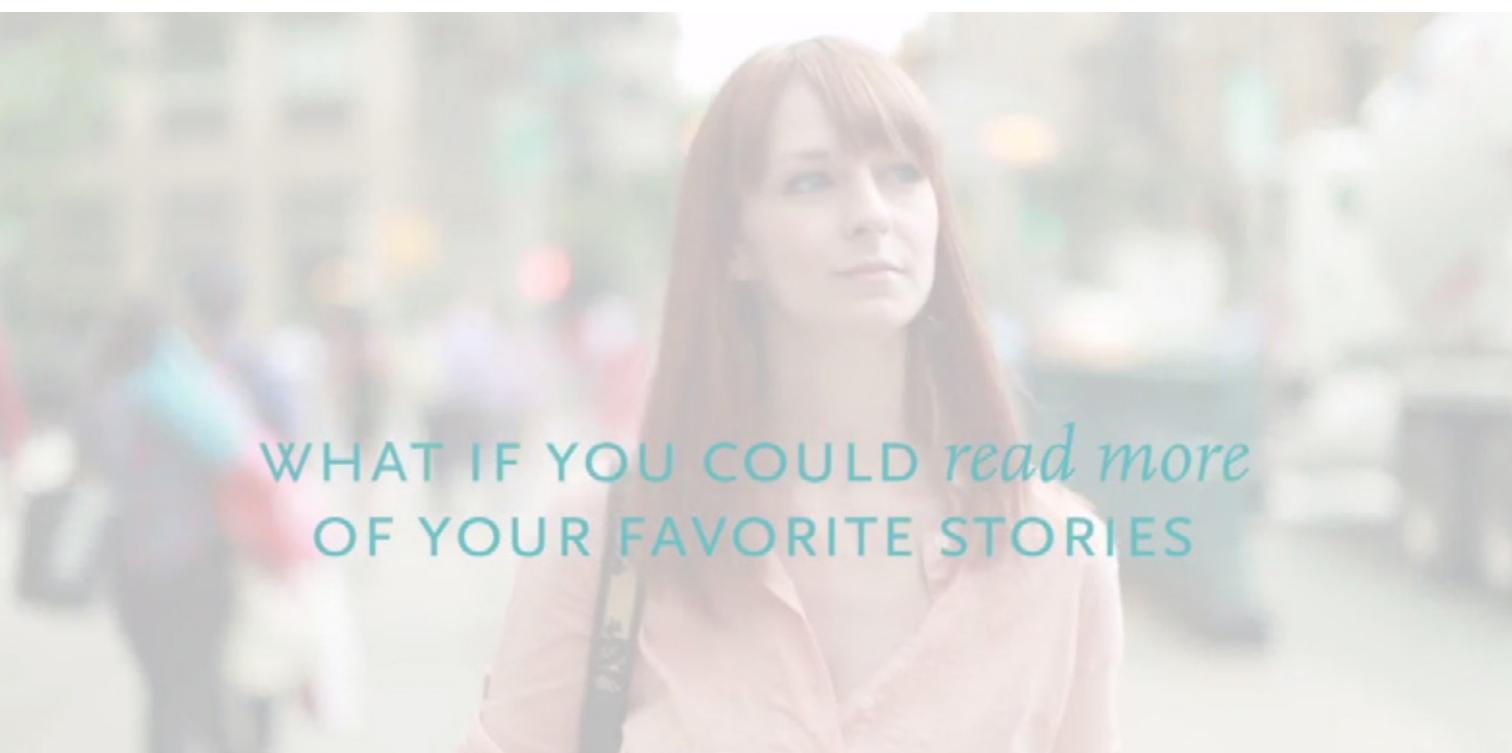
Comunque sia, sulla carta Lithomobilus non è stato creato solo per supportare nuovi formati letterari,

l'obiettivo di Quintana è anche quello di «aumentare» i libri esistenti. Il che significa che un autore (o un editore) potrebbe usare la piattaforma per allegare contenuti extra a pagamento, dai commenti dell'autore, ai capitoli tagliati, all'opinione di un critico specifico. Ma l'impostazione potrebbe funzionare anche per stravolgere la tradizionale fruizione di alcune opere.

A questo proposito la Ceo di Narrative Technologies **fa l'esempio di *Games of Thrones***: «Quei libri sono suddivisi in capitoli che alternano differenti punti di vista. E inevitabilmente, va a finire che preferisci leggere la storia di un personaggio piuttosto che quella di un altro, e che alcuni capitoli ti risulteranno noiosi.

Che problema c'è se vuoi esplorare solo una parte di Westeros? Ai lettori piace avere la facoltà di decidere come fruire una narrazione».

Lise Quintana tira acqua al suo mulino, ma per il momento la partita che ha deciso di giocare è ancora lontana dall'essere vinta. Un ebook aumentato come quello immaginato da Narrative Technologies richiede più lavoro in fase di creazione, più investimenti in fase di post-produzione e, prevedibilmente, un prezzo maggiore sugli scaffali digitali. In un periodo in cui anche gli editori più grandi si stanno rassegnando ad **abbassare i prezzi dei propri ebook**, sarà difficile per gli ebook aumentati ritagliarsi una fetta di mercato sufficientemente ampia.



WHAT IF YOU COULD *read more*  
OF YOUR FAVORITE STORIES

**IN UN PERIODO IN CUI MOLTI AUTORI SI DANNANO NEL TENTATIVO DI CONFEZIONARE INTRICATE NARRAZIONI NON-LINEARI, QUINTANA HA PENSATO DI SCARDINARE IL CONCETTO DI «LETTURA A SENSO UNICO» PER CREARE UN ECOSISTEMA CHE CONSENTA AL LETTORE DI AVERE UN RELATIVO CONTROLLO SULLA FRUIZIONE DI UN ROMANZO.**

## IL MARE È IL VERO ABISSO DEL SENSO DEL RIDICOLO

QUASI NESSUN GRANDE SCRITTORE È RIMASTO IMMUNE DAL VIRUS ACQUATICO:  
DA HEMINGWAY ALLA WOOLF FINO A BARICCO E GENOVESI, QUANTI LUOGHI COMUNI

MASSIMILIANO PARENTE, «IL GIORNALE», 31 LUGLIO 2015

Mi rendo conto, sono uno scrittore e non un poeta, sarà per questo che odio gli scrittori, i poeti non so cosa siano e amo gli scienziati. D'altra parte il cuore fa rima con amore, mentre a me, sarà l'età, viene solo in mente il miocardio e le pulsazioni troppo alte, ma dire a una donna «ti amo con la corteccia prefrontale» lo troverei più profondo e volendo fa rima baciata con sentimentale e anche con «facciamo sesso anale?».

Stessa cosa per il mare, rincretinisce chiunque, perché è poetico. Tanto per cominciare dovete spiegarvi cosa ci sarà di poetico nello spalmarsi di crema solare e mettersi a sudare su un lettino vicino a estranei in mutande e cellulite, e comunque anche da solitari non c'è scrittore che non abbia pensato una scemenza equorea sentendosi profondo. Uno scienziato come Richard Dawkins vi racconterebbe come il nostro centottantamilionesimo antenato è un pesce e sarebbe bello ascoltarlo; al contrario perfino un grande come Flaubert ha scritto: «Mare. Non ha fondo. Immagine dell'infinito. Fa venire grandi pensieri». Mah, a parte che il fondo ce l'ha, capirei l'universo e le distanze siderali di milioni di anni luce tra una galassia e l'altra, il fondo del mare era perfino in cima all'Everest, dove si trovano fossili di pesci preistorici e conchiglie.

Non a caso Giacomo Leopardi, il meno balneare di tutti, vedeva l'infinito da Recanati, e non ce lo vedo in costume a prendere il sole, la fotosintesi la lasciava fare alla siepe. Marcel Proust si salva, perché aveva letto Darwin e il mare alla fine diventa un abisso biologico come un altro (i Guermentes invecchiando

prendono le sembianze di orribili pesci degli abissi), Balbec è un ricordo per struggersi nel tempo perduto e il capolavoro di tutti i tempi lo scrive rinchiusendosi in una stanza polverosa per quindici anni e mandando a quel paese il fratello medico, che voleva portarlo al mare per curargli l'asma.

Il più orridamente marittimo e il più sopravvalutato è lui, l'amante delle corride, il mangiatore di pesce crudo, quel puzzone sudato di Ernest Hemingway, infatti il suo libro più amato è *Il vecchio e il mare*, e la tragedia sarebbe quando alla fine il pesce cacciato dal vecchio viene mangiato dagli squali, almeno avessero sbranato questo senescente rincoglionito «con gli occhi color del mare», e già che c'erano anche Hemingway, tanto poi si è ucciso da solo.

Virginia Woolf al mare dedica un libro, *Le onde*, bellissimo, credo, ma non sono mai riuscito a finirlo, troppo ricamato a uncinetto sulla suggestione sentimentale del bagnasciuga. «Ogni onda del mare ha una luce differente, proprio come la bellezza di chi amiamo». Non so cosa significhi, forse aveva problemi alla vista o un tumore al cervello, però guarda caso lei è suicidata in un fiume, forse perché si è accorta che si stava trasformando in Baricco.

Se questi i grandi, con i piccoli autori italiani figuriamoci, e ovviamente il migliore dei peggiori è proprio Baricco, che furbescamente ci ha intitolato il suo bestseller, *Oceano mare*: «È uno specchio, questo mare. Qui, nel suo ventre, ho visto me stesso. Ho visto davvero». Ma cosa hai visto. A me Baricco fa venire voglia di seppellirlo nella sabbia fino alla testa dove gli lascerei sopra una medusa di quelle grosse e

gelatinose, però capisco, è come sparare sulla croce rossa balneare.

Peggio ancora Fabio Genovesi, a mollo nel mare ci scrive i romanzi, e con l'ultimo, *Chi manda le onde*, ha vinto il premio Strega Giovani (ma quale giovane se ha quarant'anni e passa). Tutta una lagna di favole strappalacrime di albe e tramonti e bambine albine mezze cieche e la Versilia e onde da solcare «rubando il cuore alle ragazze del paese», non poteva mancare il cuore, e di cuori infranti e affranti è disseminato il romanzo per dodicenni romantici invecchiati male (forse per questo il premio Giovani), peggio di un reparto di emodinamica per anime in pena.

Ah, quante volte sento dire che il mare è bello perché siamo venuti dal mare. Certo, ma sono passati trecento milioni di anni da quando ce ne siamo andati, altrimenti eravamo ancora procarioti o trilobiti del Cambriano, e sarebbe stato meglio, per carità.

Invece i pensieri più belli sul mare li ha scritti Aldo Busi e solo lui, perché non vanno da nessuna parte che non sia la lingua e il pensiero della lingua che rielabora una verità o una bugia non più perfettabili, con le illusioni già perdute in partenza. Come quando scrive in *Sodomie in corpo 11*: «Resto un'eternità ammollo a contemplare la materia pura dei miei pensieri, ognuno dei quali è intercambiabile con altre miriadi di egual purezza, che è un sentimento mio sulla felicità da non prendere alla lettera né da sottovalutare». E non era neppure a mollo in mare ma in una piscina, quella sì che mi piace, mattonelle, cloro, wi-fi, acqua limpida e niente granchi o tracine o meduse o grandi squali bianchi, che meraviglia, è l'idea platonica del mare: infatti dalle piscine non nascono mai pensieri cretini sulla vita rivelatori solo la povertà di pensieri di chi li pensa contemplando da una barca o sulla riva un orizzonte che non c'è.

