

La rassegna stampā di **O**bllique

aprile 2013

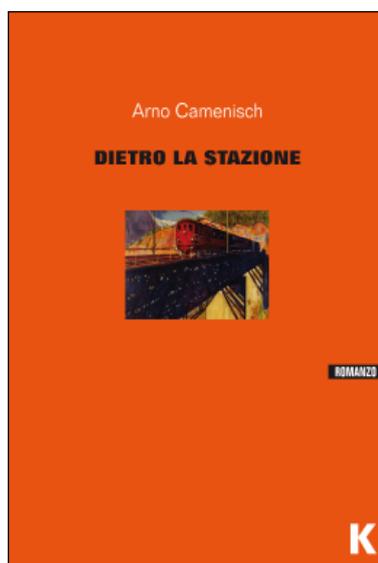
Per gentile concessione della casa editrice Keller,
pubblichiamo un estratto del romanzo di Arno Camenisch
Dietro la stazione, in libreria dal 30 aprile.

Dietro la stazione ci sono le macchine dei soldati. Noi li teniamo d'occhio, il sabato mattina se ne vanno e la domenica sera lasciano di nuovo la macchina dietro la stazione. Aprono il baule e tirano fuori borse e valigie e le armi. Le armi non hanno il caricatore. Li guardiamo mentre si fanno il nodo alla cravatta e abbottonano la camicia. Infilano la casacca con le mostrine sulle spalle, calzano il berretto, parlano tra loro, passano davanti alla stazione e scompaiono oltre la curva di via dalla staziun.

Il Gion Baretta solleva i due conigli per le orecchie e li tira fuori dalla scatola di cartone. Mette giù i conigli in giardino. Ecco, dice, hier vuala. I conigli saltellano per il prato. Noi saltiamo dietro di loro. Ancora qualche settimana di pazienza, dice il Gion Baretta al papà, poi sono pronti, potete farli coprire. Brindano. La gabbia l'ha fatta il papà. Noi ci abbiamo sistemato la paglia. I conigli finiscono nella gabbia. Poi ne facciamo una più grossa, in modo che i conigli abbiano posto abbastanza quando faranno i piccoli. E se non li curate bene e non pulite la gabbia, ve li faccio fuori. In pentola, capito. Noi facciamo segno di sì. Lu mersi, gell, dice il papà al Gion Baretta, figurati, fa lui. Il Gion Baretta scavalca la staccionata, monta sulla sua Subaru, alza la mano e va.

Il Giacasep abita sotto di noi. Ha un negozio e i baffi. Vende viti. Vende chiodi e motoseghe. Vende martelli, cacciaviti, morsetti, bombole del gas, metri, trapani e punte di trapano. Vende anche cassette per gli attrezzi, Mars e gelati. E se gliele ordini, dal Giacasep puoi comprare anche le bici. Però ci vuol tanto fin che arrivano, e poi bisogna ancora montarle. Il Giacasep dice che dopo lo fa, adesso non ha tempo. Non ha mai tempo. Deve portare le viti in cantina o deve fare le chiavi. In negozio ha una torre, ci si può sedere davanti su uno sgabello e fare le chiavi. Si mette gli occhiali apposta. Quando il Giacasep fa le chiavi, noi giriamo per il negozio e ci infiliamo gli ami da pesca nei maglioni uno con l'altro come medaglie. Vicino alla porta sul retro tiene le scatole dei chiodi. Dentro le scatole ci sono chiodi lunghi come matite. I chiodi hanno le teste piatte, e le teste sono larghe. Ci infiliamo i chiodi nelle tasche dei calzoni.

Il sabato mattina guardiamo i soldati che vanno alla macchina, tolgono la cravatta, sbottonano la camicia. Aprono la macchina e buttano il berretto sul sedile dietro. Parlano tra loro e ridono. In tasca abbiamo i chiodi del Giacasep.



Arno Camenisch
Dietro la stazione

Traduzione dal tedesco di Roberta Gado
Keller editore, Collana Vie, pp. 112 – euro 12

Un anno, un'infanzia che sembra consumarsi nell'arco di poche stagioni, l'intera esistenza di un villaggio in una stretta valle montana chiusa solo all'apparenza. Qui il mondo esterno si presenta con i treni, il postale e la tivù, ma soprattutto con una lingua, il tedesco, che si insinua nel romancio locale portandovi i fermenti di un mondo che cambia. Lo straordinario testo di Arno Camenisch ci regala una singolare epica alpina in cui l'innocenza e l'incoscienza dell'infanzia incrociano la quotidianità di un centro popolato da poco più di quaranta anime. Case mai chiuse a chiave perché gli abitanti si conoscono tutti, ciascuno ha un suo ruolo e partecipa alla storia comune con la propria lingua, catturata dall'autore in una scrittura che nasce dall'oralità e ne mantiene forza e melodia. Ci fa ridere, commuovere e incuriosire descrivendo con gli occhi del piccolo protagonista stalle, animali, malattie e avventure in cui il dramma, la tenerezza e l'ironia si alternano. Camenisch ci sorprende con storie senza tempo ed echi di una lingua, il romancio, che sembra nascere dalla pietra, risuonare nei boschi e sopravvivere al destino degli uomini.

Arno Camenisch (1978), nato e cresciuto a Tavanasa nei Grigioni, scrive in tedesco e in romancio sursilvano. Ha studiato all'Istituto svizzero di letteratura di Bienne, città in cui vive e lavora. Per l'editore Urs Engeler ha pubblicato nel 2009 il volume *Sez Ner*, seguito nel 2010 da *Hinter dem Bahnhof* (*Dietro la stazione*) e nel 2012 da *Ustrinkata*.

I testi di Camenisch sono tradotti in diciotto lingue. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Premio Hölderlin (sezione esordienti) nel 2013, il Premio federale di letteratura nel 2012, il Premio bernese di letteratura nel 2011 e nel 2012, nonché il Premio Schiller Zkb nel 2010.





– Massimo Vincenzi, «Al mercato dell'ebook usato» <i>la Repubblica</i> , 2 aprile 2013	5
– Giuseppe Montesano, «Verlaine inedito» <i>la Repubblica</i> , 3 aprile 2013	7
– Gian Arturo Ferrari, «Quelle mille e una città del libro che uniscono l'Italia con i festival» <i>Corriere della Sera</i> , 4 aprile 2013	8
– Gustavo Zagrebelsky, «La nostra Repubblica fondata sulla cultura» <i>la Repubblica</i> , 5 aprile 2013	10
– Alessandro Gazoia, «La triste storia del social reading in Italia» <i>minima & moralia</i> , 7 aprile 2013	13
– Alessia Rastelli, «Lettori in vendita sulla rete» <i>la Lettura del Corriere della Sera</i> , 7 aprile 2013	17
– Giorgio Ficara, «Più leggeri che postmoderni» <i>la Domenica del Sole 24 Ore</i> , 7 aprile 2013	19
– Daniele Abbiati, «Kenzaburo Oe, il patto col Diavolo della scrittura» <i>il Giornale</i> , 9 aprile 2013	22
– Scott Turow, «Poveri scrittori distrutti dall'ebook» <i>la Repubblica</i> , 9 aprile 2013	24
– Antonio Monda, «Super scrittori con super problemi» <i>la Repubblica</i> , 9 aprile 2013	26
– Christian Raimo, «ZeoZeroZero, e Saviano diventa la parodia di sé stesso» <i>Linkiesta</i> , 10 aprile 2013	28
– Raffaella De Santis, «Il talent show dei libri. Le sfide tra gli scrittori all'ultimo reading» <i>la Repubblica</i> , 11 aprile 2013	34
– Alessandro Agostinelli, «Penisola dei poeti» <i>l'Espresso</i> , 12 aprile 2013	36
– Milan Kundera, «Il mio processo» <i>la Repubblica</i> , 13 aprile 2013	39
– Sebastiano Triulzi, «Il senso di Smilla per il comico» <i>la Repubblica</i> , 13 aprile 2013	41
– Stefano Salis, «Ipnotizzati davanti alla Fontana» <i>la Domenica del Sole 24 Ore</i> , 14 aprile 2013	43
– Adriano Sofri, «Tolstoj e il Gattopardo: il conte e il principe vanno al ballo» <i>la Repubblica</i> , 15 aprile 2013	45
– Pietro Citati, «Achille sogna Patroclo. Il sonno più bello della storia dell'Occidente» <i>Corriere della Sera</i> , 15 aprile 2013	47
– Stefania Vitulli, «Icane, tweet, riscritture. Aiuto, il romanzo è diventato liquido!» <i>il Giornale</i> , 16 aprile 2013	51
– Mariarosa Mancuso, «Un futuro senza recensioni (se sei la NY Review of Books)» <i>il Foglio</i> , 17 aprile 2013	52
– Cristiano De Majo, «Delitto di famiglia» <i>la Repubblica</i> , 18 aprile 2013	54





Se il poeta percorre la notte, che sia come l'angelo delle tenebre, portandovi la luce. | Marcel Proust

- Daniel Dyer, «Jack London, il romanzo di un talento vagabondo»
il Giornale, 19 aprile 2013 56
- Edward Jay Epstein, «Il professor Nabokov: quelle lezioni sul fascino dell'adulterio»
la Repubblica, 19 aprile 2013 58
- Francesca Sironi, «Cercasi lettori disperatamente»
l'Espresso, 19 aprile 2013 60
- Tim Parks, «Impariamo l'inglese con Leopardi»
la Domenica del Sole 24 Ore, 21 aprile 2013 63
- Roberto Casati, «La lettura e i suoi contesti: l'insostenibile leggerezza dell'ebook»
la Domenica del Sole 24 Ore, 21 aprile 2013 66
- Leonetta Bentivoglio, «Némirovsky, istruzioni per l'uso»
la Repubblica, 22 aprile 2013 67
- Marcello Veneziani, «Vuoi leggere un solo autore? Che sia l'universale Plotino»
il Giornale, 22 aprile 2013 70
- Daniele Abbiati, «Zweig fa i conti in tasca a Balzac»
il Giornale, 23 aprile 2013 72
- Massimo Vincenzi, «Il primo amore del Giovane Holden»
la Repubblica, 25 aprile 2013 73
- Marco del Corona e Paolo Salom, «Mo Yan e la Cina: "La vita è una rana"»
Corriere della Sera, 26 aprile 2013 74
- Paolo Di Paolo, «I nove racconti, rebus popolati da giovanissimi Holden»
il venerdì di Repubblica, 26 aprile 2013 77
- Giulia Zonca, «Serrano: "Noi cilene così fragili e infrangibili"»
Tuttolibri della Stampa, 27 aprile 2013 79
- Federico Rampini, «Olivetti inedito, l'uomo che disse "I think different" un secolo prima di Steve Jobs»
la Repubblica, 27 aprile 2013 81
- Alfonso Berardinelli, «Il demone del libro»
il Foglio, 27 aprile 2013 83
- Elisabetta Rasy, «Nostalgia di Budapest»
la Domenica del Sole 24 Ore, 28 aprile 2013 88
- Matteo Persivale, «Sparo ai personaggi noiosi»
la Lettura del Corriere della Sera, 28 aprile 2013 90
- Claudio Gorlier, «Thomas Pynchon: V. come postmoderno»
la Stampa, 29 aprile 2013 93

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

Impaginazione a cura di **Oblique Studio**





Al mercato dell'ebook usato

L'ultima battaglia del libro digitale è sul brevetto dei volumi di seconda mano. Ecco perché gli scrittori li temono. E le biblioteche esultano

Massimo Vincenzi, la Repubblica, 2 aprile 2013

New York. Lisa lavora da Strand, la storica libreria alle spalle di Union Square, quella delle 18 migliaia di libri, nuovi ma soprattutto usati. Quando sente nominare gli ebook strizza gli occhi e serra le labbra in una smorfia tra rabbia e paura. Non a caso, per capire l'atmosfera che si respira qui come nel vicino Barnes & Noble, sul sito del negozio appare da qualche mese un'inedita categoria di volumi: quelli che costano meno di quelli digitali. Ora per Lisa e gli altri commessi l'incubo potrebbe anche peggiorare: Amazon e Apple infatti hanno presentato due brevetti per vendere ebook (ma anche canzoni, video, applicazioni e film) di seconda mano. La notizia è del tipo a valanga: parte piano, nessuno o quasi la vede arrivare, poi il brusio diventa un frastuono che travolge tutto e tutti. Chi se n'è accorto subito però sono gli editori che sono già partiti all'attacco annunciando aspre battaglie legali. La posta in gioco è alta, tanto che il sito (cult per gli amanti della tecnologia) Motherboard commenta con un titolo molto chiaro: «Libri usati digitali: l'idea ridicola che potrebbe distruggere l'editoria».

Nel suo articolo cita alcuni scrittori che chiosano altrettanto laconicamente: «Non è certo una buona notizia. Semplicemente Amazon ci vuole morti, ecco tutto». E non ha molta voglia di scherzare nemmeno Scott Turow che si sente risucchiato dentro uno dei suoi legal thriller: «Questa innovazione rischia di mandare tutto in frantumi: perché uno dovrebbe comprare qualcosa a prezzo pieno quando lo può avere per un centesimo?». E nella sua veste di presidente dell'Associazione scrittori anticipa anche l'ovvia contro-deduzione: «Caspisco che per i lettori sarebbe una bella sorpresa. Sino

a quando però gli autori si stuferanno di lavorare quasi gratis e non ci saranno più libri da leggere».

La tecnica dei due brevetti, benché ancora non spiegata nel dettaglio, dovrebbe essere piuttosto semplice. Adesso quando compro un ebook in realtà lo affitto perché i diritti non sono miei e la vendita ne è severamente proibita. Grazie ai nuovi sistemi (con i servizi iCloud o la cessione dei file) invece posso decidere di vendere il romanzo che ho letto, fisso il prezzo, che sarà ovviamente più basso, e infine ne perdo il diritto di accesso (preservando così la proprietà singola). Gli oltre 200 milioni di clienti di Amazon darebbero così vita a un gigantesco sito di scambi. «Gli strumenti per fare tutto questo ci sono praticamente già», conferma al *New York Times* Bill Rosenblatt, presidente di una società leader nella consulenza tecnologica, ma anche lui aggiunge: «Il problema è che la diminuzione del costo potrebbe portare effetti drammatici sulla creatività». Il terremoto legale è già nel vivo. Sabato un giudice ha dichiarato illegale «la riproduzione di file digitali, perché sono una palese violazione del copyright», accogliendo il ricorso di Capitol Records contro ReDigi, una start up che ha creato un sistema per permettere alle persone di comprare e vendere liberamente canzoni. Un punto perso in teoria anche per Apple e Amazon, ma ora ci saranno gli appelli e il brivido di paura che corre lungo la schiena degli editori non si ferma. Infatti quello che non si capisce del brevetto è come (e soprattutto se) loro saranno consultati e/o coinvolti. Ed è qui che il detonatore si innesca dentro un mondo già in fibrillazione, in America come in Europa, come spiega Giuseppe Calabi, avvocato e uno dei massimi





esperti di contenuti digitali: «Da un lato c'è la legge sul diritto d'autore: dopo la vendita, l'editore perde il controllo sulla copia che viene acquistata e può esser rivenduta. Principio che però si è sempre pensato non valesse per il digitale. Poi c'è stato il caso Oracle che ha stabilito una cosa diversa: chi compra un software lo può rivendere. Insomma siamo ancora in un campo inesplorato».

Il brevetto, nota infatti *Wired*, non è di per sé questa grande innovazione, l'aspetto più interessante, forse decisivo, è quello della limitazione dell'uso del file: vi prometto che c'è e ci sarà sempre uno e soltanto uno che lo potrà utilizzare, sembra dire Amazon strizzando l'occhio ai suoi nemici. Ma c'è un secondo problema ancora più evidente. Spesso con il libro di carta, i lettori decidono di non comprare la copia di seconda mano perché è rovinata, ha le «orecchie» oppure la copertina tutta graffiata, ci sono le note a margine o non è immediatamente reperibile. Ma la copia digitale è uguale a quella originale, perfetta all'infinito, vendita dopo vendita, anno dopo anno: allora perché un consumatore dovrebbe decidere di comprare quella che costa di più? La domanda ne chiama un'altra ancora più inquietante: perché Amazon dovrebbe minare alle fondamenta un affare che ora le procura ingenti guadagni?

Ed è ancora Bill Rosenblatt a spiegare: «Un mercato di seconda mano in realtà non farebbe fare più soldi alla società di Bezos, almeno non subito. Ma potrebbe dare un grande impulso all'altra sua attività crescente, quella di editore. Se infatti riesce a farla franca con le transazioni digitali senza compensare le case editrici tradizionali, Amazon potrebbe dire agli autori: ehi, venite con noi e vi daremo accesso a una parte delle vendite di seconda e terza mano». Una rivoluzione culturale oltre che economica. Che arriva in un momento cruciale con gli ebook che stanno conquistando sempre più quote di mercato e con il moltiplicarsi (come scriveva qualche giorno fa il *Wall Street Journal*) di autori che decidono di pubblicarsi da soli. Da manuale il romanzo di fantascienza *Wool* di Hugh Howey che in pochi mesi ha già guadagnato milioni di dollari e venduto i diritti cinematografici a Ridley Scott.

Wired poi osserva che l'aver depositato il brevetto potrebbe essere addirittura un modo per toglierlo dal mercato: tipo deterrente atomico. Ma gli esperti sembrano poco propensi a credere a quest'ultima possibilità. L'ipotesi più accreditata è che Amazon potrebbe decidere di non andare allo scontro frontale ma accettare un dialogo costruttivo con gli editori e gli scrittori, promettendo loro soldi in cambio di una *pax* legale. Una partita a scacchi che porterebbe Jeff Bezos in un ruolo sempre più centrale nel mondo dell'editoria con uno spostamento di potere epocale. Tanto che il *Washington Post* dedica il suo inserto culturale di ieri alle «sfide rivoluzionarie che attendono il mondo dei libri». Nell'inchiesta parlano editori, scrittori, agenti letterari, librai e tutti gli altri protagonisti. «Cambiamento e niente sarà più come prima», le due frasi più ripetute. Con un filo di pessimismo e qualche tentativo di resistenza: «La nostra sfida è convincere i clienti che da noi possono trovare tutto quello che non possono avere da un rivenditore online: incontri con gli autori, corsi, iniziative, consigli» dice, quasi a farsi coraggio, il responsabile di una delle migliori librerie della capitale. Ma non ci sono solo tensioni o querele all'orizzonte. C'è anche chi festeggia, come le biblioteche che vedono finalmente avverarsi un loro sogno: «Adesso infatti noi non possiamo possedere e dunque prestare la maggior parte dei libri digitali, privando così i nostri lettori di un servizio. Finalmente la situazione cambia» spiega Brandon Butler, direttore del Dipartimento nazionale di ricerca. Ed esulta anche David Pogue, una delle firme di punta del *New York Times*, che in una incandescente diretta Tweet scrive: «Leggo la notizia dei libri digitali di seconda mano e brindo. Li ho sempre amati, gli ebook, ma non mi è mai piaciuto non poterli passare a un altro dopo averli letti. Grazie a questi brevetti si risolve il problema. Incrocio le dita». Filosofica la conclusione tra una domanda e l'altra dei lettori: «Le cause legali? Si metteranno d'accordo, come è sempre stato. Non si possono fermare le rivoluzioni». Non resta che spiegarlo a Lisa e ai suoi colleghi, che per scacciare le paure sul loro futuro respirano l'odore misto di polvere, carta e legno che ti coccola quando entri da Strand e che nessun brevetto può riprodurre.





Verlaine inedito

Giuseppe Montesano, la Repubblica, 3 aprile 2013

Che siano state le dispute politiche a separare gli amanti e poeti Paul Verlaine e Arthur Rimbaud? Verlaine chiamava l'adorato Rimbaud il suo «micetto biondo», gli scriveva cose come: «Ancora indegno striscio verso di te, montami sopra e calpestami...», si era fatto trafiggere il polso con un coltello da Arthur, aveva scritto con lui poesie oscene irriferribili, e, per mantenere il ragazzo dagli occhi azzurri che si rifiutava categoricamente di lavorare, il lussuoso Paul aveva costretto sua madre a dissipare in pochi anni qualcosa come 70 mila euro di oggi: un amore così poteva finire per delle noiose discussioni sul suffragio universale e la Rivoluzione francese? Impossibile.

Ma a leggere *Viaggio in Francia di un francese*, un libro di Verlaine inedito in Italia, curato magnificamente da Giancarlo Pontiggia e pubblicato da Medusa, si direbbe proprio di sì: il soprannome di «Loyola» che Rimbaud dette a Verlaine non era affatto un gioco. In queste pagine accese e ritmate Verlaine sostiene che la decadenza della Francia è dovuta alla fine del potere dei Gesuiti; sostiene che la Rivoluzione del 1789 è la massima sciagura del paese; sostiene che i comunardi sono pazzi; e predica non solo il «ritorno» alle radici cristiane, ma proprio alla monarchia cattolica e legittimista. Figurarsi che discussioni tra i due innamorati! Paul e Arthur, per la noia, facevano un gioco: coprivano due coltelli con degli asciugamani bagnati lasciandone scoperte le punte, e poi si colpivano finché non usciva sangue, proprio come amanti sadomaso in anticipo sui tempi. Dopo, naturalmente, finivano a letto, e, con la regolarità di un orologio, Verlaine era afferrato dal pentimento. Rimbaud gli gridava allora che era solo un gesuita infame e ipocrita, Verlaine gli chiedeva di convertirsi alla fede degli avi e di Giovanna D'Arco, Rimbaud gli rispondeva con qualche atroce bestemmia, Verlaine lo accusava di essere un comunardo incendiario e un amico del suffragio universale, e alla fine i due, tra ingiurie e sbattere di porte, colpi di coltello e qualche colpo di pistola, ritornavano a sacrificare al

dio Eros, a Parigi, a Bruxelles, a Londra e dovunque li portava il loro tentativo di trovare un luogo adatto ai loro sogni di poeti. Una convivenza per niente facile, tra il ragazzo che voleva il massacro dei borghesi ricchi nella Comune e aveva elogiato i rivoltosi dell'89 per aver ucciso il Re e il Verlaine che sosteneva che la democrazia è il male assoluto della modernità e che si deve ritornare alla santità del passato. Senza qualche piccola ipocrisia come andare d'accordo con il ragazzo dagli occhi blu che la Francia ultracattolica sognata da Verlaine-Loyola la detestava al punto da andarsene tra gli arabi a vendere armi e a leggere il Corano? Verlaine scrisse *Viaggio in Francia* solo quando Rimbaud partì per l'Africa, e probabilmente ci mise tutta la rabbia del deluso e del tradito, e tutto quello che da «Loyola» innamorato aveva in parte dovuto dissimulare per farsi accettare dal suo micio biondo e anarchico. Ma il manoscritto delle confessioni politiche di Verlaine restò tale, persino una rivista cattolica lo rifiutò, e il libro fu pubblicato dopo la morte di Verlaine: peccato, perché la prosa risentita e anomala di Verlaine, il suo furore dolce e la sua frivolezza retorica sono affascinanti. Del resto allora tutti sapevano che Verlaine, che scriveva poesie cristianissime e panegirici della Vergine, era però sempre l'uomo che conviveva con prostitute e ragazzi, e che pochi anni prima aveva sbattuto il figlio nato da poco con la testa sul muro e tentato di strangolare sua moglie perché si rifiutava di dargli i soldi da sperperare con Arthur. Verlaine era questo, una contraddizione vivente e un cuore tortuoso, e a tratti un poeta che cantava come nessuno aveva cantato prima la vita «semplice e tranquilla» che è vicinissima ma che sempre sfugge, la leggerezza ebbra degli amanti vagabondi in fuga dal mondo, i trasalimenti magici e impercettibili della natura: «Nell'erba nera i Kobolds vanno; il vento profondo piange, si direbbe...». E il suo inimitabile tono, come il brivido vocale di una Callas erotica, ci arriva al di là della sua catastrofe personale: e trafigge con dolcezza, ancora.





Quelle mille e una città del libro che uniscono l'Italia con i festival

Dopo scuola dell'obbligo e tv, oggi sono le kermesse a salvare il Paese

Gian Arturo Ferrari, Corriere della Sera, 4 aprile 2013

C'è il rischio che, a forza di sentirlo ripetere, il discorso sul libro in Italia, sulla promozione sua e della sua lettura, divenga un lungo e noioso piagnisteo. Una lagna. Di convegno in convegno, di lamento in lamento, si procede attraverso un desolato paesaggio di percentuali in calo, di dati sconfortanti, di confronti umilianti. Con, in aggiunta, il sospetto, per non dire la certezza, che in realtà delle sorti del libro in Italia non importi quasi nulla a nessuno. Che in realtà il discorso sul libro venga affrontato con la doverosa e distratta compunzione di solito riservata alle elemosine in chiesa. Ebbene – e questa è la clamorosa novità – per una volta le cose non stanno così. Per una volta apriamo un convegno non lacrimando e soffiandoci il naso, ma con un sorriso se non proprio di felicità di contenuta allegrezza. Per una volta parliamo di una grande esperienza collettiva con un segno positivo. Di una partecipazione vivace e sentita. Di un sostegno, anche economico, generosamente prestato. Infine, e soprattutto, di risultati tangibili, nei termini di capacità attrattiva, di coinvolgimento delle realtà locali, di protagonismo delle generazioni più giovani, di complessiva crescita culturale. Le esperienze che si raccolgono in questo convegno – festival, fiere, saloni o qualsiasi altra denominazione abbiano adottato – hanno certo tutte una marcata impronta locale, un radicamento non solo fisico, ma anche economico, di iniziativa e di utenza in un determinato territorio. Da qui, tra l'altro, il titolo al plurale, «le città del libro». Ma viste per la prima volta – come qui cerchiamo di fare – nel loro insieme, esse configurano un fenomeno unitario e di grandi dimensioni,

sotto il profilo sia dello sforzo collettivo e dell'impegno profuso, economico e non, sia del mutamento di percezione e di fruizione del libro che hanno finito per indurre. Insomma, vista nel suo insieme questa ci appare come l'iniziativa di promozione del libro e della lettura di maggiori dimensioni e, diciamo pure, di maggior successo che mai sia stata intrapresa in Italia. È comprensibile, ed è anche giusto, che vi siano valutazioni critiche, persino molto critiche, del fenomeno in generale ovvero di questa o quella specifica manifestazione. Ma in ogni caso preliminare deve essere il riconoscimento del successo ottenuto, dell'efficacia dimostrata e del gradimento rilevato. I festival, i saloni, le fiere infatti sono molto piaciuti al pubblico italiano. Continuano a piacere. E questo conterà pur qualcosa. Il quadro complessivo della lettura di libri in Italia – quel panorama spettrale cui accennavamo – si riassume in tre cifre ormai stabilizzate. Oltre metà degli italiani adulti, il 51 per cento, non legge mai un libro. Quasi un terzo, il 31 per cento, appartiene all'indecifrabile genia di coloro che leggono un libro o due all'anno e che noi definiremo benignamente lettori occasionali. Meno del 20 per cento, il 18 per la precisione, è costituito da lettori veri e propri, che chiamiamo abituali. In sostanza, su 5 italiani adulti meno di uno legge abitualmente libri. Come l'Italia abbia potuto ridursi così dopo essere stata in età umanistica e primo rinascimentale la patria del libro e il suo più florido mercato, abbiamo cercato di tratteggiarlo altrove. La distanza tra lingua letteraria, scritta, e lingua parlata; la mancata – per secoli – unificazione nazionale; il divieto, sancito



dall'Indice, a leggere la Bibbia in volgare; l'enorme distanza tra *otium* signorile, luogo naturale del libro, e *negotium* vile e meccanico, luogo di chi campa la vita faticando e non certo leggendo. Meno indagato il fallimento, su questo fronte, dei centocinquant'anni di stato nazionale. Il quale ha ereditato certo il disastro di una popolazione composta, al momento dell'unità, per oltre tre quarti da analfabeti, ma che ha saputo opporvi nella sua ormai lunga storia solo tre iniziative di grande respiro, solo tre vere riforme. La scuola elementare obbligatoria innanzitutto, con l'epopea dei maestri e delle maestre celebrata in quel capolavoro immortale che è *Cuore*. Scuola elementare che però alla vigilia della Seconda guerra mondiale ci aveva lasciato ancora il 30 per cento di analfabeti. La televisione di Stato in secondo luogo, che all'indomani di quella guerra unificò linguisticamente il paese. E infine, negli anni Sessanta, la creazione della media unica, che determinò le condizioni per la nascita anche in Italia del mercato del libro economico. Ma in realtà del libro in quanto tale e della sua lettura lo Stato non si è mai veramente occupato. Intimorito in parte dalla natura anche di bene commerciale del libro, ma soprattutto per una cronica carenza culturale, per l'incapacità cioè di vedere nel libro quel che il libro è. Ossia la chiave, la soglia, la porta d'accesso a ogni forma di espressione culturale e di acquisto conoscitivo e dunque una preconditione obbligata per ogni ulteriore crescita. La via italiana al libro e alla promozione della lettura è dunque consistita e consiste principalmente nel sostituire allo Stato centrale un livello locale in cui confluiscono tre soggetti: enti pubblici, appunto locali; forze economiche, principalmente fondazioni bancarie; e gruppi o soggetti singoli di iniziativa, come fu Guido Accornero per il Salone di Torino nel 1988 o il gruppo mantovano (Nicolini, la Corraini ecc.) per il Festival di Mantova nel 1997. Che la formula inaugurata da questi precursori fosse fortunata lo si è visto dal suo rapido proliferare e dal suo estendersi fino a superare oggi il migliaio di iniziative annue. Ma in che cosa consiste, precisamente, la fortuna dei festival? Perché hanno avuto tanto successo? Rispondere a queste domande è, ovviamente, uno dei compiti del nostro convegno.

Permettete però a me di azzardare qualche ipotesi. La prima, e fondamentale, è che la comunità dei lettori, di coloro per i quali i libri contano, di coloro che amano i libri, si trasforma da una nozione astratta in una realtà fisica, corporea. Le città investite diventano «città del libro» nel senso letterale, come se fossero circondate da mura fatte di libri, a delimitare uno spazio in cui la legge dominante è la legge del libro e la popolazione è di coloro che partecipano al libro. Un misto di correligionari, di militanti e di tifosi della stessa squadra, una sensazione di fratellanza. Un gioco, certo, ma molto divertente. La seconda è che i festival hanno fatto la scoperta essenziale, hanno trovato il modo di portare dalla parte dei libri i ragazzi e i giovanissimi. Come? Facendo degli infedeli i missionari. Non predicando loro la necessità di leggere, ma arruolandoli nell'organizzazione, facendoli partecipare dall'altra parte della barricata. La terza e ultima è che i festival e i saloni sono allegri, festosi, come dice la parola festival. L'aria – e l'aura – di festosità dipende dalla ricchezza dell'offerta, dalla possibilità di scegliere, dalle opzioni plurime. Dalle occasioni, dagli incontri, dalla casualità. La scuola è ottima e sa Dio se di buona scuola abbiamo bisogno. Ma abbiamo anche bisogno di non-scuola, di un'idea di libro meno «doveristica», più personale, più allegra. Nella versione cinematografica delle *Mille e una*

Ma in realtà del libro in quanto tale e della sua lettura lo Stato non si è mai veramente occupato. Intimorito in parte dalla natura anche di bene commerciale del libro, ma soprattutto per una cronica carenza culturale, per l'incapacità cioè di vedere nel libro quel che il libro è

notte Pasolini fa dire a un suo personaggio: «È una buona cosa la serietà. Ma è buona anche la leggerezza». I festival e i saloni non sono certamente leggeri nel senso di fatui. Ma altrettanto certamente hanno alleggerito il pesante fardello della promozione della lettura. E questo è senz'altro un bene.



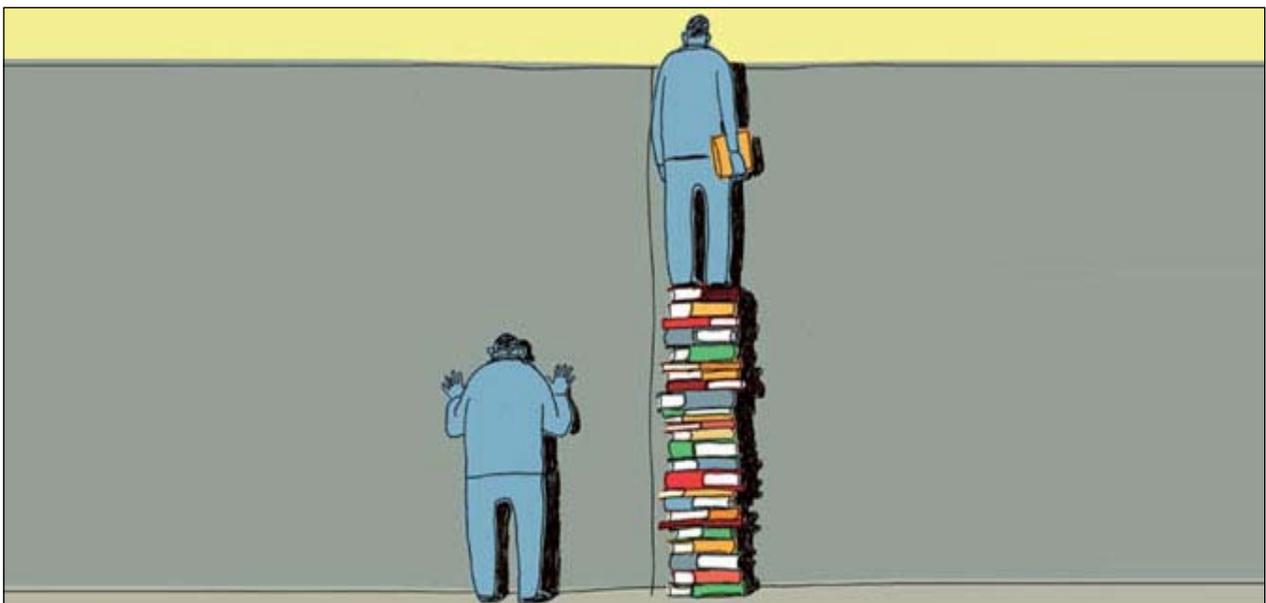
La nostra Repubblica fondata sulla cultura

Ecco perché leggere un libro è alla base della democrazia

Gustavo Zagrebelsky, la Repubblica, 5 aprile 2013

La società non è la mera somma di molti rapporti bilaterali concreti, di persone che si conoscono reciprocamente. È un insieme di rapporti astratti di persone che si riconoscono come facenti parte d'una medesima cerchia umana, senza che gli uni nemmeno sappiano chi gli altri siano. Come può esserci vita comune, cioè società, tra perfetti sconosciuti? Qui entra in gioco la cultura. Consideriamo l'espressione: io mi riconosco in... Quando sono numerosi coloro che non si conoscono reciprocamente, ma si riconoscono nella stessa cosa, quale che sia, ecco formata una società. Questo «qualche cosa» di comune è «un terzo» che sta al di sopra di ogni uno e di ogni altro e questo «terzo» è condizione *sine qua non*

d'ogni tipo di società, non necessariamente società politica. Il terzo è ciò che consente una «triangolazione»: tutti e ciascuno si riconoscono in un punto che li sovrasta e, da questo riconoscimento, discende il senso di un'appartenenza e di un'esistenza che va al di là della semplice vita biologica individuale e dei rapporti interindividuali. Quando parliamo di fraternità (nella tradizione illuminista) o di solidarietà (nella tradizione cattolica e socialista) implicitamente ci riferiamo a qualcosa che «sta più su» dei singoli fratelli o sodali: fratelli o sodali in qualcosa, in una comunanza, in una missione, in un destino comune. Noi siamo immersi in una visione orizzontale dei rapporti sociali. Ma, ciò significa forse che



non abbiamo più bisogno di un «terzo unificatore», nel senso sopra detto? Per niente. Anzi, il bisogno si pone con impellenza, precisamente a causa dei suoi presupposti costituzionali: la libertà e l'uguaglianza, i due pilastri delle concezioni politiche del nostro tempo, che se lasciati liberi di operare fuori di un contesto societario, mettono in moto forze egoistiche produttive di effetti distruttivi della convivenza. Non si può convivere stabilmente in grandi aggregati di esseri umani che nemmeno si conoscono facendo conto solo su patti degli uni con gli altri, come pensano i contrattualisti. A parte ogni considerazione realistica, una volta stabilita una regolazione contrattuale degli interessi in campo, a chi o a che cosa ci si potrebbe richiamare per richiedere l'adempimento degli obblighi assunti, ogni volta che l'interesse mutato spingesse qualcuna delle parti a violarli? Ogni contratto, senza una garanzia terza, sarebbe *flatus vocis*.

Per molti secoli, questa garanzia era riposta nella religione; oggi, nell'età della secolarizzazione, non può che essere la cultura.

«L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento», dice l'art. 33, primo comma, della Costituzione. Questa norma di principio è da considerare la base della «costituzione culturale», così come esiste una «costituzione politica» e una «costituzione economica», ciascuna delle quali contribuisce, per la sua parte, alla costruzione della «trifunzionalità» su cui si regge la società, secondo quanto già detto. La Costituzione, senza aggettivi, è la sintesi di queste costituzioni particolari. Innanzitutto, dicendosi che l'arte e la scienza sono libere e che libero ne è l'insegnamento si dà una definizione. L'attività intellettuale non libera, cioè asservita a interessi d'altra natura non è arte, né scienza: è prosecuzione con altri mezzi di politica ed economia. Si dirà, tuttavia: non è arte la scultura di Fidia, perché al servizio della gloria di Pericle? Non è arte la poesia di Virgilio, perché celebrativa della Roma di Cesare Augusto? E non è arte quella di Michelangelo, commissionata da Giulio II e Paolo III? La loro non è arte perché voluta, comandata, perfino imposta da altri, che non l'artista? Naturalmente no. Ma non è arte per la componente priva di libertà,

esecutiva del volere del committente; è arte, per la parte che l'artista riserva alla sua libera creazione.

Cose analoghe si possono dire per le opere dell'ingegno al servizio dell'economia, cioè della pubblicità di prodotti commerciali. Anche a questo proposito, l'impasto di attività esecutiva e di attività creativa è evidente. Il rapporto tra l'una e l'altra è variabile. Normalmente, prevale l'aspetto strumentale: far nascere bisogni, orientare il consumo, combattere la concorrenza, promuovere le vendite: tutte cose che riguardano gli stili di vita, le aspettative, i sogni, ecc. In un certo senso, formano cultura, e nel modo più efficace possibile. Ma, per questo aspetto, non sono esse stesse espressione della libertà della cultura; sono invece funzione dell'economia. Non rientrano nella definizione costituzionale. Vale anche qui, però, la forza purificatrice del tempo. A distanza d'anni, quando s'è persa la nozione dell'interesse originario, anche le opere di pubblicità possono depurarsi dal loro aspetto strumentale ed essere rivalutate e apprezzate nel loro valore artistico.

Non si tratta, comunque, di teorizzare una «cultura per la cultura», senza contenuto, come pura evasione. La cultura come cultura ha una sua funzione e una sua responsabilità sociale, come s'è detto: una funzione che esige libertà. Sotto questo aspetto, il verbo «essere» che troviamo nella norma costituzionale assume il significato non d'una definizione, ma d'una prescrizione: «la cultura deve essere libera». La difficoltà nasce dal fatto che deve essere libera, ma non può vivere isolata.

La prima insidia, qui, sta nella tentazione della consulenza. Il nostro mondo è sempre più ricco di consiglieri e consulenti e sempre meno d'intellettuali. Questa – del consulente – è la versione odierna dell'«intellettuale organico» gramsciano, una figura tragica che si collegava alle grandi forze storiche della società per la conquista della «egemonia»: un compito certo ambiguo, ma indubbiamente grandioso. I consiglieri di oggi sono gli imboscanti nell'inesauribile miniera di ministeri, enti, istituti, fondazioni, aziende, ecc., che si legano al piccolo o grande potere, offrendo i propri servizi intellettuali e ricevendo in cambio protezione, favori, emolumenti. La stessa cosa può ripetersi



per i consulenti che vendono le proprie conoscenze alle imprese, per testarne, certificarne, magnificarne e pubblicizzarne i prodotti. Naturalmente, consiglieri e consulenti non sono affatto cosa cattiva in sé, ma lo sono quando sono essi stessi che si offrono e accettano di entrare «nell'organico» di questo o quel potentato. L'uomo di cultura diventa uomo di compiacenza.

**Di quali mezzi si avvale oggi la cultura?
Semplificando: chat o book? Dov'è la radice
della differenza? È nel fattore tempo,
un fattore determinante nella qualità
di tutte le relazioni sociali**

La seconda insidia all'autonomia della funzione intellettuale è la tentazione di cercare il successo in questa, per poi spenderlo nelle altre funzioni. Ciò che è giusto in una sfera, può diventare corruzione nelle altre sfere. Così, l'affermazione nella sfera dell'economia non deve essere usata strumentalmente per affermarsi nel campo della politica o in quello della cultura; l'affermazione nella sfera politica non deve essere il ponte per conquistare posizioni di potere nella sfera economica o in quella culturale; l'attività nella sfera culturale non deve corrompersi cercando approvazione e consenso, in vista di candidature, carriere e benefici che possono provenire dalla politica o dall'economia.

Merita qualche parola anche il binomio «libertà della cultura» e «democrazia». La società del nostro tempo, dove le conoscenze sono sempre più approfondite e settorializzate; dove, quindi, è inevitabile delegare ad altri la conoscenza che ciascuno di noi, da solo, non può avere: in questa società dove pressoché tutte le decisioni politiche hanno una decisiva componente scientifica e tecnica, massimo è il bisogno di fiducia reciproca. Per prendere decisioni democraticamente e consapevolmente in campi specialistici, chi non sa nulla deve potersi fidare di chi detiene le conoscenze necessarie. Non in nome della Verità, che non sta da nessuna parte, ma in nome almeno dell'onestà, che può stare presso di noi.

Se non ci si potesse fidare gli uni degli altri e, in primo luogo, di coloro che per professione si dedicano a professioni intellettuali, la cultura come indispensabile luogo «terzo» di convergenza e convivenza sarebbe un corpo morto.

Di quali mezzi si avvale oggi la cultura? Semplificando: chat o book? Dov'è la radice della differenza? È nel fattore tempo, un fattore determinante nella qualità di tutte le relazioni sociali. La chat e i suoi fratelli – blog, twitter, social forum, newsgroup, mailing list, facebook, messaggi immediati d'ogni tipo – appartengono al mondo dell'istantaneità; i libri al mondo della durata. I messaggi immediati appartengono alla comunicazione; i libri, alla formazione. La comunicazione vive dell'istante, la formazione si alimenta nel tempo. La comunicazione non ha onere d'argomentazione e non attende risposte. Il suo fine è dire e ridire su ciò che è stato detto, per aderire o dissentire, senza passi in avanti. Il libro – saggio, romanzo, poesia; cartaceo o elettronico – appartiene a un altro mondo. Nasce e vive in un tempo disteso, di studio e riflessione. Se sul bancone d'una libreria incontri *L'uomo senza qualità* o *Moby Dick*, innanzitutto è come se ti chiedessero: sai quanto tempo ho impiegato a essere pensato e scritto? E tu, quanto tempo e quanta concentrazione pensi di potermi dedicare? L'invasione degli instant books è la conseguenza della medesima risposta a entrambe le domande, rivolte agli autori e ai lettori: poco, molto poco, forse sempre meno tempo e meno concentrazione.

Ma, allora, è chiaro che la sopravvivenza del libro non è una rivendicazione a favore d'una élite di pochi fortunati lettori. La diffusione della lettura non appartiene al superfluo d'una società non solo, com'è ovvio, perché ha a che vedere con la diffusione dell'istruzione. Siamo, infatti, pienamente nel campo della cittadinanza, cioè della condizione di partecipazione attiva, consapevole e responsabile a quanto c'è di più decisivo per la tenuta della compagine sociale, cioè la partecipazione a una delle tre «funzioni sociali»: la funzione politica di fondo, meno visibile ma, in realtà, nel formare mentalità, più determinante della stessa azione politica in senso stretto, la quale, nella prima trova i suoi limiti e i suoi fini. Si tratta, per l'appunto, della cultura.





La triste storia del social reading in Italia

Alessandro Gazoia, minima & moralia, 7 aprile 2013

Nel 2009-10 in Italia il sito di social reading aNobii esplose. Il termine è roboante ma non del tutto inadatto per descrivere la crescita fortissima e non facilmente prevedibile di questo «verticale» lanciato nel 2005 e sino allora di modesto successo: grazie al passaparola qualche decina di migliaia di utenti (secondo una stima prudente; affidabili fonti interne all'azienda stimavano in «bene, molto bene, al di sopra di 70 mila al mese» i visitatori unici italiani nel 2011) si appassionano a un prodotto di nicchia e

forma una vivace comunità culturale. In un paese come il nostro dove ogni giorno si levano motivatissimi lamenti sul declino della lettura era un segnale bellissimo (per me e per molti migliori di me, vedi però sotto i detrattori di queste «diavolerie digitali»).

La comunità italiana di aNobii era di gran lunga la più numerosa e quotidianamente molto attiva in tutte le sezioni, dai forum alle recensioni. Alcuni autori iniziavano addirittura a immaginare un rapporto 1/30





o 1/35 tra copie vendute e copie nelle «librerie virtuali» di un libro, e se il rapporto era probabilmente troppo ottimistico e sbilanciato verso scrittori attivi sui social network e con un seguito di lettori forti attivi proprio su aNobii, rimane vero che il social reading dimostrava pure un grande potenziale commerciale. Il rapporto numerico non era

aNobii disintermediava, nella prima fase italiana degli ebook acquistati online, la raccomandazione del libraio (più che la recensione del critico) e la rendeva personale

poi un semplice riflesso della realtà ma contribuiva a modificarla.

Faccio l'esempio più semplice: vedo che tre miei amici su aNobii hanno *Personaggi precari* di Vanni Santoni, compro il libro, ne parlo su aNobii, sugli altri social e nella «vita reale», lo metto a mia volta nella «libreria virtuale» e il ciclo continua, passando parola; aNobii disintermediava, nella prima fase italiana degli ebook acquistati online, la raccomandazione del libraio (più che la recensione del critico) e la rendeva personale: ricevo consigli sui libri da persone che, nel social e/o nella «vita reale», sono vicini e amici.

Il sito, non adeguatamente potenziato nelle risorse, diventò vittima del proprio successo e nell'autunno 2010 letteralmente crollò sotto i miti colpi (accessi) dei bibliofili anobiani. Iniziò così un'emorragia di utenti a oggi non arrestata: alcuni passarono a concorrenti come Goodreads (che tratterò nella seconda parte di questa serie), altri si spostarono del tutto anche per le letture sui social generalisti come Twitter e Facebook, aggrappati a un #fridayreads e a un «Libri» tra gli interessi nel profilo. Altri resistettero, e resistono, su aNobii nonostante ogni disservizio e mancanza di aggiornamento: abbandonare quel sito

di social reading non significa, per questi utenti forti, cambiare semplicemente il luogo dove si segnalano le proprie letture ma rinunciare all'attività propria e degli amici (il «grafosociale»), al patrimonio accumulato negli anni di contatti, contenuti, esperienze.

A inizio marzo 2011 il fondatore Greg Sung annunciò una svolta alla Amazon: aNobii era stato acquistato da una start-up inglese con l'obiettivo di «integrare» funzioni social e vendita di libri/ebook. L'allora Ceo, l'italiano in Inghilterra Matteo Berlucci, spiegava: «L'obiettivo è sempre quello di essere presenti nella fase che precede l'acquisto di un libro. Solo in questo modo possiamo competere con gli attuali online store che offrono condizioni economiche estremamente aggressive. È chiaro che la questione è: come faccio a creare valore, profittabilità? La risposta è molto semplice ed è diventare anche noi dei librai, dare la possibilità di acquistare il libro che hai scelto di leggere.

I primi effetti di questo aNobii 2.0 furono alcuni miglioramenti nella fruibilità del vecchio sito, dove peraltro nacquero gruppi come «Io non sono il commesso di Berlucci». Nel post di annuncio si legge: «Da “social network” a “social retailer” (commerciante sociale), questo è l'inquietante futuro che il neo amministratore delegato di aNobii, tale Matteo Berlucci, sta preparando per il sito <http://www.letteratura.rai.it/articoli/matteo-berlucci...> aNobii si è sviluppato in questo modo perché è uno spazio libero, dove le persone condividono opinioni, emozioni, ragionamenti, per il puro piacere/bisogno di farlo. Ognuno immette nel network il proprio sapere, crea relazioni, diffonde cultura solo perché gli altri possano liberamente fruirne, e per goderne lui stesso».

Ora è giustissimo ricordare che il massimo patrimonio di aNobii sono gli utenti (e nessuno nel management lo aveva mai negato), mentre è piuttosto paradossale leggere di «puro piacere/bisogno», «spazio libero», «fruizione libera» (dove libero è *free*, come in *speech* e come in *beer*) in un



sito che non ha mai nascosto la propria natura di impresa privata e non ha mai offerto contenuti con licenza Creative Commons o altra formula volta a garantirne la libera diffusione e riproducibilità. La cultura e le esperienze fatte su aNobii erano quindi bene comune solo in senso ideale, nell'idealizzazione della piattaforma da parte dei miti anobiani.

Dal punto di vista economico la mossa degli investitori inglesi voleva esser un granellino di sabbia nell'ingranaggio di Amazon monopolista del mercato in UK. Mario Alemi, lamenta che nessun editore italiano abbia investito in aNobii, eppure la nostra comunità era di gran lunga la più numerosa e indicava una chiarissima possibilità di mercato (qui sto ovviamente dando per scontato che, in assenza di un finanziamento volontario, di pubblicità o altro meccanismo di monetizzazione degli utenti, un'evoluzione in senso direttamente commerciale fosse inevitabile). Ma a inizio 2011 gli ebook in Italia erano ancora trattati come una curiosità, forse perché, come insegna William Gibson, il futuro è già qui, ma non equamente distribuito, forse perché al famoso spirito imprenditoriale nell'editoria piace rischiare pochissimo e mantenere fermissime le posizioni.

A mio giudizio è stata un'occasione mancata per creare, quando sarebbe stato più opportuno e facile, almeno uno di quei «negozi alternativi [ad Amazon] su piattaforma tablet» che Stefano Quintarelli in una nota scritta nello stesso periodo riteneva necessari per riportare «una parte del gettito dal Lussemburgo in Italia». Nel 2010-11 Amazon.it era ancora agli inizi: per recensioni e soprattutto discussioni, raccomandazioni e altre funzioni di social reading non offriva nulla di comparabile ad aNobii e nemmeno al suo sito americano, dove Gravity's Rainbow ha 355 recensioni utenti e tra le più apprezzate spiccano una del 1997 e una del 1999. Amazon.com aveva del resto ben compreso l'importanza di queste nuove piattaforme di social reading: nel 2007 investì in Shelfari e nel 2008 lo acquista.

aNobii 2.0 non mantiene però le promesse, o meglio le mantiene troppo bene, e l'indirizzo beta.anobii.com ora serve di rimando per gli utenti inglesi a sainsburysebooks.co.uk, un sito per l'acquisto di ebook, con una forte enfasi sulla letteratura di genere e una componente di social reading non certo formidabile. Agli utenti fuori dall'UK si consiglia invece di usare il vecchio anobii.com e una gentile pagina di maggiori dettagli comunica un'ulteriore svolta societaria: «Nel giugno 2012 Sainsbury's Supermarkets Ltd. ha acquistato quote di maggioranza della società aNobii. Sainsbury ha apprezzato beta.anobii.com come una buona piattaforma per vendere ebook a clienti nel Regno Unito. Di conseguenza, eBook di Sainsbury è un nuovo nome e marchio creato per beta.anobii.com di modo che vi sia una familiarità con un marchio di fiducia per i clienti del Regno Unito che vogliono scoprire, leggere e raccomandare libri online. Che cosa significa questo per aNobii? aNobii continuerà a esistere come un social network per gli amanti dei libri a www.anobii.com. Questo sito è disponibile in tutto il mondo e sarà gestito da un team dedicato di aNobii».

Ovviamente Sainsbury's Supermarkets Ltd. potrebbe cambiare idea domani su anobii.com e chiuderlo,

Ma a inizio 2011 gli ebook in Italia erano ancora trattati come una curiosità, forse perché, come insegna William Gibson, il futuro è già qui, ma non equamente distribuito, forse perché al famoso spirito imprenditoriale nell'editoria piace rischiare pochissimo

senza dover domandare il permesso e senza dover rendere conto a nessuno. Inoltre trovo encomiabile, ma piuttosto strano, che si accollino i costi di un sito ormai molto vecchio (gli otto anni dal 2005 a oggi sono eoni per lo sviluppo web), esigente per banda e manutenzione e senza caratteristiche commerciali. Un



osservatore esterno troverebbe non razionale questo comportamento economico, a meno di un prossimo recupero dell'investimento. A mio giudizio stanno cioè aspettando (ma non aspetteranno all'infinito...) acquirenti, italiani, non della piattaforma tecnologica che appunto è vetusta ma della comunità di utenti e dei loro contenuti, ancora molto pregiati.

aNobii in italiano ha infatti un grande patrimonio culturale di informazioni bibliografiche, recensioni, discussioni e un prezioso patrimonio sociale di contatti e relazioni

aNobii in italiano ha infatti un grande patrimonio culturale di informazioni bibliografiche, recensioni, discussioni e un prezioso patrimonio sociale di contatti e relazioni. Gli utenti, con la loro passione e la loro lunga e costante attività (col loro lavoro) hanno reso il sito un centro aggiornato, ricco e vivo. Hanno lavorato gratis su di un sito privato che domani potrebbe risultare irraggiungibile, e proprio perché questi utenti fornitori di opera gratuita hanno un costo in termini di tecnici informatici, banda, server ecc. e devono quindi venire monetizzati a sufficienza con pubblicità o partnership commerciali o accesso a pagamento.

Nel dicembre 2012 sul *venerdì* di *Repubblica* Nicla Vassallo scriveva un pezzo delizioso per assoluta mancanza di preparazione nell'analisi dei social media, disinformazione e, se posso permettermi, aggressiva malafede: «Si narra che gli aNobiiiani si calino nel ruolo del bellimbusto letterato e “cucchino” esibendo numero di volumi: volumi letti, volumi non ancora iniziati, volumi in lettura, volumi in consultazione... Si classificano in maschi e femmine, dichiarando età e luogo di residenza: coordinate minimali, utili per rimorchiare nel mondo reale? E se leggono tutto *cover to cover*, dove trovano il tempo per far dell'altro? Quale commistione intercorre tra

il loro essere (lettori e recensori), il loro possedere (volumi), il loro apparire (su aNobii) e il moltiplicarsi di laboratori di scrittura pseudocreativa?».

L'articolo è una summa di tutto il ridicolo involontario («si narra», *really?* ma allora meglio «mio cugino mi ha detto») dei nuovi apocalittici dei social media ed è il corrispettivo ideologico del ritardo sugli ebook e del mancato investimento italiano nel social reading, a cui solo ora, quando le vendite di tablet e smartphone dal largo schermo sono ormai tanto alte da non lasciar più dubbi, gli editori cercano di porre rimedio. Anzi il ritardo delle opinioni forti di Vassallo è maggiore di quello degli editori, tanto grande da farle considerare “salotto letterario online più cool” un sito in profondissima crisi, ormai allo sbando da oltre due anni. E questo, per gli amanti dei classici su struttura e sovrastruttura, è un conforto...

Ritorniamo seri in conclusione. Quasi un anno e mezzo fa scrivevo (e ora riscivo ripetendomi all'infinito): «Da ultimo, come un disco rotto, ripeto ancora una volta che i dati generati e condivisi dagli utenti su aNobii e gli altri social network libreschi qui citati non sono bene comune; mi permetto quindi di invitare i tanti bravi recensori anobiani a prestare un poco del loro tempo e talento anche a quel “patrimonio dell'umanità” che è la Wikipedia italiana, dove le nostre belle lettere continuano purtroppo ad arrancare».

Perché, faccio uno solo tra i tanti esempi possibili, Walter Siti ha giusto qualche riga striminzita su Wikipedia e l'unica sua opera presente con pagina singola o minima descrizione è *Troppi paradisi*. Le schede di aNobii *Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Il contagio*, *Resistere non serve a niente* sarebbero una base utilissima per un lavoro su Wikipedia forse meno piacevole di quello su aNobii ma certo duraturo e utile a tutti. Un'opera da intraprendere subito, considerato pure che domani aNobii italiano potrebbe cambiare ancora in peggio o, data l'aria che tira, direttamente scomparire. Un'opera e un lavoro che, con tutte le costrizioni wikipediane, sono più fondatamente «liberi», anzi liberanti, e bene comune.





Lettori in vendita sulla rete

Goodreads, aNobii e tutti gli altri: il business insidia i «social» dei libri

Alessia Rastelli, la Lettura del Corriere della Sera, 7 aprile 2013

Goodreads, il più grande social network dei libri (16 milioni di iscritti, 23 milioni di recensioni), è stato acquistato da Amazon, il gigante delle vendite online, che già possedeva Shelfari e, in parte, LibraryThing, analoghi siti per discutere e condividere le proprie letture. L'annuncio è stato dato dal colosso di Seattle il 28 marzo.

Dall'estate 2012, inoltre, aNobii (600 mila utenti stimati, di cui un terzo in Italia) è passato sotto il controllo della catena di supermercati britannici Sainsbury's che, per ora nella sola versione inglese, ne ha fatto un negozio di ebook. Dallo scorso marzo, anche The Reading Room, social network da 500 mila iscritti ideato a Sydney, ha avviato la vendita diretta dei libri digitali.

Nati come spazi indipendenti in cui ciascun utente – dotato di profilo e scaffali virtuali – recensisce, consiglia e dialoga con gli altri iscritti, i *social network* dei libri stanno perdendo l'originaria «purezza», confrontandosi esplicitamente con il business. Certo, già in passato non sono mancate strategie per guadagnare: dalla pubblicità ai link che dalla *community* indirizzano agli store online. Ma adesso la macroscopica acquisizione di Goodreads da parte di Amazon accende il dibattito – oltre che, ancora una volta, sulla posizione dominante del gruppo di Jeff Bezos – sull'attuale status dei *social network* dei libri. Reti, cioè, che sono riuscite ad aggregare e mettere in comunicazione centinaia di migliaia di appassionati alla lettura, che hanno assunto un ruolo nel sistema editoriale e un valore nel mercato ma che, al momento, non sembrano in grado di garantire da

sole una sostenibilità economica sul lungo periodo (e, quindi, autonomia e neutralità).

«Non sono sorpreso che questi *social network* cerchino partnership o che puntino a essere acquistati», dice a *la Lettura*, da New York, Paul Ford, consulente nello sviluppo di prodotti digitali attraverso l'uso dei Big Data, già web editor per *Harper's Magazine*. «In generale» spiega, «quello dei libri non è un settore facile per fare soldi. Le campagne pubblicitarie tendono a essere piccole. Creare un *social network* è rischioso, bisogna cercare di strappare i guadagni dalla rete di connessioni tra le persone e i libri». Ovvero, quello che ha fatto Goodreads, crescendo fino a farsi comprare da Amazon. «È bastata la sola minaccia che il social network iniziasse a vendere libri (*Forbes* lo aveva ipotizzato entro il 2013, ndr) perché Amazon facesse l'offerta» suggerisce, sempre da New York, l'analista della transizione digitale e vicepresidente della piattaforma Small Demons, Richard Nash. Che fa sua la tesi di numerosi osservatori secondo i quali il gruppo di Seattle ha giocato d'anticipo contro il potenziale concorrente Goodreads. E, soprattutto, contro quelli già esistenti come Apple o Barnes & Noble, impedendo che mettesero le mani su una *community* già accreditata nella scoperta dei titoli online (pratica sempre più diffusa in epoca di crisi delle librerie fisiche), oltre che composta da lettori forti e, quindi, probabili clienti. Dei quali Amazon acquisisce invece ora tutti i dati e le informazioni, utili a potenziare l'offerta su misura e quindi a vendere di più. Una scelta strategica, dunque, per la compagnia di Bezos. Il punto è che cosa





diventerà Goodreads, se piacerà ancora. E se, più in generale, accadrà che, raggiunto un livello critico di crescita, ai *social network* culturali non resterà altro che venderli al miglior offerente.

Si prevede ad esempio che Goodreads non indirizzerà più ad altri *store*, a parte Amazon, per l'acquisto dei libri. E gli utenti si dividono tra chi è entusiasta di entrare nella «famiglia» di Seattle (e, in prospettiva, troverebbe comodo acquistare i titoli direttamente dalla *community*) e chi, invece, protesta. «Vi preferivo pionieri indipendenti», scrive tra gli altri, su Twitter, Janette Currie. Amazon, interpellata da *la Lettura*, assicura di «non avere piani per cambiare l'esperienza su Goodreads». Ma, precisa il responsabile della comunicazione, Ty Rogers: «L'obiettivo nel tempo è creare il miglior servizio per tutti i lettori; in ogni formato». E già si sa che Goodreads dovrebbe essere integrato con il Kindle, il dispositivo di Amazon per la lettura digitale.

Sulle reazioni in Italia, pesa il precedente di aNobii, *social network* dei libri ideato nel 2005 a Hong Kong. «Amazon non dovrebbe essere troppo invadente nei confronti di Goodreads» suggerisce Barbara Sgarzi, curatrice di aNobii. *Il tarlo della lettura* (Rizzoli, 2009) e agente commerciale in Italia del *social network* quando quattro anni fa fu siglato un accordo con Ibs.it. «L'unica novità fu introdurre un bottone che indirizzava allo *store-partner* per l'acquisto dei libri. Gli utenti – racconta Sgarzi – non avrebbero ac-

cettato cambiamenti radicali». Le proteste arrivano dopo. Nel 2010 Random House, Penguin, Harper Collins e Hmv acquistano aNobii e vogliono coniugare la *community* con l'e-commerce. La «versione beta» viene però fortemente osteggiata soprattutto dagli iscritti italiani, perché penalizza la componente social. Adesso, finito in mano a Sainsbury's, aNobii nel Regno Unito è un negozio di ebook, in Italia non ha iniziato a vendere e la piattaforma appare abbandonata a sé stessa.

È difficile prevedere come si evolverà questo tipo di *social network*», analizza Gino Roncaglia, docente di Informatica umanistica all'Università della Tuscia. «Stretti tra le forze d'attrazione dei rivenditori e delle piattaforme generaliste come Facebook, che potrebbero inglobarli, resisteranno come luoghi indipendenti solo se sapranno essere innovativi. Oppure», spiega, «se qualche federazione o associazione di editori deciderà di conservarli». In Italia, intanto, gli utenti hanno a disposizione le *community* nate all'interno degli ecosistemi delle librerie online. Da oltre un anno esiste Zazie.it, *social network* del gruppo di BookRepublic, raggiungibile da qualche mese anche dallo *store*. E da maggio – annuncia Ibs – Wuz.it, il sito di informazione culturale del gruppo, diventerà a tutti gli effetti un *social network* dei libri. Che, «seppure in modo non invadente» assicura l'amministratore delegato Mauro Zerbinì, «sarà certamente in relazione con il sito di vendita online».





Più leggeri che postmoderni

Giulio Ferroni cerca di storicizzare e periodizzare gli autori del Novecento e degli anni Duemila ma constata una «frattura postuma» che tende a fare del tutto a meno della lezione dei classici

Giorgio Ficara, la Domenica del Sole 24 Ore, 7 aprile 2013

Quando è incominciato il nostro «lungo addio» alla Tradizione? Da quanto tempo, esattamente, non possiamo considerarci più a casa e ci sentiamo quasi gettati via da un mondo «continuo» in cui ciò che accade è conseguenza o mutazione o risentimento di ciò che è accaduto? Da quando il sogno di De Sanctis di una storia che si compie o potrebbe compiersi nel «lavoro nostro», non ci appartiene più? Rispetto ai cosiddetti padri della condizione postmoderna – da Lyotard a Jameson, se non altro – il discorso di Giulio Ferroni sulla «condizione postuma» della letteratura (in *Dopo la fine*, Einaudi 1996) è stato fin da principio ben più sottile e approda oggi a un'opera che potrebbe dirsi paradossale, considerate le premesse: la *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio* (Mondadori 2013).

La storia che Ferroni sceglie di raccontare, proprio oggi che siamo tutti in certo modo «postumi» dei suoi «postumi», coincide in effetti con «la presa in carico della natura problematica della storia stessa», prima ancora che con la disposizione e il giudizio o la pura descrizione dei fenomeni. A partire da una «frattura» che precede, con Foscolo e Leopardi, lo stesso «continuista» De Sanctis, il suo racconto non si disgiunge mai da una specie di assillo sulla legittimità del raccontare la storia letteraria, e sugli invadenti e incalzanti blocchi teorici d'una tale (pratica) impresa. Se non è possibile raccontare *Le Grazie* del Foscolo che come il tentativo di «rifare» l'innografia antica dopo la fine dell'innografia stessa («Venite o Dee, spirare

Dee...»), quale sarà il racconto plausibile dell'attuale e intelligente e «spericolato equilibrismo», su crinali molto sdruciolevoli, di *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* di Valentino Zeichen («Non scandalizzarti straniero/se noi si imita ancora/il genio di Catullo...»)?

La «frattura» o lacerazione, rispetto al mondo dei classici, parte da lontano, naturalmente. Lo stesso neoclassicismo, più che reinventare o reintegrare l'antico, lo disseppe. Ma addirittura, secondo il Curtius, il Medioevo stesso stabilisce le nuovissime basi della sua civiltà, le sue categorie, il suo sistema a partire da una catastrofe (del mondo antico). D'altra parte, i novecenteschi superbi edifici sghembi di «umanisti» inquietissimi come Gadda e Montale guardano a modelli equilibrati e ritrosi, e del tutto chiusi, come il Manzoni e Leopardi («Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere...», scrive Montale in una poesia intitolata, appunto, *Per finire*). E ancora, Zanzotto, il più grande poeta nato nel Novecento, secondo Contini, è stridente accanto ai padri, le sue sublimerie sono iperironiche ma a tratti nei suoi «slarghi visivi», scrive Ferroni, non si sa come, «brilla il senso sfuggente della realtà».

Si direbbe, a voler essere desanctisiani a tutti i costi, che la discontinuità faccia parte della continuità e che il racconto stesso sia la «logica viva» e intima della storia, nonostante i suoi atroci «fatti arbitrari». Oppure, a voler essere adorniani a tutti i costi, si potrebbe pensare che il futuro sia stato già cercato in un passato che non lo ha realizzato, e il gioco sia





sempre lo stesso. una «promessa sospesa», un «ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile».

Ma esiste invece una «lacerazione» più grave e definitiva di tutte le altre, oltre la quale ci troviamo noi oggi, sprovvisti della vecchia dialettica? Gli scrittori del nuovo millennio, per cui

Romanzi storici, polizieschi, sentimentali, borghesi, erotici si incalzano febbrilmente, sui banchi dei librai, del tutto privi di margine critico e osando quel piccolo, opprimente e scivoloso «nuovo italiano» che già Pasolini prevedeva negli anni Sessanta

«storia ed esperienza costituiscono un immane serbatoio esposto a un'interminabile reinterpretazione o sguardo secondo», sono simili a pirati all'arrembaggio di navi disponibili e disarmate. Oppure: il passato inattingibile, resistente, chiuso e colossale nelle grandi opere del Novecento è diventato uno store aperto notte e giorno. Lo stile di questi «nuovi» scrittori – rispetto agli «ultimi» della vecchia catena – è la traduzione diretta e semplice, priva di traumi, di una «allucinata meraviglia» di fronte al mondo globale. Romanzi storici, polizieschi, sentimentali, borghesi, erotici si incalzano febbrilmente, sui banchi dei librai, del tutto privi di margine critico e osando quel piccolo, opprimente e scivoloso «nuovo italiano» che già Pasolini prevedeva negli anni Sessanta. A partire da Umberto Eco, la cui «indifferenza nei confronti delle possibilità conoscitive della letteratura» ha avuto fin da principio qualcosa di clownesco, un esercito di scrittori, resi euforici dall'abbondanza di merci a disposizione nel «serbatoio», nonché dalla duttilità del mezzo linguistico, si è votato a quella stessa «autorevole» e favorevole indifferenza. D'altra parte, le figure «giovanili», le opere «giovanili», sono diventate il fulcro d'un mercato editoriale vorace quanto

banale, e di un'etica equivoca dell'opportunità. Le quote «giovani», al pari delle quote «nativi» o «rosa» delle università americane, hanno dichiarato fuori corso la vecchia disciplina della ricerca linguistica e letteraria, come se scrivere fosse un gesto del tutto congruente e contiguo al comunicare, o al sedersi al caffè, e la «giovinezza» la sola garanzia dell'eloquio più appropriato.

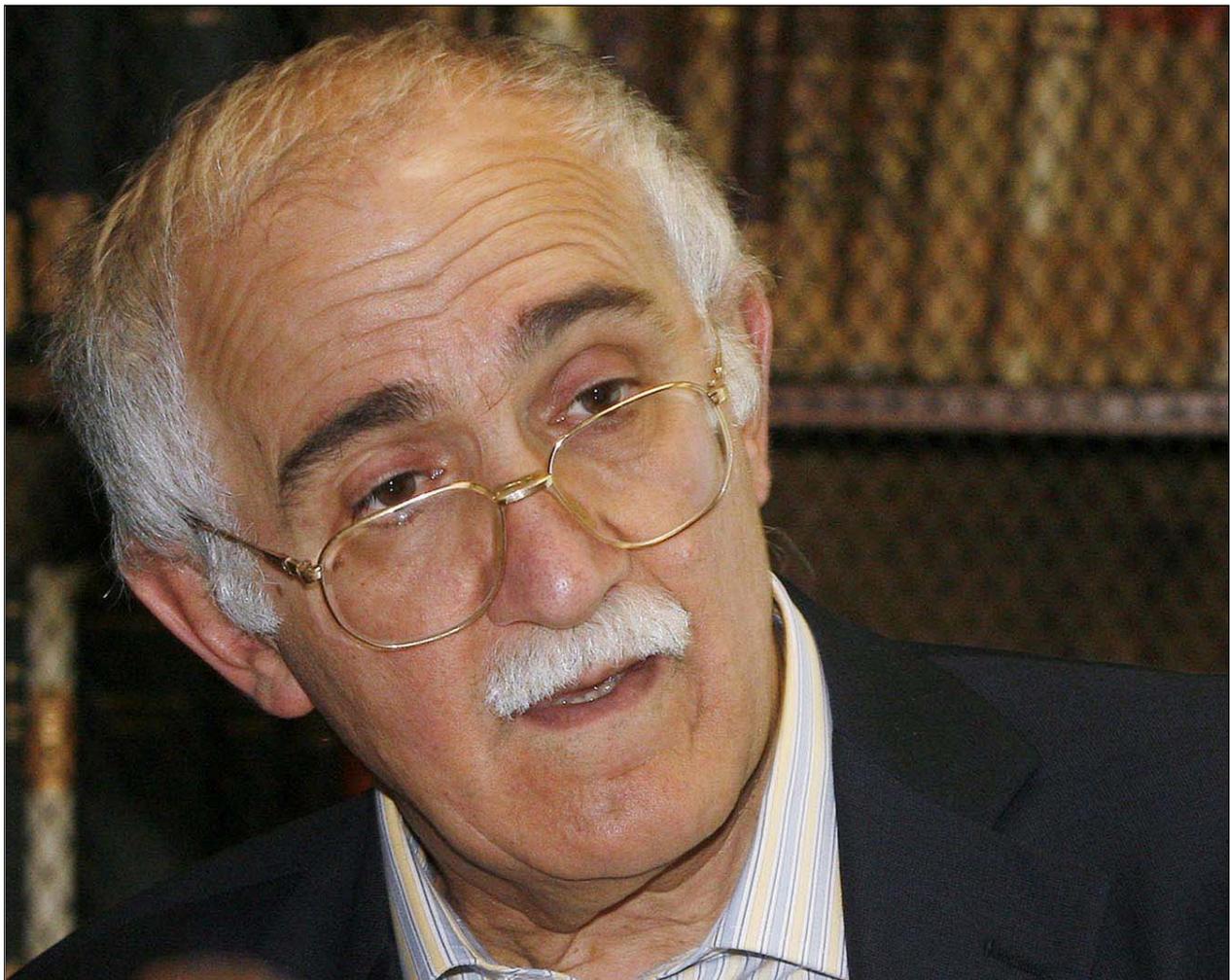
Allucinati e ingenui, sorpresi della facilità del gioco, questi scrittori sono anche «fragili» scrive Ferroni: dapprima «alla ricerca di una scrittura “ben fatta”, troppo impegnata a specchiarsi in sé stessa per offrire immagini non convenzionali della realtà», poi «programmaticamente provocatori» e adeguati «direttamente ai nuovi regni della virtualità» e della pubblicità. Sono «fragili» dunque non perché sentano il peso insostenibile dei capolavori del passato, ma perché non lo sentono, perché sono leggeri e liberi e «l'ultimo romanzo possibile», come diceva drammaticamente la Morante a proposito di *Menzogna e sortilegio*, è quello che loro stanno scrivendo senza pensarci su: non «l'ultimo romanzo della terra», ma l'ultimo in senso cronologico d'una serie infinita e disponibile. La forma-romanzo che, ci ricorda Alfonso Berardinelli, sta per essere continuamente «sepolta nelle necropoli della tradizione», è tenuta in vita in forme surrogate di romanzi da cui non solo la tradizione ma la realtà stessa evapora di giorno in giorno. Privi di realtà di linguaggio, cioè di critica della realtà e del linguaggio, questi cosiddetti romanzi non suppliscono in nessun modo all'assenza del romanzo vero e proprio (e sepolto?), al suo perduto (per sempre?) orizzonte di conoscenza, ma ne approntano copie perfettamente disanimate.

Che fare, dunque? Come valutare innanzitutto scrittori che, negli anni del «lungo addio alla tradizione», e in questi ultimi anni di «rilancio» narrativo compulsivo, oppongono «entusiasmi e disagi, magie perpetuamente deviate» (Franco Cordelli), oppure «imprevedibili tracce» dell'antico riscontrate nell'«onnipresente modernità» (Gianni Celati) o «trame problematiche» (Elisabetta Rasy) o «caratteri superbamente manieristici» (Antonio



Tabucchi)? Come valutare poeti che, dopo le avanguardie «degradate» di massa degli anni Sessanta-Settanta, non si piegano alla «comunicazione indifferente» e dichiarano chi «un punto di vista personale e paradossalmente marginale» (Patrizia Cavalli), chi «il senso di una storia che precipita e grava sul mondo» (Antonella Anedda), chi infine, e al contrario, «l'esperienza individuale» vibrante «nelle sue radici storiche e civili» (Alba Donati)? Forse, la notizia della devastazione degli originali diffusa dai postini del postmodernismo non è verificabile. Forse, all'arrembaggio alla nave disarmata della tradizione è sfuggito qualche forziere. E dopo la fine della storia, il critico è nuovamente chiamato, magari da forze sotterranee,

a distinguere, a storicizzare. Se il postmoderno ha implicato «una vera e propria chiusura della storia della letteratura, della storia delle arti, della storia dello stile, perché in esso tutto diviene simultaneo», Giulio Ferroni, studioso «moderno» per eccellenza, non accetta fino in fondo lo statuto della simultaneità. Secondo un blochiano «principio speranza», che in Italia è stato declinato impetuosamente e originariamente dal De Sanctis, egli ammette infine che l'evidenza non è del tutto reale. E la letteratura, di cui oggi molti scrittori fanno a meno, sommersa com'è dentro un «mare evanescente», è il *quid* non visibile che restituisce e, nonostante tutto, restituirà per sempre realtà alle cose evidenti.





Kenzaburo Oe, il patto col Diavolo della scrittura

Il Bambino scambiato è una confessione in pubblico che risuscita i fantasmi del passato. Dalla guerra al sesso, dal successo alla dannazione creativa

Daniele Abbiati, il Giornale, 9 aprile 2013

Ogni opera di Kenzaburo Oe è un'autobiografia definitiva. Quindi, ogni suo libro è una delle sue molte vite. Ma ogni suo libro (e dunque ogni sua vita) contiene quelli precedenti. Come strati geologici, si sovrappongono l'uno all'altro, ma se soltanto l'ultimo diventa il terreno calpestabile dal lettore, tutti gli altri lo sorreggono e lo giustificano. In ogni romanzo, Oe fa i conti con sé stesso, e sono conti senza sconti, alla luce del sole di una scrittura cruda, impietosa.

Premio Nobel nel '94, Oe è simmetrico e contrario all'altro premio Nobel giapponese, Yasunari Kawabata, incoronato dall'Accademia reale di Svezia nel '68, appena quattro anni prima che il maestro di

Osaka se ne andasse per sempre, recando un bagaglio di sublime tristezza, nel paese delle nevi, a innamorarsi di una geisha... Kawabata è il Giappone custode delle proprie tradizioni e del proprio reticente isolamento ammantato di cerimonie e silenzi, mentre Oe è il Giappone insoddisfatto delle proprie debolezze e della propria modernizzazione, sconvolto dalle guerre e dalle urla; Kawabata è il Giappone dell'estetica soggettiva, mentre Oe è il Giappone della critica oggettiva. A marcare la radicale differenza è persino il titolo del discorso pronunciato da Oe a Stoccolma in occasione della consegna del riconoscimento: «Il Giappone, l'ambiguità e io» del tormentato Kenzaburo è infatti l'esatto contraltare a



«Il Giappone, la bellezza e io» dell'etereo Yasunari. Insomma, essendo la storia del Sol Levante comunemente suddivisa in periodi, dallo Jomon che copre circa 14 mila anni prima di Cristo all'attuale Heisei che inizia nel 1989 con l'ascesa al trono dell'odierno imperatore Akihito, potremmo dire che la sua storia letteraria del secondo Novecento e dell'inizio del III Millennio si scompone nel «periodo Kawabata» e nel «periodo Oe».

E il passaggio agli anni Duemila, nell'arcipelago narrativo nipponico, è racchiuso, più che in *La vergine eterna* del 2007, in *Il bambino scambiato* del 2000, ora edito, come molti altri dell'autore classe '35, da Garzanti (pagg. 438, euro 24, traduzione di Gianluca Coci). Ancora una volta, i fantasmi del passato sono le fondamenta delle inquietudini del presente. I fili conduttori sono cavi d'acciaio avvolti dal possente argano della memoria: anzitutto l'esperienza lacerante di un figlio autistico (nella vita reale è Hikari, divenuto peraltro stimatissimo compositore, qui è l'epilettico Akari e in *Un'esperienza personale*, datato '64, è un neonato con una mostruosa ernia cerebrale che sul finire del libro si rivela però un tumore benigno); poi la grande cesura del secolo, vale a dire la Seconda guerra mondiale con la conseguente sorveglianza statunitense di stanza a Okinawa, quel Grande Fratello a stelle e strisce venuto a tener d'occhio i colpi di coda dei tetragoni nazionalisti; e ancora la presenza costante della cultura occidentale, dalle poesie di Rimbaud al *Tom Sawyer* di Twain fino ai libri illustrati di Maurice Sendak, uno dei quali, *Outside Over There*, sarà la chiave che aprirà l'ultima porta della storia, quella che dà sulla stanza segreta della moglie del Narratore, cioè della moglie di Oe medesimo... Del resto il Narratore, l'alter ego di Oe, si chiama Kogito, e «funziona» proprio come il *cogito* cartesiano, dando ragione del *sum*, dell'essere.

L'evento che genera la pubblica confessione di Kogito, scrittore con tanto di Nobel in bacheca ma dal successo ultimamente impolverato a causa della sua resistenza alle nuove mode espressive, è il suicidio del suo più caro amico, il cineasta Goro. Con lui

Kogito ha frequentato il liceo, con lui ha partecipato alla preparazione di un «incidente» (così in Giappone si chiamano gli atti di rivolta estrema, votati all'autodistruzione, come quello in cui morì un altro gigante del Novecento letterario, Yukio Mishima) volto a sfregiare il ghigno arrogante degli americani, con lui ha condiviso gli anni della maturazione. Kogito ha inoltre sposato la sorella di Goro, ed è proprio lei, Chikashi, ad annunciargli la drammatica morte.

Una morte che tuttavia diventa rinascita. Il lascito del bello e brillante Goro a uso esclusivo del brutto e introverso Kogito consiste in un mucchio di audiocassette nelle quali il defunto ha lasciato detto tutto di sé. Oe, quindi, narra narrando l'immersione di Kogito nel testamento di Goro. E sarà proprio tentando di disintossicarsi dalla dipendenza dalla voce dell'altro che il Nostro autore-raccontatore troverà ulteriore impulso alla simbiosi postuma. Durante la «quarantena» di cento giorni a Berlino, per tenere dei corsi all'Università libera, emergono le tracce di una ragazza, l'ultima donna che fu vicina a Goro in occasione di un Festival del cinema. L'affascinante Ura rivela a Chikashi il suo dolce eppure terribile segreto. Potrà un nuovo, innocente essere, purificare l'esistenza di chi resta dalle violenze delle bombe atomiche e della

Ancora una volta, i fantasmi del passato sono le fondamenta delle inquietudini del presente. I fili conduttori sono cavi d'acciaio avvolti dal possente argano della memoria

Yakuza? Potrà essere quello il bambino da «scambiare» con l'eterno bambino che è ogni Artista? E fra Kogito e Goro, a chi tocca la parte di Adrian Leverkühn e a chi quella di Serenus Zeitblom? Del resto, chiunque crei, sia Mann, o Marlowe o Oe, è un Doctor Faustus.



Poveri scrittori distrutti dall'ebook

Scott Turow, la Repubblica, 9 aprile 2013

Il mese scorso la Corte suprema ha deciso di autorizzare l'importazione e la vendita di edizioni estere di libri di scrittori americani, spesso più economiche delle edizioni nazionali. Fino a oggi, i tribunali avevano vietato queste attività, giudicandole violazioni del copyright. Questa sentenza apre le porte a un'impennata delle importazioni a basso costo, con l'aggravante che sulle vendite di questi libri gli autori non percepiranno *royalties*, dato che saranno venduti come libri usati.

Potrà sembrare un problema marginale, date le proporzioni colossali del mercato di libri di seconda mano già esistente negli Usa, ma è solo l'ultimo esempio di come il mercato elettronico globale stia rapidamente prosciugando il flusso di reddito degli autori. Sembra che quasi tutti – editori, motori di ricerca, biblioteche, pirati e perfino qualche professore universitario – stiano cercando di fare i propri interessi a spese degli autori. Gli scrittori praticano una delle rare professioni la cui tutela è espressamente prevista dalla Costituzione, che prescrive al Congresso di «promuovere il progresso della scienza e di arti utili, garantendo per periodi limitati agli autori e agli inventori il diritto esclusivo sui loro scritti e sulle loro scoperte». L'idea è che una cultura letteraria variegata, creata da autori di cui devono essere difese le fonti di sostentamento, e di conseguenza l'indipendenza, rappresenta un elemento fondamentale per la democrazia. Quella cultura ora è a rischio. Il valore del copyright sta subendo un rapido deprezzamento e i più colpiti non sono tanto gli autori di bestseller come me, che hanno tratto beneficio da quasi tutti i cambiamenti avvenuti recentemente nel mondo della vendita di libri, quanto gli scrittori esordienti e quelli di media classifica. Prendete gli ebook. Per gli editori sono molto meno costosi da produrre: niente spese di stampa, niente spese di magazzino o di trasporto; e, a differenza dei libri cartacei, non c'è rischio che

il rivenditore rimandi indietro le copie invendute. Ma invece di usare i soldi risparmiati per essere più generose con gli autori, le sei case editrici più importanti – cinque delle quali l'anno scorso sono state portate in tribunale dalla Divisione antitrust del Dipartimento della giustizia per aver fatto cartello sui prezzi degli ebook – hanno tutte insistito in modo rigido per inserire clausole che limitano i diritti sulle edizioni elettroniche al 25 per cento degli incassi netti, più o meno la metà delle royalty che l'autore percepisce tradizionalmente su una copia cartacea in *hardcover*.

Gli autori di bestseller hanno la forza per negoziare una royalty implicita più alta, anche se gli editori diranno che non è vero. Ma gli scrittori che non vendono così tanto con questa nuova percentuale subiranno una decurtazione dei guadagni, un processo che si accelererà man mano che il mercato virerà verso il digitale. E ci sono molti ebook su cui autori ed editori, grandi e piccoli, non guadagnano proprio nulla. All'estero sono sorti numerosi siti pirata, sostenuti da pubblicità o abbonamenti, che offrono gratuitamente ebook nuovi e vecchi.

La pirateria sarebbe una minaccia limitata se non fosse per i motori di ricerca, che indirizzano gli utenti a questi siti fuorilegge senza incorrere in conseguenze legali, grazie a una disposizione inserita nelle leggi sul copyright del 1998. Mettendo «ebook Scott Turow gratis» su Yahoo escono fuori nei primi 10 risultati altrettanti siti pirata, su Bing 8 su 8 e su Google 6 su 10, con pubblicità a pagamento sul margine della pagina in tutti e tre i casi.

Se io mi mettessi all'angolo della strada e dicessi a chi me lo chiede dove può andare per acquistare merce rubata, e in cambio di questa informazione percepissi un piccolo compenso, finirei in galera.

Eppure, i motori di ricerca, che viaggiano sotto motti altisonanti come il famoso «Don't be evil» di Google, fanno la stessa cosa.



Google ha in corso un contenzioso con molti scrittori anche perché nel 2004 ha partecipato insieme a cinque grandi biblioteche a un progetto per scansionare e digitalizzare milioni di libri sotto diritti, senza il consenso degli autori. La Authors Guild, l'associazione degli scrittori americani di cui sono il presidente, ha fatto causa al colosso di Cupertino: a distanza di anni, dopo una proposta di accordo stragiudiziale affossata dal giudice, la causa è ancora in corso.

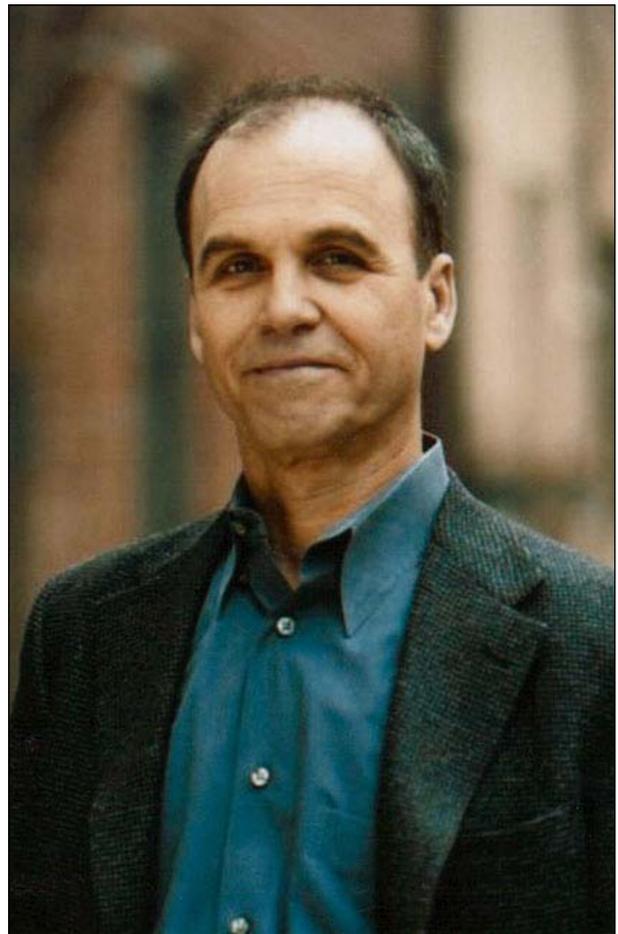
Secondo Google quella digitalizzazione rientra nella casistica del *fair use* (le utilizzazioni libere a cui non viene applicata la dottrina del copyright), perché ogni ricerca mostra solo frammenti dei testi scansionati. Ma è evidente che nell'arco di migliaia di ricerche Google finisce per utilizzare l'intero libro, e ogni volta vende spazi pubblicitari senza dividere in alcun modo il guadagno con l'autore o con l'editore. Perfino tra biblioteche e autori, solitamente alleati, i rapporti si sono guastati. Nessuno definisce socialiste il nostro sistema di biblioteche pubbliche, anche se implica una distribuzione gratuita dei beni prodotti dagli autori, e anche se in molte nazioni occidentali gli autori percepiscono un minuscolo compenso ogni volta che le biblioteche prestano un libro scritto da loro. Gli autori accettano di buon grado il sistema perché nelle biblioteche si sono nutriti, come scrittori e come lettori.

Ora molte biblioteche pubbliche vogliono prestare gli ebook, non soltanto a utenti che vengono in biblioteca per scaricarli, ma a chiunque possieda un apparecchio per leggerli, la tessera della biblioteca e una connessione internet. In questo nuovo contesto, l'unico incentivo a comprare un ebook invece di prenderlo in prestito è il fatto che la copia prestata svanisce dopo un paio di settimane. Il risultato è che in questo momento molti editori si rifiutano di vendere ebook alle biblioteche.

Una versione ancora più inquietante dello stesso problema è venuta fuori il mese scorso con la notizia che Amazon aveva un brevetto per vendere libri usati. Probabilmente un progetto del genere verrà giudicato illegale, ma se così non fosse le vendite

di ebook nuovi precipiterebbero perché, a differenza di un libro cartaceo, un libro elettronico non si consuma ogni volta che viene letto. Perché qualcuno dovrebbe voler comprare un ebook nuovo? I consumatori magari risparmierebbero un dollaro o due, ma a guadagnarci sarà soprattutto Amazon, come al solito.

La libreria online si impadronirebbe letteralmente del mercato dei libri usati, appropriandosi di profitti enormi a danno degli editori e degli autori, che perderebbero la già magra quota dei proventi che incassano dalla vendita degli ebook nuovi. Molte persone direbbero che questi cambiamenti sono semplicemente una naturale evoluzione del mercato e non vedrebbero problemi se gli autori fossero ridotti a scrivere solo per il piacere di farlo. Ma che razza di società sarebbe?





Super scrittori con super problemi

La nuova letteratura americana salvata dal mondo dei fumetti

Antonio Monda, la Repubblica, 9 aprile 2013

Tra gli scrittori contemporanei, nessuno come David Foster Wallace ha teorizzato come non esista un'autentica differenza di qualità tra l'*highbrow* e il *lowbrow*, la cultura alta e quella popolare, mescolando elaborazioni di folgorante profondità su argomenti squisitamente letterari con riflessioni illuminanti su temi di intrattenimento popolare. Nella diversità degli argomenti trattati è riuscito a individuare un'analogia, intima verità, che ha rivelato spesso una concezione dolorosa dell'esistenza. Pochi autori hanno saputo interpretare con tanta efficacia gli aneliti e gli spasmi di un'intera generazione, e grazie anche all'autorevolezza delle sue idee, narratori di primissimo ordine hanno cominciato ad attingere a piene

mani dalla cultura popolare, in particolare dal mondo dei fumetti. Il rapporto tra «comics» e letteratura è uno degli elementi più interessanti di *Marvel Comics: the Untold Story* il libro di Sean Howe che riflette sulla crescente influenza che hanno i fumetti nella cultura odierna, senza limitarsi all'universo della Marvel. Il testo è godibile nei retroscena sulla creazione di alcuni personaggi, e nel racconto del fallimento di alcuni eroi dimenticati quali Shanna e l'afroamericano Coal Tiger, ma è particolarmente stimolante quando si riferisce al rapporto con i romanzi di culto. Jonathan Lethem, che non a caso ha ereditato la cattedra universitaria di scrittura creativa di Wallace, ha scritto nel 2003 *La fortezza della solitudine*, un libro autobiografico nel



quale racconta le vicende di due adolescenti di Brooklyn che scoprono un anello magico. L'ambientazione è realistica, ma, a cominciare dal titolo, che si riferisce al luogo dove Superman si ritirava a meditare malinconicamente, l'evoluzione narrativa mescola episodi di cronaca che riflettono il cambiamento irreversibile di un mondo idealizzato a situazioni in cui l'universo del fumetto rappresenta la fuga e la speranza: l'unica soluzione possibile di fronte ai conflitti razziali, alla *gentrification* (l'arricchimento non necessariamente nobile di un quartiere) e alla violenza dei serial killer è affidata all'intervento di un supereroe.

Simile lo spunto di partenza di *Le fantastiche avventure di Kavalier e Clay*, con il quale Michael Chabon vinse il premio Pulitzer nel 2000. Ancora una volta i protagonisti sono due ragazzi di Brooklyn, ma in questo caso l'ambientazione è durante la Seconda guerra mondiale, e i giovani, ebrei, esorcizzano l'orrore dell'Olocausto creando l'Escapista, un supereroe che combatte il nazismo: il fumetto ha nuovamente un ruolo nobile che può portare all'unica, possibile redenzione. Il libro di Howe sottolinea come Chabon abbia dichiarato di sentirsi «profondamente in debito, per tutto quello che ho scritto, con Jack Kirby» il mitico fondatore della Marvel, e l'amore dello scrittore per i fumetti è testimoniato dall'entusiasmo con cui ha scritto la sceneggiatura di *Spiderman 2*, dichiarando di non considerare il progetto secondario rispetto ai romanzi. È interessante notare che il libro di Howe sia uscito negli stessi giorni in cui i maggiori quotidiani ospitavano un dibattito sul lavoro di Fredric Wertham, lo psichiatra che in *The Seduction of the Innocent* accusò il mondo dei fumetti di corruzione morale nei confronti dei giovani. Sebbene alcune tesi risultino oggi inaccettabili, come la cripto-omosessualità di Batman e Robin, il lavoro dello psichiatra sancisce il collegamento tra *highbrow* e *lowbrow*, specie quando cita Kafka a proposito di fumetti che hanno raccontato l'incubo di trovarsi trasformati in insetti.

Nel rapporto tra i «comics» e le altre forme espressive è necessario sottolineare una differenza di impostazione: uno scrittore inventa un fumetto, o ne utilizza uno preesistente, per esprimere narrativamente una propria necessità creativa ed esistenziale, mentre

la casa editrice lo lancia dopo analisi di mercato che riflettono anche drammatiche situazioni politiche: l'esempio più eclatante è Capitan America, creato nel pieno della Seconda guerra mondiale. Nessuno oggi prende sottogamba la qualità espressiva di alcune graphic novel, e autori quali Art Spiegelman, Neil Gaiman e Alison Bechdel sono celebrati universalmente, ma il rapporto più interessante è quello che hanno gli autori con gli archetipi culturali: Daniel Mendelsohn ha scritto un saggio severissimo sullo *Spiderman* di Broadway diretto da Julie Taymor. In quel caso, gli infortuni che hanno caratterizzato il debutto dello spettacolo, nel quale la regista venne licenziata salvo poi vincere una causa milionaria, hanno fatto passare in secondo piano il tentativo artistico di creare un punto di contatto tra il mito greco e il fumetto. Mendelsohn, che pure ne ha ammirato la magnifica messa in scena, ritiene che il tentativo non sia basato su solidi collegamenti culturali: ciò che nel mito greco era una punizione viene trasformato nello spettacolo in un superpotere.

La Taymor si colloca invece sulla lunghezza d'onda di Chabon e Lethem, sostenendo che non bisogna avere timore reverenziale nella rielaborazione di archetipi eterni: Spiderman a suo avviso è una versione contemporanea del mito di Aracne.

Nessuno oggi prende sottogamba la qualità espressiva di alcune graphic novel, e autori quali Art Spiegelman, Neil Gaiman e Alison Bechdel sono celebrati universalmente, ma il rapporto più interessante è quello che hanno gli autori con gli archetipi culturali

Come spesso avviene in America la controversia artistica ha avuto una soluzione brutalmente pratica: un sondaggio ha indicato che il dotto riferimento della Taymor era indigesto al pubblico di Broadway, e, dopo il suo licenziamento, Aracne è stata eliminata dallo spettacolo, con conseguente triplicazione degli incassi.



ZeroZeroZero, e Saviano diventa la parodia di sé stesso

Lo stile esagerato e certi toni da guru puntano a creare, come la cocaina, un'eccitazione infinita

Christian Raimo, Linkiesta, 10 aprile 2013

È strano, sono stato la prima persona a pubblicare in Italia, in un libro, un pezzo di Roberto Saviano: era il 2004, un suo racconto uscì in un'antologia che editai per minimum fax. Nel 2004, un anno prima di *Gomorra*, Roberto Saviano era il giovanissimo autore praticamente inedito a cui tutti i migliori scrittori e giornalisti volevano fare da padri, da mentori, da fratelli maggiori; a cui tutti gli editori avrebbero voluto pubblicare un libro, riconoscendogli quasi come un dono di natura portato – nella terra arida del giornalismo disimpegnato e nella narrativa ombelicale – un talento affabulatorio incredibile e insieme capacità di analizzare i fenomeni criminali non solo dal punto di vista letterario ma anche da quello sociologico, storico, economico. Ma soprattutto Saviano era quello che metteva in gioco la sua persona, il suo corpo, che a Casal Di Principe ci aveva vissuto, che nei posti delle faide napoletane c'era stato, che i quartieri della camorra li batteva palmo a palmo, che aveva la sfacciataggine di esibire la distanza da un padre forse troppo accondiscendente con la mafia. Piaceva; piaceva a chiunque leggesse i suoi pezzi su *Nazione Indiana* o su *Diario*; era alla mano, autocritico, coraggioso, ma anche attentissimo rispetto all'esito dei suoi pezzi.

Cito questo ricordo personale, che non serve a molto se non ad avere presente quello che Saviano poteva diventare e non è (putroppo? ancora?) diventato: un grande scrittore. Sette anni dopo *Gomorra* – come chiunque vive in Italia sa – è uscito questo suo (mettendo tra parentesi le raccolte di articoli, i discorsi da Fazio e i racconti ripubblicati del *Corriere*) secondo

libro, *ZeroZeroZero*, che come il suo primo successo planetario non è un romanzo, non è un saggio, non è un memoir, non è un reportage, non è un'inchiesta, ed è in parte tutte queste cose insieme. *Gomorra* aveva avuto tra i suoi tanti effetti quello – benefico tutto sommato – di ridescrivere, di allargare lo spettro merceologico e editoriale dei libri pubblicati. Si è parlato, a partire dal successo di quel libro, di «oggetti narrativi», di «fiction», di «ibridi» come categoria onnicomprensiva e forse inutile a definire, ma suggestiva del desiderio di libertà che da lettori abbiamo cominciato a cercare nei libri che compriamo. Di quella sensazione di libertà che il suo primo libro – difettoso e smodatamente ambizioso come tutte le opere prime che valgono – aveva generato nei lettori, ne è rimasta veramente pochissima traccia in *ZeroZeroZero*, ed è un peccato.

Questo è dovuto molto probabilmente al fatto che nel frattempo a Saviano è accaduta la cosa peggiore che per certi versi può capitare a uno scrittore: è diventato sé stesso. Si è trasformato in un personaggio pubblico, in un profeta, in un politico, in un testimone, si è anestetizzato come opinionista morale e voce da *house organ* del Gruppo Repubblica – L'Espresso, si è trasfigurato in tante forme diverse che avevano tutte però in comune una caratteristica che sarà anche un valore, ma un gran peso se si vuole fare letteratura: la coerenza. La prevedibilità.

Così *ZeroZeroZero* si presenta come un *Gomorra 2* in molti sensi. Per l'impianto: l'idea di raccontare un fenomeno criminale indagando non solo però la realtà italiana questa volta ma quella internazionale.



Per lo stile: una commistione di elementi giornalistici e di elementi letterari, mescolati fino a farli diventare indistinguibili.

Quello che ne viene fuori è un libro bello in alcune pagine (quelle dedicate alle vicende italiane), noioso in (molte) altre, brutto in altre ancora – scritto (quasi) tutto con uno stile coerentemente performativo. Roberto Saviano stesso ce lo rivela, quando ammette che l'oggetto della sua indagine, la cocaina, è diventata un'ossessione per lui che ne scrive, e che il tratto distintivo di questa droga è proprio la sua performatività.

Non è l'eroina che ti rende uno zombie. Non è la canna che ti rilassa e ti inietta gli occhi di sangue. La coca è la droga performativa.

E così, con la tensione mimetica che ha da sempre connotato (quasi) ogni pagina che ha scritto, Saviano elabora un libro che dalla prima all'ultima pagina cerca l'effetto, come fanno appunto i performer.

La prima controprova schiacciante di questa sensazione è una constatazione semplice semplice: in tutto il libro c'è un grande assente, il punto e virgola. Nelle 450 pagine di *ZeroZeroZero* Saviano utilizza una volta sola (a pag. 433) quel segno di interpunzione che – scrivono Serianni e Serafini nei bellissimi libri che hanno dedicato alla punteggiatura – serve a creare una connessione emotiva o di ragionamento che non è immediata. È il segno che chiede di più la collaborazione del lettore, che gli dà fiducia – saprà capire lui quale è il tono che intendevo, o quali relazioni si possono trarre dall'accostamento di una proposizione all'altra? Questa fiducia nel lettore Saviano non se la permette – assurdamente, visto il riconoscimento che ha – praticamente mai.

Il lettore dev'essere convinto, in fondo aggredito, inseguito, braccato a ogni riga, deve venire risucchiato, non deve più mostrare distacco: la sua *suspension of disbelief* deve mutarsi in una partecipazione rituale. Questo avviene attraverso la struttura narrativa, composta essenzialmente da un'alternanza di resoconti di storie stupefacenti, eccessive di criminali del narcotraffico, e di inserti poetico-letterari sulla cocaina (tra cui una specie di rap e un monologo, per capirci). Ma soprattutto

attraverso lo stile. Tutte le tecniche retoriche che Saviano utilizza vanno in questa direzione: elettrizzare il lettore – quasi dovesse competere con la cocaina nel produrre gli stessi effetti di eccitazione protratta.

La prima scelta evidente in questo senso è quella di eliminare qualunque riferimento bibliografico: né in una citazione del testo, né in nota, né alla fine nei Ringraziamenti. Nemmeno in modo simulato viene citato un libro, una fonte giudiziaria, una statistica, un'ispirazione, un saggio dove approfondire o trovare conferma, un altrove. I nomi degli scrittori, Kafka, Šalamov, Conrad, Melville sono chiamati in causa come fossero semplicemente degli sciamani fuori dalla dimensione storica: dei santi di un proprio pantheon. Questa mancanza di bibliografia per chi legge è spiazzante man mano che si va avanti nel libro proprio perché la ricostruzione della storia della criminalità internazionale è estremamente articolata, per dire, come la descrizione anamnestica degli effetti della coca dura per pagine. Perché questi riferimenti mancano? Perché il mondo quando entra nella sua voce perde ogni tratto originale per diventare un unico flusso?

La seconda scelta è quello che definirei effetto chiusa. Alla fine della maggior parte dei racconti già di per sé tremendamente espliciti nella loro prospettiva, Saviano quasi mai si esime dal chiosare con un punto

Tutte le tecniche retoriche che Saviano utilizza vanno in questa direzione: elettrizzare il lettore – quasi dovesse competere con la cocaina nel produrre gli stessi effetti di eccitazione protratta

e una frasetta. I primi esempi che saltano agli occhi: «Ma qualcosa fermò la sua attività di mediatore d'oppio. E fu la storia di Kiki». (pag. 29)

«Portò i suoi figli fuori città e mostrò loro una buca ora piena di fiori, quasi sempre secchi. Ma profonda. E raccontò». (pag. 29)



«Guadagnare con tutti senza diventar nemico di nessuno: difficile prassi di vita, ma almeno in una fase in cui molti avevano bisogno di quel passaggio era possibile spremere danaro da tutti. Sempre più danaro». (pag. 31)

«Ma quando hai un'intera classe politica alleata e soprattutto quando credi di aver previsto tutto nei

La terza scelta è quella di calcare se si può sull'enfasi, sempre. Con immagini esibite, spesso carnali, fisiche, come se la garanzia di verità la potessimo trovare sempre in una forma di eviscerazione

minimi dettagli, hai la forza della tracotanza. E la forza del danaro». (pag. 39)

«La storia di Kiki Camarena non dovrebbe più far male, forse persino non dovrebbe essere più raccontata perché ormai nota. Storia straziante». (pag. 40)

«Se il camionista che guida il camion pieno di droga si è ubriacato la sera prima e non consegna in tempo la partita, El Chapo lo elimina. Semplice ed efficace». (pag. 52)

«È la tecnica di Sinaloa. La sua capacità imprenditoriale. La velocità nel fiutare ogni nuovo business. Sinaloa colonizza. Sinaloa si spinge sempre più in là. Sinaloa vuole comandare. Solo lei. Solo loro». (pag. 67)

«Si precipitavano in forze sul luogo seguiti da uno stuolo di giornalisti compiacenti, una rapida e incruenta irruzione, nessuno presente, solo qualche chilo di polvere bianca. Ma mai un arresto. Foto, strette di mano, sorrisi. Un bel lavoro pulito». (pag. 73)

«Sono i fratelli Valencia assieme al cartello di Tijuana, il cartello di Juarez di Vincente Carrillo Fuentes, e persino Los Negros, lo squadrone della morte al servizio di Sinaloa. Tutti a combattere contro il cartello del Golfo. Una vera e propria guerra». (pag. 73)

«Ma sono stime, appunto, e associazioni come il Movimento per la pace con giustizia e dignità, fondato dal poeta e attivista Javier Sicilia dopo la morte di suo figlio per mano di alcuni narcos, affermano che il bilancio delle vittime della narcoguerra è in realtà molto più pesante.

Numeri e cifre. Io vedo solo sangue e danaro». (pag. 85)

La terza scelta è quella di calcare se si può sull'enfasi, sempre. Con immagini esibite, spesso carnali, fisiche, come se la garanzia di verità la potessimo trovare sempre in una forma di eviscerazione:

«Quel racconto m'è rimasto dentro. Col tempo mi sono convinto che le cose che ricordiamo non le conserviamo solo in testa, non stanno tutte nella stessa zona del cervello: mi sono convinto che anche gli altri organi hanno una memoria. Il fegato, i testicoli, le unghie, il costato. Quando ascolti parole finali, rimangono impigliate lì. E quando queste parti ricordano, spediscono quello che hanno registrato al cervello. Più spesso mi accorgo di ricordare con lo stomaco, che immagazzina il bello e l'orrendo. Lo so che sono lì, certi ricordi, lo so perché lo stomaco si muove. E a volte a muoversi è anche la pancia. È il diaframma che crea onde: una lamina sottile, una membrana piantata lì, con le radici al centro del nostro corpo. È da lì che parte tutto. Il diaframma fa ansimare, rabbrivire, ma anche pisciare, defecare, vomitare. È da lì che parte la spinta durante il parto. E sono anche certo che ci sono posti che raccolgono il peggio: conservano lo scarto. Io quel posto di me non so dove sia, ma è pieno». (pag. 14)

«Voglio affondare le mani nella ferocia, rovistare dove fa più male e poi vedere cosa mi rimane appiccicati alle dita». (pag. 109)

«Ho irrorato del sangue di Napoli le orecchie di mezzo mondo ma a Scampia nulla è cambiato». (pag. 396)

«Ho guardato nell'abisso e sono diventato un mostro. Non poteva andare diversamente. Con una mano sfiori l'origine della violenza, con l'altra accarezzi le radici della ferocia. [...] Ti spingi avanti, ti sforzi di chiamare a raccolta i talenti dei tuoi sensi, ti sporgi sull'abisso. [...] Ti sporgi un po' di più. Ti arpioni con un piede sul ciglio; ora sei quasi sospeso



nel vuoto. E poi... buio. Come all'inizio ma questa volta non c'è il brulichio, c'è solo una tavola liscia e lucida, uno specchio di pece. E allora capisci che sei passato dall'altra parte, e ora è l'abisso che vuole frugare dentro di te. Frugare. Dilaniare. Sprofondare». (pag. 433)

La quarta scelta è un utilizzo pugilistico delle anafore. A partire dal primo capitolo...

«Fa uso di coca chi ti è più vicino. Se non è tuo padre o tuo padre, se non è tuo fratello, allora è tuo figlio. Se non è tuo figlio, allora è il tuo capoufficio. [...] Se non è il tuo capo, è sua moglie che la usa per lasciarsi andare. Se non è sua moglie è la sua amante». [Ecc. per 4 pagine]

... per proseguire in molti punti del testo, per esempio:

«Chi non conosce il Messico non può capire come funziona oggi la ricchezza di questo pianeta. Chi ignora il Messico non capirà mai il destino delle democrazie trasfigurate dai flussi del narcotraffico. Chi ignora il Messico non trova la strada che riconosce l'odore del danaro». (pag. 49)

«La cocaina è un bene rifugio. La cocaina è un bene anti-ciclico. La cocaina è il vero bene. Né la scarsità di risorse né l'inflazione dei mercati. [...] La cocaina si vende più facilmente dell'oro. [...] La cocaina è l'ultimo bene rimasto che permetta l'accumulazione originaria». (pag. 88)

«I Rockefeller della cocaina sanno come nasce il loro prodotto, passaggio per passaggio. Sanno che a giugno c'è la semina e che ad agosto c'è la raccolta. Sanno che la semina deve essere fatta con un seme... [...] Sanno che le foglie raccolte devono essere messe a seccare... [...] Sanno che il passo successivo... [...] Sanno che poi bisogna pestare per bene... [...] Sanno che l'ingrediente successivo è l'acido solforico concentrato. Sanno che quello che così si ottiene... [...] Sanno che gli ultimi passaggi comportano acetone... [...] Sanno che bisogna filtrare ancora e ancora. [...] Sanno che si ottiene il cloridrato di cocaina...» (pag. 90)

«L'albero è il mondo. L'albero è la società. L'albero è la genealogia di famiglie legate da rapporti dinastici suggellati con il sangue. L'albero è la conformazione

a cui tendono i gruppi d'impresa quotati in Borsa che possiedono rami diversi. L'albero è la scienza». (pag. 193)

«Sogni. La tua vita più informe, la più profondamente tua. Danaro o sesso. I tuoi figli e i tuoi morti che nel sogno tornano vivi. Sogni di cadere all'infinito. Sogni che ti strozzano. Sogni che qualcuno fuori della porta che vuole entrare o è già entrato. Sogni di essere rinchiuso, nessuno ti libera, tu non ci riesci. Sogni che vogliono arrestarti ma non hai fatto nulla». (pag. 393)

La quinta scelta è quella di cercare incipit dei vari pezzi che funzionassero da apoftegmi, da slogan.

«Non è l'eroina che ti rende uno zombie. Non è la canna che ti rilassa e ti inietta gli occhi di sangue. La coca è la droga performativa». (pag. 47)

«La paura e il rispetto vanno a braccetto, sono le due facce della stessa medaglia: il potere». (pag. 56)

«Il vuoto è la benzina dell'evoluzione». (pag. 143)

«La Colombia è il paese delle mille facce». (pag. 156)

«L'albero è il mondo». (pag. 193)

«Esistono due tipi di ricchezze. Quelle che contano i soldi e quelle che pesano i soldi». (pag. 243)

«Ho guardato nell'abisso e sono diventato un mostro». (pag. 433)

La sesta scelta è quella di descrivere, soprattutto i personaggi messicani e colombiani, e in particolare

La sesta scelta è quella di descrivere, soprattutto i personaggi messicani e colombiani, e in particolare le donne con immagini esotiche viete

le donne con immagini esotiche viete. Ragazze con «due perle al posto degli occhi» o «biondissima, fasciata in un vestito che le fa da seconda pelle, arrampicata su tacchi vertiginosi».

La settima scelta è quella comporre un'autoesegesi della propria scrittura:



«Sono cresciuto a libri di mare. Mi affascinava il catalogo delle navi dell'*Iliade* e l'*Odissea* d'istinto la percepivo come esplorazione del perimetro dello scibile umano. Ho scoperto e non ho mai smesso di amare i tifoni e le bonacce che mettono alla prova i capitani di Joseph Conrad, mi sono perso dietro la caccia ossessiva di Moby Dick, demone dell'animo umano incarnato in un capodoglio. Allora tifavo per il grande cetaceo o mi sentivo Ishmael, l'unico sopravvissuto del Pequod per assolvere il compito di raccontare. Adesso so di avere la stessa ossessione del capitano Achab. È la coca, la mia Balena Bianca. Anch'essa è inafferrabile e anch'essa solca tutti i mari». (pag. 340)

«Io non volevo sacrificio, non volevo ricompensa. Volevo capire, scrivere, raccontare. A tutti. Andare



porta a porta, casa per casa, nottetempo e di mattina a condividere queste storie, a mostrare queste ferite. Fiero di aver scelto toni e parole giuste. Questo volevo. Ma la ferita di queste storie mi ha inghiottito». (pag. 435)

Potremmo continuare con questo genere di esempi. Ma credo sia abbastanza comprensibile quello che intendo con una scrittura perennemente performativa che chiede al lettore di reagire emotivamente e non fa appello al suo desiderio di capire. Dal punto di vista stilistico, *ZeroZeroZero* mostra indubbiamente questa omogeneità di una scrittura tutta proiettata a condizionare chi legge, quasi volendo anticiparne le reazioni. Un tono che appunto rischia di scivolare dall'affabulatorio al profetico fino al promozionale per diventare spesso quello che Saviano stesso alla fine confessa di cercare. C'è infatti un passo letteralmente rivelatorio di una sindrome che sembra aver contagiato l'autore. Siamo a pagina 437, poco prima della fine, e Saviano sta facendo un bilancio del suo destino di scrittore ossessivo e di uomo sotto scorta. La questione implicita che si muta in esplicita è il senso dello scrivere.

Nell'Apocalisse di Giovanni si dice: «Presi quel libro piccolo dalla mano dell'angelo e lo mangiai: dolce come miele in bocca nelle viscere mi divenne amaro». Credo che i lettori dovrebbero fare questo con le parole. Metterle in bocca, masticarle e infine ingoiarle, perché la chimica di cui sono composte faccia effetto dentro di noi e illumini le turbolenze insopportabili della notte, tracciando la linea che distingue la felicità dal dolore.

Anche qui, si vede, il rischio autoparodico è altissimo. Ma proprio per questo, la solennità non è fraintendibile. Saviano sta dichiarando cosa? Che questo libro è un'eucarestia, anzi è il Libro del Giudizio Finale, quello che svela il senso della Storia, attraverso la Croce (l'amaro) e la Beatitudine (il miele). Chi è Roberto Saviano dunque ai suoi stessi occhi? Un Dio che si sta sacrificando per il bene del mondo, pare di capire. La sua parola è Logos, Buona Novella. E l'oggetto stesso dell'inchiesta – la coca – nelle ultime righe del libro acquista una chiara simbologia eucaristica:



«Il mondo è una pasta tonda che lievita. Lievita attraverso il petrolio. Lievita attraverso il coltan. Lievita attraverso il gas. Lievita attraverso il web. Tolti questi ingredienti, rischia di afflosciarsi, di decrescere. Ma c'è un ingrediente più veloce di tutti e che tutti vogliono. Ed è la coca. Un ingrediente senza il quale non potrebbe esistere nessuna pasta. Proprio come la farina. E non una farina qualsiasi. Una farina di qualità. La migliore farina di qualità: 000».

Capiamo bene che in fondo, se il genere che quindi Saviano vuole proporre al lettore è quello del rito, è fuori luogo chiedere da parte sua una qualunque ermeneutica. Qui si tratta – nelle intenzioni dell'autore – di un carisma, di un dono divino, di una lingua pentecostale. Che cerca uomini da convertire, più che lettori da informare. Ma se questa liturgia era credibile in *Gomorra* dove Saviano si presentava come parresiaste, come colui che esercita attraverso il proprio corpo l'etica della verità (si veda *Gomorra e l'io come arma politica* in *L'epica popolare, gli anni Novanta, la parresia* di Tiziano Scarpa), andando nei posti certo, rischiando la pelle, ma soprattutto mettendo a repentaglio la sua voce – come si può essere mimetici eppure lucidi, cosa ci attrae nel racconto del Male da cui poi dobbiamo invece fuggire?

In *ZeroZeroZero*, questa immolazione non è possibile, ed è solo continuamente evocata in un conato protratto – il desiderio di disfarsi, un *cupio dissolvi*, il voler appartenere alle storie che si raccontano. Ma se ancora quando Saviano si riimmerge nella criminalità campana e calabrese, dal mondo che racconta viene riattivata questa capacità ipersensoriale che si fa semiologia, la percezione dell'autoctono che riconosce da un'inflessione della lingua, da una anomala conformazione urbanistica un codice; quando ricostruisce le faide tra narcos colombiani o messicani, il tutto sa di un rimescolamento di trascrizioni processuali, di voci di Wikipedia e di saggi divulgativi di storia contemporanea. E anche se intessuto di strutture scespiriane e dettagli gore, l'effetto è quello di un «romanzo criminale» dove l'elemento estetico prevale su ogni trasmissione di senso.

Non capiamo. Alle volte ci intratteniamo, perché la storia è piena di vicende strabilianti, ma non capiamo. E qui lo scrittore Saviano ha le sue responsabilità, avendo abdicato a quelle competenze che pure aveva adombrato in *Gomorra*: l'ermeneutica sociologica, quella psicanalitica, quella marxiana. Niente di questo livello strutturale sembra interessare l'autore, drogato – letteralmente – di quella che è la sovrastruttura (l'autonarrazione dei criminali, la narrazione giuridica): se si cita il capitalismo è semplicemente come se dicesse il Leviatano, se si accludono degli esempi matematici è solo per la loro forza genericamente suggestiva, se si dà una lettura psicologica alle relazioni tra i personaggi lo si fa in nome di forze arcaiche. L'irritante mancanza di riferimenti non solo a libri ma ad autori, a teorie, a statistiche fa il resto. I testimoni chiamati in causa sono soltanto le fonti delle polizie di tutto il mondo, che dividono i Ringraziamenti con Bono Vox, Rushdie, Fabio Fazio, Adriano Sofri, ecc... Insomma, nonostante *ZeroZeroZero* si presenti come l'inchiesta di una vita, non si pone mai né come un'eziologia, una ricerca delle cause, né come una ricerca sociale. Non ci interessa molto chiedere il perché le cose nel mondo vadano in un certo modo, ci interessa solo che al nostro lettore – speriamo – venga la pelle d'oca e non gli vada più via.

Non capiamo. Alle volte ci intratteniamo, perché la storia è piena di vicende strabilianti, ma non capiamo. E qui lo scrittore Saviano ha le sue responsabilità



Il talent show dei libri. Le sfide tra gli scrittori all'ultimo reading

Sull'esempio americano, editori e agenti cercano nuovi autori attraverso gare stile «X Factor»

Raffaella De Santis, la Repubblica, 11 aprile 2013

Quando sale sul palco Francesco è un po' impacciato. È il primo, non se lo aspettava. Si capisce che ha paura del microfono. È arrivato a Roma oggi pomeriggio da Cagliari per partecipare al concorso. Gli piace scrivere e questa potrebbe essere l'occasione giusta per farsi notare. Il suo racconto s'intitola *La pioggia nel pineto*, anche se lui, con i suoi jeans sdruciti e l'aria impacciata e sorridente, non ha niente di dannunziano, neppure vagamente. Ma è convinto che per diventare uno scrittore è meglio imparare a calcare il palcoscenico. Non è uno scherzo, ma è l'ultima frontiera dei concorsi letterari. Qualche sera fa otto aspiranti romanzieri si sono presentati in un pub romano (ma il fenomeno è nazionale) per partecipare a una gara di scrittura modello talent show. Il locale è pieno, in giro non ci sono telecamere, ma i giurati sono armati di palette come a *Ballando con le stelle*. Alla fine della lettura saranno inclementi: Francesco colleziona tre cinque e un quattro. «Chiedo scusa per il mio marcato accento nuragico» dice lui timidamente, capendo che il timbro regionale lo ha penalizzato. Nella vita fa altro, lavora nel sociale, ha un compagno e vive con quattro gatti. È chiaro che questo tipo di show lo mette a disagio.

Dietro la cattedra siedono Leonardo Luccone, direttore editoriale da qualche mese di 66thand2nd e ideatore con l'agenzia letteraria Oblique di questa corrida letteraria, Andrea Caterini, scrittore e critico letterario, Carla Fiorentino e Chiara Valerio, in rappresentanza della casa editrice Nottetempo, madrina della serata, una responsabile commerciale

e marketing, l'altra editor e scrittrice. Tutti crudeli quanto basta per fare spettacolo.

Archiviata l'immagine del letterato schivo, l'ultimo scoglio da superare per pubblicare un libro è diventare un performer. Gli scrittori vengono da ogni parte d'Italia (Pavia, Alessandria, Como, Avola), con il loro racconto in tasca, determinati a emergere nella speranza di arrivare a disputare la finale al Salone di Torino del 18 maggio. Il concorso 8x8 è alla quinta edizione, ogni serata prevede otto concorrenti e otto racconti di 8 mila battute da leggere in 8 minuti. Non sono giovanissimi per essere debuttanti (la media è oltre i trenta), sono più o meno disinvolti. Alcuni si sono preparati frequentando corsi di dizione. Carmen è il simbolo dello scrittore del futuro. Viene da una scuola di reading e legge con slancio teatrale la sua *Ballata per un assassino*. Ai giurati però non piace, «troppo di maniera». Le rimproverano l'americanismo eccessivo. Lei si schermisce, sa che i giudizi duri, in stile *MasterChef*, fanno parte del gioco, guarda la telecamera che non c'è e spiega «Il racconto nasce da *Nebraska* di Bruce Springsteen, è un'esercitazione letteraria». Curioso: quasi tutti i concorrenti dicono di scrivere per «esercitarsi», svelando il meccanismo che sta dietro ogni palestra di talenti, compresi, sembra di capire, quelli letterari: imparare una tecnica. Comunque Carmen sulla scena funziona, sembra uscita da un romanzo gotico, faccia pallida e sguardo dark. Il pubblico vota per alzata di mano e, come a Sanremo, il verdetto non coincide con quello della giuria di qualità. Non mancano le contestazioni. Grande tifo per il marchigiano Mix, che si è inventato una



storia in cui un tamagotchi abbandonato dal padrone finisce tossico. «Sono affezionato a questo concorso, ci ho provato anche l'anno scorso» dice con la calata dolce di Matelica. È stato selezionato tra 2 mila manoscritti spediti a Oblique, ma non sfonda. La lettura stenta. Forse Mix, un passato nel blog Spinoza, la prossima volta arriverà più allenato.

L'esibizione dal vivo richiede scuole di perfezionamento. Le scuole di scrittura classiche non bastano più, ma vanno integrate con le cosiddette «performing arts» (previste per esempio alla nuova Factory Holden). Se la prestazione va male, si torna a casa. Lorenza, caschetto scuro e look strizzato da dominatrice, di fronte a un modesto sei della giuria (che per essere «televisiva» deve essere cattiva), azzarda: «Il problema sono io, non dovrei leggere dal vivo le mie cose». Alla fine il verdetto popolare e di qualità incoronano il vincitore: è Marco Piazza, viene da Como e ha scritto una storia di minatori ambientata in un'isola giapponese. Verrà affidato a un *editor-coach* per migliorare il suo testo in vista della finale.

La televisione dà il ritmo e lo scouting letterario si adegua, allestendo provini live con scrittori-attori allo sbaraglio, neofiti rispetto ai partecipanti navigati di *X Factor*, *The Voice* o *MasterChef*, senza i genitori dietro alle quinte e senza lacrime di commozione. Qualche anno fa era stata la volta del concorso *Esordire*, una gara tra under quaranta arrivata alla settima edizione, curata ora da Rosaria Carpinelli. In questo genere di trovate però sono gli americani a fare da apripista. A New York e San Francisco vanno pazzi per il *Literary Death Match*, una sfida tra scrittori che leggono in sette minuti i propri racconti e che prevede nello stesso pacchetto le categorie «letteratura» e «performance», accogliendo tra i giudici anche attori, musicisti e ballerini.

Ma se prima la performance dello scrittore era una forma d'arte, adesso è un modo per aiutare le vendite. Eccoli allora gli scrittori avventurarsi in forsennati tour promozionali tra i festival, in un'instancabile ostensione del proprio corpo che ormai fa parte dell'opera stessa. Dai reading romani alla basilica di Massenzio, fino ai libri trasformati in spettacoli:

Gianrico Carofiglio, al teatro con *La manomissione delle parole*; Andrea Vitali, in tour insieme al gruppo Sulutumana; Paolo Giordano che affida *Il corpo umano* alla lettura di Alba Rohrwacher o Sandro Veronesi che nel 2000 organizza con Fandango tre serate di lettura ininterrotta di *Infinite Jest*, il romanzo fluviale di David Foster Wallace: «Fu un happening più che una performance. Non c'era niente di meditato, non esisteva una scaletta e nessuno aveva fatto le prove» ricorda oggi lo scrittore.

Il talent show è un format televisivo. D'altra parte tra scrittori e tv è stato subito amore. Non solo con programmi innovativi tipo *Pickwick* e *Totem* in cui Baricco, jeans e stivali country, leggeva Cormac McCarthy trasformando lo studio nello spazio sconfinato di una prateria, ma anche con Aldo Busi, bravissimo tra gli *Amici* di Maria De Filippi, e prima nel programma *L'aquilone*, sul modello della slam poetry, in cui i poeti si sfidavano davanti alle telecamere (Sanguineti, Pagliarani, Rosselli, Zeichen, Cucchi...). Erano i primi passi verso la mutazione del pubblico dei lettori in audience e dello scrittore in attore.

Tutto prevedibile si dirà. Le letteratura nasce sulla scena. I prodromi novecenteschi sono nelle serate futuriste, nelle performance surrealiste e nel grande happening di Castelporziano nel 1979, finito con il crollo del palco. Franco Cordelli, che ne fu l'ideatore

L'esibizione dal vivo richiede scuole di perfezionamento. Le scuole di scrittura classiche non bastano più, ma vanno integrate con le cosiddette «performing arts»

insieme a Simone Carella, fa però dei distinguo: «È vero volevamo portare il pubblico all'aperto, ma oggi i festival mi lasciano perplesso: gli scrittori offrono il loro corpo in sostituzione dei loro libri. Il corpo ha annullato l'opera». Per diventare scrittore oggi bisogna avere il fisico.



Penisola dei poeti

Come mai tre milioni di italiani scrivono versi?
Forse perché è una forma di letteratura oggi sempre più attuale.
Ecco chi sono gli editori e gli autori da non perdere

Alessandro Agostinelli, l'Espresso, 12 aprile 2013

Vendono benissimo i poeti morti. I loro libri sono bestseller; pari quasi agli autori dei gialli e dei thriller: Alda Merini, Wislawa Szymborska, William. H. Auden, Josif Brodskij. Spopolano tra festival di letteratura e reading giganti come Seamus Heaney, Wole Soyinka, Derek Walcott, Toni Morrison o il nostro popolarissimo ma colto Erri De Luca. Sta nascendo l'interesse per la poesia? Certamente il romanzo è in crisi. Forse perché sta venendo meno al suo compito: dar conto della complessità del mondo. E allora nel gioco della (nobilissima) semplificazione e della prevalenza del dettaglio vince la poesia: «Perché la poesia è esatta, come la scienza, assomiglia alla matematica o, sostengono due fisici di fama mondiale Antonio Bianconi e Giovanni Duna Lasinio, «se sbagli una virgola crolla tutto». In un romanzo se il personaggio non è intrigante può esserci una trama avvincente, oppure dialoghi incalzanti che portano avanti il lettore, pagina dopo pagina. Nella poesia basta un aggettivo errato per rendere il testo inutile. E in ogni caso in tempi di incertezza e di sfaldamento della borghesia (che appunto ha inventato il romanzo) il pubblico cerca la parola che unisca precisione e sentimento, e dia anche una dimensione metaforica alla nostra esistenza. E perfino la Rai trasmette in questi giorni in due serate dei videoclip girati da Sandro Vanadia: protagonisti sei poeti. O forse l'interesse per i versi rinasce sulla lunga scia delle celebrazioni del 150esimo anniversario dell'Unità d'Italia. La nostra tradizione letteraria è per lo

più composta di poesia, Per avere un vero romanzo si deve aspettare Alessandro Manzoni con *I promessi sposi*. Sarà colpa di Dante (e di Roberto Benigni che gli ha restituito, agli occhi della massa, lo status del cittadino impegnato nelle vicende della società) fatto sta che la letteratura italiana è colma di poesia. Si può quasi dire che la lingua nazionale si è forgiata, nel tempo, attraverso i versi poetici. È il nostro secondo impegno nazionale. Un impegno che descrive quasi un'identità. Di poeti comunque ce ne sono fin troppi, più di quelli che l'editoria potrà mai soddisfare (secondo una stima oltre 3 milioni). Tanto che per la maggioranza si aprono, quasi sempre, soltanto le porte delle pubblicazioni a pagamento (circa 800 editori). Per questi motivi tanti critici si tengono lontani dalla poesia contemporanea. Alcuni si fermano ai classici del Novecento, come ha fatto Giulio Ferroni, in libreria con un saggio dedicato ai recenti grandi scomparsi, Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, dal titolo inequivocabile: *Gli ultimi poeti* (il Saggiatore). La poesia è la scrittura più difficile che ci sia, dice il critico Roberto Galaverni: «Per scrivere buone poesie non basta essere intelligenti, possedere una buona conoscenza della lingua, una cultura, elaborare una poetica profonda e sofisticata. Anche se tutte queste cose è meglio possederle. Il fatto è che in poesia è necessaria una peculiare «artisticità», una disposizione, un orecchio, un talento per le parole. Ci sono persone che sanno incendiare la lingua nel procedimento di messa a fuoco della realtà. E questa capacità si può riconoscere soltanto a cose fatte. Ed è molto bello che sia così.



Editori in rima

A parte i grandi marchi come Mondadori con la collana Lo Specchio, Einaudi con la Serie Bianca, Garzanti con gli Elefanti, Guanda con la Fenice, c'è un agguerrito gruppo di piccoli editori che sta facendo un gran lavoro di lettura e di scelta. Non sono benefattori, ma piccole aziende che guadagnano su narrativa, saggistica o manualistica e investono nella poesia. Tra i migliori cataloghi: quelli di Passigli, dove hanno pubblicato autori come Tomaso Pieragnolo e Piera Mattei che, dal 2010, è anche editore. «Con Gattomerlino» (così si chiama la sua casa) dice, «cerchiamo di presentare nuove voci internazionali. Sono autori che aiutano a uscire dal circolo della poesia italiana che spesso fatica a confrontarsi col mondo». Nella collana di Ets Alleopoesia poi, nei 15 anni di attività, hanno esordito Paolo Pagnoncelli e Salvatore Smedile, e autori americani del calibro di George Oppen e Sam Hamill. Sta svolgendo un lavoro approfondito Edizioni La Vita Felice che si interessa a una nuova compagine di poeti italiani, Francesco Macciò a Isabella Leardini. Prosegue a pieno ritmo l'editore Crocetti che da due decenni pubblica autori di grande interesse come Antonella Anedda, Maria Grazia Calandrone, Niva Lorenzini, Silvio Ramat e il mensile *Poesia*, rivista che da 25 anni continua a sfornare numeri senza perdere colpi. Conferma Alberto Casadei, docente di letteratura italiana all'Università di Pisa e curatore della collana Nuova Poetica di Transeuropa: «Crocetti è un editore longevo». E aggiunge: «Sono importanti, per le scommesse sui giovani, le collane delle Voci della Luna di Raffaelli editore e Il ponte del sale. È da segnalare Donzelli, anche per le traduzioni. Alcuni libri di qualità sono in collane meno visibili, come quelle di Campanotto e Atelier di Giuliano Ladolfi».

Internet e Blog

Oggi un serio editore di poesia deve far fronte ai siti Web (a costo zero) letterari e ai blog. Secondo Eurisko New Media nel 2006 c'erano 350 mila blog in Italia, oggi il numero è raddoppiato. Di questi il 10 per cento, ossia 70 mila blog sono dedicati alla poesia. Troppi? Non necessariamente, perché nel

mondo del digitale gli editori tradizionali possono lanciare una nuova sfida come spiega sempre Casadei: «Basta mettere a frutto tutte le potenzialità del Web, dagli ebook di qualità ai blog dove l'autore può inserire materiali complementari al libro, comprese le registrazioni delle sue letture. Infine, si può pubblicare a costo ridotto traduzioni di autori in via di affermazione, ma ancora poco noti».

A un premio letterario piccolo e curato come Ultima Frontiera di Volterra nell'inverno scorso, sono arrivati 200 titoli di poesia. Troppi? Non necessariamente. Molti? Di sicuro. Ma per lo più di qualità. Infatti, c'è ormai una base di partenza di cui essere consapevoli per definire una possibile mappa, un vero atlante poetico italiano contemporaneo, nel quale alcuni poeti possono rappresentare, anche geograficamente, un po' tutta la Penisola. Come ad esempio Francesco Tomada, quarantenne, insegnante di scuola secondaria superiore. Tomada vive a Gorizia e insieme a Giovanni Fierro ha costituito l'associazione poetica Sottomondo e attivato collaborazioni con poeti e organizzatori di festival letterari sloveni. In proprio ha esordito con *L'infanzia vista da qui* (Sottomondo). È un serio omaggio alla poetica di Umberto Saba e che attualizza nei temi del quotidiano la forza o l'evanescenza delle relazioni amorose e familiari.

[...] c'è un agguerrito gruppo di piccoli editori che sta facendo un gran lavoro di lettura e di scelta. Non sono benefattori, ma piccole aziende che guadagnano su narrativa, saggistica o manualistica e investono nella poesia

Poi c'è Andrea Gibellini, cinquantenne, lavora in libreria e vive a Bologna. Insieme a Roberto Galaverni e a Davide Rondoni è uno dei fondatori del Centro di poesia contemporanea della locale università. È diventato celebre nel mondo dei poeti per *La felicità improvvisa* (Jaca Book), una raccolta con versi limpidi e concisi.



Bianca Tarozzi, invece, ha 60 anni, vive a Venezia e insegna letteratura angloamericana a Verona. Qualche anno fa è uscita una sua raccolta poetica nella collana Libri Scheiwiller curata da Alfonso Berardinelli, si intitola *Il teatro vivente* (24 Ore Motta Cultura). La sua è una poesia che adotta la forma narrativa, dove i racconti allungano i versi fino a farli diventare storie vere e proprie.

Francesco Macciò, cinquantenne, vive e insegna a Genova. Nella sua poetica c'è tutta la tradizione ligure, delle erbe murali, dei venti improvvisi, dello sciaguattare marino. L'ultimo libro è *Abitare l'attesa* (La Vita Felice) dove spicca il testo *Verso Genova sull'autostrada*.

Da ricordare Roberto Veracini, cinquantenne, che insegna e vive a Volterra, dove si è esiliato come un monaco della poesia. È da pochi mesi in libreria con *Da un altro Mondo* (Ets Alleopoesia dove rammenta Pasolini e la televisione, Auschwitz e gli alabastrai partigiani della campagna toscana).

Giovani all'attacco

E i più giovani, nelle patrie lettere, dove abitano? In Friuli c'è il trentenne Alessandro Canzian, che ha

messo in piedi Samuele Editore, producendo in pochi anni un buon catalogo di giovani poeti. Canzian è anche un critico letterario online, e ha capito, tra i primi, che è finita l'epoca delle riviste letterarie e che la critica, militante o no, è passata a discutere sul Web. «Oggi la poesia per sopravvivere deve reinventarsi» dice, «anche con progetti scolastici che portano i ragazzi in Rete». E aggiunge: «Ci sono tanti nuovi poeti e molto interesse per loro in Rete, purtroppo spesso dovuto più ai giochi editoriali che alla creatività degli autori». Largo ai giovani quindi? Non esclusivamente. La poesia, a partire dal Novecento, è una disciplina che (come la filosofia) attiene più all'età matura che alla gioventù. Canzian ammette: «Si dovrebbe riprendere a dividere le proposte poetiche per generazioni». E poi passa all'attacco: «Viviamo un periodo, nonostante la crisi (o forse perché la crisi provoca una ricerca di valori non materiali), di grande effervescenza degli eventi letterari come quelli di Pordenone, Mantova, Roma, ma è tutto concentrato sulla vetrina». E così alla fine si deve accettare la malinconica assenza di apparati critici forti. È una responsabilità di tutti: editori, Rete, librerie, assessorati alla cultura che organizzano piccole iniziative di cortile. Peccato, visto che la poesia è più viva che mai.





Il mio processo

L'insostenibile bellezza del romanzo di Kafka

Milan Kundera, la Repubblica, 13 aprile 2013

Si sono scritte un numero infinito di pagine su Franz Kafka, eppure è rimasto (forse proprio grazie a questo numero infinito di pagine) il meno compreso di tutti i grandi scrittori del secolo scorso.

Il *Processo*, il suo romanzo più noto, cominciò a scriverlo nel 1914, esattamente dieci anni prima che uscisse il primo Manifesto dei Surrealisti, i quali non avevano la più pallida idea dell'immaginazione «surrealista» di un Kafka, autore sconosciuto e i cui romanzi sarebbero stati pubblicati molto tempo dopo

la sua morte. È perciò del tutto comprensibile che questi romanzi che non assomigliavano a nulla siano apparsi estranei al calendario della storia letteraria, nascosti in un luogo che apparteneva soltanto al loro autore. Eppure, malgrado l'isolamento, le loro anticipazioni estetiche rappresentavano un evento che non poteva non influenzare (anche se a scoppio ritardato) la storia del romanzo. «È Kafka che mi ha fatto capire che un romanzo si poteva scrivere in un altro modo» mi ha detto una volta Gabriel García Márquez.





Kafka, come si può vedere chiaramente nel *Processo*, analizza i protagonisti dei suoi romanzi in maniera del tutto particolare: non dice una parola sull'aspetto fisico di K. né sulla sua vita prima dei fatti narrati nel romanzo; anche del suo nome ci permette di conoscerne soltanto una lettera. Invece, dal primo paragrafo alla fine del libro, si

Il *Processo* esplora la situazione di colui che è accusato. All'inizio tale accusa si presenta in modo piuttosto divertente

concentra sulla situazione del personaggio, sulla situazione della sua esistenza.

Il *Processo* esplora la situazione di colui che è accusato. All'inizio tale accusa si presenta in modo piuttosto divertente: un mattino due signori del tutto ordinari giungono a casa di K., che è ancora a letto, per informarlo, nel corso di una piacevole conversazione, che è accusato e che l'esame del suo caso andrà per le lunghe. La conversazione è tanto assurda quanto comica. Del resto, quando Kafka lesse per la prima volta questo capitolo ai suoi amici, tutti si misero a ridere. Delitto e castigo? Ah no, queste due nozioni dostoevskijane non c'entrano assolutamente nulla. Ciononostante reggimenti di kafkologi le hanno considerate come i temi principali del *Processo*. Max Brod, il fedele amico di Kafka, non ha il minimo dubbio che K. nasconda una grave colpa: secondo lui K. è colpevole di «Lieblosigkeit» (incapacità di amare); allo stesso modo Eduard Goldstücker, un altro celebre kafkologo, pensa che K. sia colpevole «perché ha lasciato che la sua vita si trasformasse in quella di una macchina, di un automa, di un alienato» e così facendo ha trasgredito «la legge alla quale tutta l'umanità deve sottomettersi e che recita: sii umano». Ma ancora più frequente (e io direi ancora più stupida) è l'interpretazione

contraria che, per così dire, orwelizza Kafka: secondo tale lettura K. è perseguitato dai criminali di un potere «totalitario» *ante litteram*, com'è il caso, ad esempio, del celebre adattamento cinematografico del romanzo realizzato nel 1962 da Orson Welles. Ora, K. non è innocente né colpevole. Egli è un uomo colpevolizzato, cosa del tutto diversa. Sfoglio il dizionario: il verbo «colpevolizzare» è stato usato in Francia per la prima volta nel 1946 e il sostantivo «colpevolizzazione ancora più tardi», nel 1968. La nascita tardiva di queste parole prova che non erano banali: ci facevano capire che ogni uomo (se posso io stesso giocare con i neologismi) è colpevolizzabile; che la colpevolizzabilità fa parte della condizione umana. La colpevolizzabilità è sempre fra noi, sia quando la nostra bontà teme di ferire i deboli, sia quando la nostra viltà ha paura di offendere quelli più forti di noi. Kafka non ha mai formulato riflessioni astratte sui problemi della vita umana; non amava inventare teorie; atteggiarsi a filosofo; non assomigliava né a Sartre né a Camus; le sue osservazioni sulla vita si trasformavano immediatamente in fantasia; in poesia – la poesia della prosa. Un giorno K. è invitato (da una voce anonima, per telefono) a presentarsi la domenica successiva in una casa di periferia per partecipare a una breve inchiesta che lo riguarda. Per non complicare e tanto meno prolungare il processo, decide di ottemperare all'invito. Dunque ci va. Sebbene non sia stato convocato a una ora precisa, si affretta. All'inizio vuole prendere un tramvai. Poi si rifiuta per non umiliarsi, grazie a una puntualità troppo docile, davanti ai suoi giudici. Tuttavia non desidera prolungare lo svolgimento del processo e perciò si mette a correre; sì, corre (nell'originale tedesco la parola «correre», *laufen* si ripete tre volte nello stesso paragrafo); corre perché vuole salvare la sua dignità e, allo stesso tempo, per non arrivare in ritardo a un appuntamento la cui ora resta sconosciuta. Tale combinazione di gravità e legge-rezza, di comicità e tristezza, di senso e non senso, accompagna tutto il romanzo fino all'esecuzione di K. e fa nascere una bellezza strana e incomparabile; mi piacerebbe definire questa bellezza, ma so che non ci riuscirò mai.





Il senso di Smilla per il comico

Addio Millennium, il Grande Nord fa ridere. Dopo i temi esistenziali, i noir e i triller, la letteratura scandinava riscopre l'umorismo

Sebastiano Triulzi, la Repubblica, 13 aprile 2013

Per lungo tempo è sembrato che la letteratura del Nord Europa prediligesse solo temi foschi e spaventosi: la follia, la morte, il senso di colpa, il dolore, spesso iscritti all'interno di un disegno etico e sociale. Più di recente abbiamo felicemente contribuito, in quanto consumatori, al successo del poliziesco o del thriller proveniente da quelle stesse terre fredde e solitarie in cui ancora oggi gli scrittori di una certa età ricordano d'esser cresciuti nelle loro stanze da bambini con le letture della Bibbia, dei drammi di Ibsen, delle fiabe dove i boschi sono abitati da streghe e orsi e lupi, in una sorta di crisi dell'ignoto col soprannaturale. D'improvviso la Scandinavia, luogo di suicidi secondo i nostri più triti stereotipi, grazie a Henning Mankell, Anne Holt e soprattutto Stieg Larsson con la sua saga di *Millennium*, si è popolata di delitti che sancivano oltretutto la perdita dell'innocenza di società considerate l'eccellenza della democrazia. Quando già serpeggiava l'idea – dopo essere stati sommersi da una valanga di investigatori e investigatrici norvegesi, svedesi, danesi, finlandesi o islandesi – di essere passati da fenomeno letterario a cliché, l'editoria ha registrato una nuova sorpresa nordica: la presenza d'una variegata letteratura umoristica. Tra i ghiacci lassù, insomma, si ride.

In un recente articolo su *El País* (*Risas gelidas*) si faceva notare che Nord e Sud si sono scambiati il posto: la crisi economica ha reso il Sud melanconico e meditativo, mentre il Nord è divenuto terra di omicidi e grasse risate. Questa asserzione non rende l'ampiezza del fenomeno. In Italia da più di un decennio imperversa Arto Paasilinna (pubblicato da Iperborea), forte delle 350 mila copie vendute coi suoi libri. Ci

avevano detto che con l'avvento del luteranesimo nel Cinquecento erano state bandite le immagini e il riso: da un avamposto ai confini con la Lapponia, la natia Kittilä, piovono oggi storie dove è l'ironia a indicarci la via dell'utopia. I protagonisti di Paasilinna mettono in scena l'elogio della fuga, agognata anche dal lettore, ma la loro è una sovversione ragionevole, talvolta illusoria sempre non violenta: il mugnaio che ulula a pieni polmoni (*Il mugnaio urlante*), il giornalista che insegue una lepre ferita sparendo nella foresta (*L'anno della lepre*), il pastore in crisi di vocazione che alleva un cucciolo d'orso (*Il migliore amico dell'orso*), sentono fortemente limitata la propria individualità e cercano di rinegoziare il contratto sociale che li lega agli altri, nonostante ci sia chi tenti di frenare il loro anelito alla libertà un po' anarcoide. Secondo il suo traduttore, Nicola Rainò, le radici dell'umorismo di Paasilinna sono antiche, si rifanno a Plauto e Rabelais: «Si è inventato anche il luogo da cui fuggire, che non è la Finlandia reale ma una arcaica, medievale. Da noi e in Francia è reputato un *maitre à penser*, in patria viene accusato di ambientare le sue trame in uno scenario esotico tra renne e scoiattoli».

Più simile a Kaurismäki, nei cui film si ride per non piangere, è l'umorismo aforismatico di un altro finlandese, Kari Hotakainen: l'angoscia di Matti Virtanen in *Via della trincea*, travolto dalla calata dei nuovi ricchi proprietari di azioni Nokia; o la sofferenza, lo sforzo di raccontarsi la vita da parte di Salme Malmikkunas (*Un pezzo d'uomo*), somigliano più a filosofie della disperazione che smascherano i paradossi della Finlandia contemporanea. A essere scherniti





sono perfino i padri umoristi: in *L'accattone e la lepre* (in uscita a luglio sempre per Iperborea) Tuomas Kyrö parodia Paasilinna con un immigrato rumeno che salva una lepre e si ritrova a salire la scala sociale, da mendicante a primo ministro.

Divertire è uno dei grandi registri letterari e il rovesciamento della realtà o la ripetizione stereotipata e

La lontananza dalla serietà esistenziale della narrativa degli anni Novanta non poteva essere più rimarcata: l'ironia relativizza il reale, prende atto della sua insufficienza

meccanica, ne sono strumenti privilegiati. Immaginarsi un nonno che scappa da una casa di cura e che ruba una valigia piena di soldi andando incontro a una serie di avventure picaresche, si è dimostrata sicuramente una buona idea. *Il centenario che saltò dalla finestra e scomparve* (Bompiani) di Jonas Jonasson ha venduto tre milioni di copie e ha acceso i fari sul comico nordico, nonostante gli infelici flashback che ripercorrono l'amicizia del centenario Allan con i leader mondiali. Pur se non prendono le cose come vengono, un po' ingenui e inetti sono ugualmente i personaggi di Erlend Loe, intenti a buttare giù elenchi come il venticinquenne in crisi d'identità di *Naif. Super* o smarriti tra digressioni e associazioni mentali che parodiano i luoghi comuni dei norvegesi (*Tutto sulla Finlandia*). La lontananza dalla serietà esistenziale della narrativa degli anni Novanta non poteva essere più rimarcata: l'ironia relativizza il reale, prende atto della sua insufficienza. «Abbiamo una visione monolitica del Nord come triste e suicidale – spiega Emilia Lodigiani editore di Iperborea – ma la nota comica sta nelle saghe o in Kierkegaard come nell'ironia sottile e leggera di Tove Jansson, la prima umorista» Il riso è un'energia che alleggerisce, una via di fuga da situazioni limite: il bizzarro patriarca degli scrittori danesi, Jørn Riel, riformula il topos della natura incontaminata e matrigna, indifferente ai destini

umani, che pure assurge a luogo dello stato d'animo, a territorio da esplorare. Lo fa risemantizzando la tradizione millenaria del racconto orale, chiamata *skrona*, in cui singoli episodi esperienziali vengono gonfiati ai limiti del grottesco. *Safari artico*, *La vergine fredda*, *Una storia marittima*, narrando le umoristiche avventure dei cacciatori di pelli in Groenlandia, la loro impari lotta con un clima inclemente e la ricerca di un senso del vivere che per loro s'accosta al limitare della pazzia.

In Svezia la surrealtà e la parodia albergano in un raggio di pochi chilometri, nella isolata provincia del Västerbotten: che ha prodotto – scrive Enquist alludendo a sé stesso, a Stieg Larsson, a Sara Lidman, a Katarina Mazzetti e Torgny Lindgren – parecchi scemi del villaggio, o scrittori, difficile distinguerlo. Forse avere il bisnonno italiano ha aiutato la Mazzetti a scrivere la storia di una bibliotecaria che si innamora di un allevatore di vacche (*Tomba di famiglia*, Elliot), giostrando sul tema degli opposti che si attraggono. Eccentrici e cocciuti appaiono anche i protagonisti di Lindgren: sia che riscrivano incisione dopo incisione la Bibbia del Doré (*Per non sapere né leggere né scrivere*) sia che girino in motocicletta il nord della Svezia alla ricerca della ricetta della pölsa di selvaggina (*La ricetta perfetta*), le loro eroicomiche imprese innescano un senso di riscatto, di rivincita. Il messaggio serio arriva in ogni caso, e questa è una linea comune a molti di loro. Il maestro degli *skrona* è tuttavia Mikael Niemi, nel quale l'assurdo è volto a ridimensionare uomini e istituzioni: accade in *Musica rock da Vittula*, romanzo che segue la crescita di un bambino tra irreali avvenimenti che cambiano il volto d'un quartiere, Vittula (nome anche dell'organo genitale femminile), in un ambiente ideologicamente diviso tra le culture svedesi e finlandesi. E accade nel fantascientifico *Il manifesto dei cosmonisti*, viaggio nello spazio in compagnia di un camionista intergalattico verso luoghi e situazioni volutamente sconclusionate. Ecco, l'umorismo nordico che credevamo freddo, autoironico, s'è fatto satira sul vuoto delle forme, senso dell'assurdo, gioco dell'imponderabile. In pratica, il riso adatto a sollevarci il morale ora che il determinismo negativo è penetrato nelle nostre ossa. Se il tragico consola perché offre l'illusione della grandezza umana, il comico rivela crudelmente l'insignificanza di tutte le cose.





Ipnotizzati davanti alla Fontana

I «Modern Masters» furono il primo tentativo di costruire un'opera d'arte democratica e seriale con le copertine dei libri.

Che oggi l'artista Jamie Shovlin ha ripreso e completato

Stefano Salis, la Domenica del Sole 24 Ore, 14 aprile 2013

Nel gennaio del 1970 arrivarono sui banconi delle librerie inglesi cinque volumetti che sono, ancora oggi, di fondamentale importanza per la storia della grafica editoriale del Novecento. Non solamente quella britannica: l'eco di quei libri si fece sentire, negli anni a venire, dall'America all'Europa. I volumi erano dei semplici tascabili, destinati al mercato di massa, poveri, dunque, dal punto di vista della confezione cartacea; eccellenti, invece, da quello della comunicazione visiva, forse una delle più brillanti operazioni grafico-editoriali di sempre, degna di essere accostata, senza commettere sacrilegio, ai Penguin o alle nostre serie einaudiano-munariane. Materiali poveri così che collezionarli, adesso, è piuttosto semplice: il valore di ciascuno dei libretti di cui parliamo (anche in prima tiratura, l'unica collezionabile) raramente vale più di dieci euro. E così, con una modica cifra, ho finalmente completato – presso una libreria di modernariato inglese – una collezione la cui bellezza è, a mio parere, incontestabile e la cui importanza risuona tuttora.

I «Fontana Modern Masters», così si chiamava la collana, erano pubblicati da William Collins & Co. e diretti da Frank Kermode, allora celebre e influente professore di letteratura inglese all'University College di Londra. Una serie di guide agli uomini che stanno cambiando e hanno cambiato la vita e il pensiero della nostra epoca» (Kermode nella presentazione del progetto): insomma un'agile e informata «introduzione a» filosofi, politici, scrittori, sociologi come ce ne

sono state tante. Editorialmente fu un successo: e non perché i libri avessero chissà quale contenuto speciale o perché la selezione dei «moderni maestri» fosse particolarmente azzeccata (di certo era molto *up-to-date* e molto schierata e riconoscibile politicamente, basti pensare che i primi cinque furono Camus, Chomsky, Fanon, Guevara e Levi-Strauss). No: la serie «faceva status symbol» soprattutto per le magnifiche, anzi, ipnotiche copertine che sfoggiava e che, essendo pensate come serie completa, non solo spingevano i lettori immediatamente all'idea della raccolta ma – per la particolare natura stessa dell'illustrazione – erano anche uno spunto per un'opera d'arte democratica, cosa che agli studenti dell'epoca faceva gola o, quanto meno, simpatia.

Andò così. L'art director John Constable, già ammiratore del grande Victor Vasarely, un giorno di fine anni Sessanta capita in una galleria d'arte indipendente londinese in cui esponeva Oliver Bevan, artista inglese allora in via di affermazione e chiaramente influenzato dallo stesso Vasarely. Bevan fu incaricato di pensare dunque la grafica delle copertine: il risultato fu eccezionale. Partendo da un dipinto, *Cascade*, usato come poster di presentazione fatto di moduli geometrici astratti – sono, in realtà, proiezioni isometriche di un cubo, distribuite su esagoni regolari – e colori netti (arancio, giallo, verde smeraldo, attraversa –, ti dà una striscia verticale come quarto colore), un'opera chiaramente di optical art e utilizzando un neutralissimo, ma piuttosto rotondetto,





lettering sans-serif, le copertine furono preparate. Il dipinto, «sezionato» in dieci parti, completava la prima serie di dieci uscite. Non solo: la natura geometrica dell'opera consentiva un altissimo numero di ricombinazioni, tutte legittime, che davano, ogni volta, un'«opera d'artista» leggermente diversa. Lo stesso retrocopertina avvertiva

L'undicesimo titolo – Joyce, di John Gross – uscì, non si è mai chiarito bene perché, con la stessa copertina di Guevara, interrompendo l'incanto

dell'opportunità (il marketing lo sapevano fare bene già allora): «Cover painting by Oliver Bevan. The cover of this book is one of a set of ten, comprising the covers of the first ten titles of the Modern Masters series. The set combines to form the whole painting and can be arranged in an unlimited number of different patterns». Purtroppo le intenzioni sono una cosa e i fatti (e gli uomini) un'altra. L'undicesimo titolo – Joyce, di John Gross – uscì, non si è mai chiarito bene perché, con la stessa copertina di Guevara, interrompendo l'incanto. Che però riprese subito, con un'altra serie di nove (Joyce, altra decisione disgraziata, fu incluso nella seconda serie...), edita tra il '71 e il '73 ancora con un'immagine di Bevan, stavolta più dettagliata e un leggerissimo ritocco al lettering. La terza serie, 1973-74, basata su un dipinto cinetico chiamato *Pyramid* (raffinatissimo) fu interrotta in seguito alle dimissioni di Constable e dall'arrivo di un nuovo art director che, ovviamente, non diede seguito al progetto, ma non tradì la «specialità» della casa, adottando però un fondo bianco e commissionando a James Lowe altre opere con rettangoli, triangoli e, infine, semicerchi colorati. In tutto, e siamo al 1984 di Adorno, siamo a 49 titoli di

copertine optical. Pochi titoli poi, fino al 1995 con orribili copertine con ritratto o fotografia del «master» testimoniano il declino della serie e, di più, cosa accade, in generale, quando i dilettanti vanno al potere.

La storia potrebbe anche finire qui ed essere già bellissima. Invece non finisce. Perché, come sempre succede ai classici – che si impongono per la loro forza –, in anni vicini a noi, riprende vigore. È l'artista concettuale Jamie Shovlin (1978) a «ripensare» il tutto. Come? Dapprima riproducendo in piccoli acquerelli, che evidenziano la colata del colore, 48 copertine (non fa Adorno), poi sofisticando il progetto in due successive esposizioni: alla galleria Riflemaker (2005) e alla Haunce of Venison (2012) di Londra (anche i cataloghi di quelle mostre sono oggetto di, non facile, collezionismo: va da sé che li ho trovati nei fondi di magazzino delle gallerie). Cosa fa Shovlin, però, in più? Nei fogli di risguardo dei libri della serie apparivano i titoli in preparazione. Ecco: alcuni di questi titoli non usciranno mai per i tipi dei Fontana – autori che abbandonano l'idea, problemi contrattuali, vattelapesca... – pur essendo previsti (ci sono nomi come Fuller, Jakobson, Merleau-Ponty e soprattutto colui che meritava più di tutti gli altri di essere «modem master», Saul Steinberg). Shovlin, ovviamente, ne ha «costruito» le copertine, dipingendole prima in acquerelli (28 x 19 cm) nel 2005 e quindi in 17 tele di grande formato (210 x 130 cm) e di grande bellezza. E come le ha costruite? Non certo mettendo i colori che gli vengono in mente o che «ci stanno bene», no: costruendo una precisa griglia di tutti i libri editi che incrocia schemi di colori, genere di appartenenza, tipologia del libro, in modo da chiudere il cerchio e realizzare con la potenza dell'arte ciò che l'editoria non è stata in grado di fare. Dalla pittura si era partiti e alla pittura si è tornati, un circolo virtuoso che indica come la grafica e le copertine dei libri siano arte, piccola nel formato, spesso grande nelle intenzioni e nei risultati. Infatti meritano di essere collezionate.





Tolstoj e il Gattopardo: il conte e il principe vanno al ballo

Le affinità elettive tra il racconto dello scrittore russo e il romanzo di Tomasi

Adriano Sofri, la Repubblica, 15 aprile 2013

C'è un gran ballo a palazzo. La giovinetta più bella danza solo col suo innamorato, seguita dallo sguardo affettuoso di un uomo anziano e autorevole. Ecco che la reginetta della festa va a invitare l'uomo anziano a ballare con lei, e insiste dolcemente finché lui, riluttante, accetta: ora tutti gli sguardi sono per loro. Dove siamo? A palazzo Gangi, al ballo del Gattopardo, diranno subito i miei lettori. No: siamo in un racconto breve di Tolstoj, *Dopo il ballo*. L'ho riassunto qui recensendo il bel romanzo di Clara Uson, *La figlia* (5 aprile). Ora vorrei mettere a confronto i due balli, quello del conte Tolstoj e quello del principe di Lampedusa (e soprattutto del conte Luchino Visconti). Tomasi scrisse il capitolo sul ballo tardi: non era compreso nella copia inviata (invano) agli editori. È diventato il brano più famoso del romanzo, che uscì postumo nel 1958. Nel film che ne trasse Visconti, uscito nel 1963, la scena del ballo è di gran lunga la più importante, e copre un terzo dei 185 minuti dell'edizione restaurata. Col ballo il film finisce, mentre il romanzo continua per altri due capitoli e copre un periodo ulteriore di mezzo secolo, fino al 1910.

Nel racconto di Tolstoj, un uomo racconta un episodio di gioventù che ha mutato la sua vita. C'è un ballo, lui è innamorato della bellissima Varen'ka. «Lei ha diciotto anni e un aspetto regale, se non fosse per il sorriso carezzevole, sempre gioioso [...]. L'ammiravano gli uomini e anche le donne, benché lei le mettesse tutte quante in ombra». Dopo la cena, Varen'ka persuade il colonnello suo padre a danzare con lei. Il padre è un signore vecchio stile, alto e ancora prestante. Il volto dal colorito acceso, baffi bianchi arricciati, favoriti che congiungono

i baffi alle tempie, capelli pettinati in avanti. «Il colonnello cercava di schermirsi, dicendo di aver disimparato a ballare [...]. Quando il motivo della mazurka cominciò, batté energicamente un piede a terra [...]. Il salone intero seguiva ogni mossa della coppia». Alla fine, tutti applaudono fragorosamente. Presto il colonnello bacia teneramente la figlia e la riporta dal narratore, e si accomiata, scusandosi coi suoi doveri. D'ora in poi tutte le danze sono per la bella coppia, fin quasi all'alba. Rientrato, il giovane è troppo emozionato per prender sonno: torna a camminare, e ode il sinistro rullo di un tamburino e il suono acuto di un piffero che precedono un corteo nero di soldati, che puniscono un tartaro che ha cercato di disertare. L'uomo è nudo fino alla cintola, si contorce in tutto il corpo, i piedi nella neve, e i colpi gli piovono addosso. Accanto gli cammina un ufficiale dalla fisionomia familiare. «Era il padre di lei, con il suo viso roseo e i baffi e le fedine...». Il disertore, con la schiena scorticata, implora pietà, ma colpiscono più forte. Tutt'a un tratto il colonnello si avvicina a uno dei soldati. «Adesso ti insegno io come si fa a picchiare» e grida: «Fate portare nuove sferze!». Quando incrocia lo sguardo del narratore, finge di non riconoscerlo.

Vediamo i richiami più immediati fra il racconto e il romanzo. C'è il ballo, la giovane radiosa che attira su sé tutti gli sguardi, il suo bel cavaliere, il colonnello padre di lei di là, il principe zio di lui di qua. In ambedue gli uomini anziani cedono all'invito insistente della più bella. Anche Angelica e il principe suscitano l'ammirazione di tutti, che smettono di ballare per guardarli. «A un certo punto Angelica e lui ballavano soli». Nel racconto, un applauso saluta la fine del ballo. Nel romanzo





«un applauso non scoppiò soltanto perché Don Fabrizio aveva l'aspetto troppo leonino perché si arrischiassero simili sconvenienze». Nel racconto, il ballo è una mazurka. Nel romanzo, Angelica invita alla mazurka, ma il principe declina: «Figlia mia... la "mazurka" no, concedimi il primo valzer». E l'osservazione sul «ballo da militari, tutto battute di piedi e giravolte» sembra fare il verso al tostoiano «sbattere di suole e di tacchi». «Volevo chiederle di ballare con me la prossima mazurka. Dica di sì, non faccia il cattivo: si sa che lei era un gran ballerino». Il Principe si sentiva tutto ringalluzzito [...]. L'idea della mazurka però lo spaventava un poco: questo ballo militare, tutto battute di piedi e giravolte, non era più roba per le sue giunture [...]. «Grazie, figlia mia... ma la mazurka no; concedimi il primo valzer». Anche nel romanzo c'è un colonnello, quel famoso Pallavicino, reduce trionfante dalla sparatoria di Aspromonte. Nel racconto «lei indossava un abito bianco con una cintura rosa». Nel romanzo Angelica ha un abito rosa («Il nero del frac di lui, il roseo della veste di lei»). Nel film invece Angelica torna in bianco, come in Tolstoj. Non è un dettaglio secondario: Visconti si annida nei dettagli. E la sua è altissima sartoria. «Claudia Cardinale indossò l'abito bianco creato da Piero Tosi [...] L'abito nacque a partire da un'accurata ricerca sulla stoffa, la foggia, la fattura di metà Ottocento». Soprattutto in questa parte, la più significativa, Visconti tradisce la fedeltà al testo e si prende delle libertà sorprendenti. Inverte l'episodio in cui il principe si imbatte per strada in un prete che va a portare il viatico a un agonizzante, che nel romanzo avviene durante l'andata in carrozza al palazzo del ballo. «La carrozza si fermò: si sentiva un gracile scampanello e da uno svolto comparve un prete recante un calice col Santissimo [...] una di quelle case sbarrate racchiudeva un'agonia: era il Santo Viatico. Don Fabrizio scese, s'inginocchiò sul marciapiede, lo scampanellare dileguò nei vicoli». Nel romanzo, dopo il ballo il principe lascia la carrozza e torna a piedi, rinnovando l'appuntamento con le stelle, e pronuncia la sua invocazione alla fedele Venere, preludio della morte cui è dedicato il capitolo successivo. Nel film, l'incontro fra il principe e il corteo funebre del viatico è spostato alla fine. Ma soprattutto Visconti introduce ex novo un tema assente nel libro, di decisiva influenza. Lo prepara

con una conversazione durante la festa in cui Tancredi, l'ex garibaldino già passato ai vincitori dell'esercito regio, scandalizza l'innamorata Concetta con una cinica osservazione sui soldati che hanno disertato per Garibaldi, di cui annuncia l'esecuzione imminente. E alla fine, quando il principe cammina sotto le sue stelle e la carrozza coi due innamorati procede nella corsa, si ode una scarica: i disertori sono stati fucilati. Il colonnello Pallavicino e il suo corteggio di ufficiali avevano lasciato la festa per tempo adducendo i loro doveri in piazza d'armi: come il padre di Varen'ka. Un intervento così invadente, e incisivo sull'impianto storico, fa corrispondere per intero lo schema del racconto di Tolstoj con quello del Gattopardo.

Là il colonnello affettuoso è l'altra faccia del bruto che sferza il disgraziato disertore. Qui la lussuosa futilità del ballo finisce nella scarica di fucileria contro i disertori. Lo sparo echeggia nella carrozza che trasporta Angelica, Tancredi e don Calogero Sedara, al quale è affidato il suggello: «È stato ripristinato l'ordine». Le coincidenze (altre non ne ho citate) possono solo essere coincidenze. In tanto evocare Stendhal e Proust (e caso mai il Tolstoj di *Guerra e pace* e della *Morte di Ivan Il'ic*), mi piace immaginare che fosse entrato il Tolstoj vecchio: *Dopo il ballo* fu scritto nel 1903, e uscì postumo nel 1911. Ora un bel libro di Alberto Anile e Maria Giannice, *Operazione Gattopardo* (prefazione di Goffredo Fofi, Le Mani), illustra la metamorfosi di un «romanzo di destra» in un «film di sinistra», del Risorgimento di Tomasi in quello di Visconti (e Togliatti). Se, come ho insinuato, Tomasi si fosse rifatto a Tolstoj, e Visconti (che non aveva mai incontrato Tomasi) anche, anzi calcando la mano, sicché la fustigazione del tartaro disertore e la fucilazione dei soldati dell'esercito regio disertori fossero parenti, il finale sarebbe meno contingente. Dopo il ballo finisce col narratore inorridito: «Se queste cose le fanno con tanta sicurezza e son ritenute da tutti indispensabili, vuol dire che loro sanno qualcosa che io non so, così pensavo, e mi sforzavo di scoprire cosa fosse quel qualcosa. Ma, per quanti sforzi facessi, non riuscii a saperlo nemmeno in seguito». In quel momento prende la decisione che cambierà la sua vita: non entrerà nell'esercito. «Quanto a Varen'ka... Si disinnamorò di lei».





Achille sogna Patroclo. Il sonno più bello della storia dell'Occidente

Pensiero cosciente e immagini emerse dal nulla dall'epica di Omero all'interpretazione di Freud

Pietro Citati, Corriere della Sera, 15 aprile 2013

I sogni dei tempi omerici hanno una qualità straordinaria. Quelli dei tempi moderni nascono dalla psicologia: fioriscono nell'ombra che ci accompagna, rivelano le nostre ansie e i nostri dolori, rispecchiano la tumultuosa complessità del nostro passato: mentre i sogni omerici posseggono una vita autonoma, preesistono e sono estranei alla esistenza dei sognatori. Così scrive Giulio

Guidorizzi nella prima parte del suo bel libro *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno* (Raffaello Cortina). Abitano molto lontano da noi, presso la «rupe bianca» e le «porte del sole», all'estremo occidente della terra, non lontano dall'Ade. Il loro signore è il dio Hermes, che guida sia i morti sia i sogni. Li conduce con la sua bacchetta d'oro, con la quale, quando vuole, chiude gli occhi degli



José Benlliure y Gil, *La barca di Caronte*





uomini, o li desta dal sonno. Guidati da Ermes, essi sciamano, percorrono il mare e la terra e si introducono, non sappiamo come, nelle menti degli uomini.

Chi legge l'*Iliade* o l'*Odissea* conosce la seconda qualità dei sogni omerici. Sono compatti, fluidi, narrativi: si organizzano naturalmente come racconti;

Achille stava disteso sulla riva del mare, in un punto sgombro da navi, e gemeva dal profondo del petto. Quando il sonno lo prese, lo avvolse dolcemente, sciogliendo le pene del suo cuore e delle sue membra

a differenza dei sogni moderni, che sono un complesso di frammenti suddivisi, spezzettati, disordinati, ai quali soltanto l'interpretazione dello psicoanalista conferisce un'architettura. Qualcuno potrebbe obiettare che questa compattezza dipende dal fatto che Omero li costruisce sapientemente con la ragione e quindi appartengono alla coscienza.

In realtà, la luce dei sogni omerici non ha niente a che fare con quella della ragione: è una forza molto più misteriosa, che opera nell'ombra, ha tutte le proprietà elusive e ambigue dell'ombra, e una qualità luminosa e divina, che ci rende chiari i particolari e i significati.

Credo che il sogno più bello della letteratura greca e occidentale sia quello di Achille, nel ventitreesimo libro dell'*Iliade*. Achille stava disteso sulla riva del mare, in un punto sgombro da navi, e gemeva dal profondo del petto. Quando il sonno lo prese, lo avvolse dolcemente, sciogliendo le pene del suo cuore e delle sue membra. All'improvviso, gli apparve l'ombra di Patroclo: simile a lui in tutte le cose, la statura, gli occhi bellissimi, la voce, gli abiti. Come fanno i sogni, gli rimase sospeso sopra la testa. Poi prese a parlargli: «Tu dormi, Achille, e ti dimentichi di me.

Non ti scordavi di me quando ero vivo, ma ora che sono morto ti scordi di me. Sono disteso fuori dal portale dell'Ade e le altre ombre non mi permettono di unirmi a loro oltre il fiume. Dammi sepoltura al più presto, in modo che anch'io possa passare. Quando mi avrai onorato col fuoco, non tornerò più dall'Ade. Mi ha ghermito la morte odiosa e non staremo mai più insieme, appartandoci dai nostri compagni, a discutere piani e progetti, come quello di conquistare Troia da soli. Presto la morte afferrerà anche te, per mano di un dio e di un troiano».

«Ma ti prego di un'altra cosa» continuò l'ombra di Patroclo. «Siamo cresciuti fin da bambini nella stessa casa, dove mi ospitò tuo padre, Peleo: e tu non mettere le tue ossa divise dalle mie; la stessa anfora d'oro, quella che ti ha dato tua madre, accolga insieme le nostre ossa». Di rimando gli disse Achille. «Certo io farò tutto per te e mi comporterò come desideri. Ma avvicinati a me. Abbracciatevi almeno per un istante, gustiamo insieme il piacere del pianto amaro».

Achille distese le braccia attorno all'ombra di Patroclo: ma non poté stringerla al petto: il mondo dei vivi è totalmente diverso da quello dei morti; noi non possiamo abbracciare le persone morte che amiamo, come apprenderà anche Ulisse nell'Ade, cercando inutilmente di abbracciare la madre. Stridendo, l'ombra di Patroclo discese come fumo sotto la terra. Achille si svegliò stupito, batté le mani una contro l'altra, e disse: «Ah, esiste anche nell'Ade l'ombra e la parvenza. Ma non è vita. Tutta la notte mi è stata accanto l'ombra di Patroclo, in tutto simile a lui: piangeva e gemeva e mi ha comandato molte cose, una per una». Così finiscono spesso i sogni, osserva Guidorizzi: nel momento culminante, con un desiderio incompiuto, nel passaggio dal sonno alla veglia. L'immagine di Patroclo è certo un sogno: ma è al tempo stesso una realtà oggettiva, un'ombra insepolta presso le porte dell'Ade, che viene risospinta dalla realtà dei vivi a quella dei morti. Non possiamo dire se l'immagine di Patroclo svanisca perché



Achille si risveglia o fugge via perché l'apertura che connette i vivi e i morti si è improvvisamente chiusa per qualche misteriosa ragione.

Questi sogni, che provenivano da lontano, guidati da Ermes, non erano visioni isolate, ma facevano parte di uno stesso sistema di segni. Come diceva Sinesio, un tardo neoplatonico, essi erano connessi tra loro in un grande libro: una catena di significati legava tra loro tutte le manifestazioni del cosmo secondo leggi ignote ai più, ma non per questo meno esatte. «Tutte le cose – scriveva Sinesio – sono collegate per parentela le une alle altre, affratellate in quell'unico organismo vivente che è l'universo». Grazie alla rivelazione onirica possiamo scavalcare le barriere che separano l'alto e il basso, il mondo divino e quello umano, quello passato e quello futuro: le anime che popolano il giardino del mondo si avvicinano: possiamo sognare per conto di altri, sognare insieme a un altro lo stesso sogno; e vedere in sogno ciò che un altro vede nella veglia. A questo punto la rivelazione onirica è un punto d'incrocio tra realtà differenti. Ma chi promuove questi incontri? La stessa fittissima e foltissima realtà dell'universo? O c'è un meraviglioso burattinaio – un dio o un demone – che gioca con i nostri sogni, si diverte a tessere tele vaste e incomprensibili?

Nella Grecia del tardo arcaismo si sviluppò l'idea che qualsiasi rappresentazione mentale – non solo quelle oniriche, ma tutte le altre forme di emozione e di riflessione – fossero il prodotto di una entità invisibile, racchiusa dentro ogni essere umano, chiamata anima (*psyche*). L'anima diventò così il vero io, e Socrate diceva che «bisogna prendersi cura di lei più di ogni altra cosa». Da quel momento il sogno diventò il compagno dell'anima, come scrive Giulio Guidorizzi: un compagno segreto ma inseparabile. La sua esperienza era quella dell'anima in sé stessa e per sé stessa, senza che il corpo ne fosse coinvolto; ed era la prova certa che essa ha in sé «qualcosa di divino». Quando il corpo giaceva come morto nel sonno, l'anima si ridestava. La rivelazione onirica non aveva dunque nulla a che fare con la coscienza.

Durante il sonno si attivava una parte profonda dell'essere umano: ciò che l'anima vedeva mentre il corpo era addormentato, appariva come un ritorno alle origini: alle sue origini. «Quando dorme – scrisse Eschilo – la mente scintilla di mille occhi, mentre di giorno gli uomini sono di vista corta». Se il corpo riposava – disse un medico del sesto secolo a.C. – l'anima sveglia conosceva tutto, vedeva ciò che va visto, udiva ciò che va udito, camminava, provava dolore, provava ira, ricordo e amore.

Allora l'anima ascoltava voci prodigiose: un'aura amena circondava il suo letto, percepiva odori soavi, scorgeva una luce meravigliosa; le figure sacre apparivano maestose e benevole, perfette nella loro bellezza. Poi, all'improvviso, il corpo si risvegliava: l'anima si addormentava; e l'epifania divina si dissolveva, lasciando dietro di sé la delusione dell'abbandono.

Passarono molti secoli. Alla fine del diciannovesimo secolo e al principio del ventesimo, Freud e Jung tornarono, come i greci, a occuparsi soprattutto dei sogni, come se fossero l'unica strada per scoprire la verità. Nel 1897 Freud cominciò a scrivere *L'interpretazione dei sogni*, con una passione, un furore e un invasamento poetico, che uno scienziato non ha mai conosciuto. Lavorava

Allora l'anima ascoltava voci prodigiose: un'aura amena circondava il suo letto, percepiva odori soavi, scorgeva una luce meravigliosa; le figure sacre apparivano maestose e benevole, perfette nella loro bellezza

dieci ore al giorno. Poi, nelle ore notturne, dalle undici alle due, restava nello studio, al pianterreno della sua casa, a fantasticare, congetturare e interpretare.

L'interpretazione dei sogni è percorsa da una fitta serie di citazioni e di allusioni letterarie, Sofocle,



Virgilio, Shakespeare, Goethe, che rivelano come l'immersione onirica risvegliasse il fortissimo senso mitico di Freud. Queste citazioni – non i discorsi e le definizioni intellettuali – hanno il compito di esprimere la sua intuizione dell'inconscio. Freud scese nelle tenebre, nell'abisso, negli Inferi, nel regno dell'Acheronte, dove abitavano gli dèi della

Come l'archeologo, doveva discendere strato per strato, dissotterrando la città sepolta, fino all'ultima Troia: come il minatore, doveva scavare pozzi sempre nuovi, nei quali incontrare i pensieri del sogno

notte. Erano gli unici dèi che egli potesse conoscere: lì viveva il numinoso, il *tremendum*, l'indimenticabile e l'indistruttibile, verso il quale provava un'infinita venerazione e un infinito terrore. La sua via era segnata. Come l'archeologo, doveva discendere strato per strato, dissotterrando la città sepolta, fino all'ultima Troia: come il minatore, doveva scavare pozzi sempre nuovi, nei quali incontrare i pensieri del sogno. Il fatto paradossale è che questa intuizione mitico-sacra dell'inconscio resta confinata nelle allusioni letterarie dell'*Interpretazione dei sogni*. Nei sogni, che Freud racconta e che in gran parte estrasse dalle sue notti, manca quasi ogni traccia di mito e di numinoso e gli innamorati delle grandi fantasie oniriche romantiche dovranno cercare altri testi: Jean Paul, Nerval o Jung. I sogni di Freud sono composti di microscopici frammenti, di unità impercettibili, di minime tessere, che poi l'inconscio incastra fra loro, fino a formare un conglomerato ingegnoso. Così leggendo *L'interpretazione dei sogni*, il brivido oscuro che ci aveva lasciato il dio della notte scompare o viene modificato. Il dio dell'inconscio assomiglia a delle figure che incontriamo continuamente nella vita del giorno: un tessitore davanti al suo telaio, un

artigiano che compone mosaici o tarsie, un giocatore di scacchi che calcola i movimenti delle sue pedine e persino un cinico truffatore, tanto mente, si maschera ed è privo di scrupoli. La sua attività è formale e combinatoria: mentre Freud lo spia, eccolo lì che lucidamente, geometricamente, con una regolarità e una precisione da orologio, occulta, omette, condensa, traduce, deforma, trasforma, sposta... Che il tremendo dio dell'Acheronte si comporti come un meticoloso artigiano, questa è la grande scoperta che Freud insegnò al secolo che inaugurava.

La rappresentazione greca del sogno, anche quella dei tempi più tardi, che Guidorizzi analizza con grande intelligenza, è molto più vasta, libera, mobile e polimorfa di quella degli psicologi moderni. Sia Freud sia Jung hanno consumato, sia pure in modi diversi o opposti, un'immensa quantità di inconscio: ma alla fine questo inconscio è stato trasformato, razionalizzato, spesso falsificato; e nei loro scritti resta pochissimo inconscio autentico. Per fortuna, la mente umana è stata salvata dai grandi scrittori, come Proust e Kafka, che percorsero la strada opposta a quella di Freud e di Jung. Tutte le profondità della terra, le città sotterranee, le caverne incalcolabili, tutto il regno dell'ombra deve essere portato, Proust lo ripete mille volte, alla «piena luce». Quando era giovane aveva scritto: «Se il poeta percorrere la notte, che sia come l'angelo delle tenebre, portandovi la luce». Ma qualsiasi illuminazione dell'inconscio, Proust lo sa egualmente bene, è estremamente rischiosa, perché l'intelligenza può cancellare e disseccare l'ombra, che dà profondità e vastità alla letteratura e all'esistenza. Quando viene alla luce, l'ombra deve riconoscere la sua vita, il suo abisso, il suo velluto, il suo setoso geranio. In un brano abolito della *Recherche*, Proust espose il proprio programma: era necessario che le parti inconse dell'io conoscessero direttamente sé stesse, senza passare attraverso la coscienza, diventando riflettenti, «come ha fatto la nostra carne sotto la fronte, là dove si è trasformata in occhio».





Icone, tweet, riscritture. Aiuto, il romanzo è diventato liquido!

Stefania Vitulli, il Giornale, 16 aprile 2013

Ebook di ultima generazione, contaminati da audio e video, social network e sms, aiutano la letteratura a diventare liquida, come tutto il resto ormai troppo descritto da Bauman e compagnia. In che cosa consiste allora oggi lo sperimentalismo degli autori? Forse, in un tentativo di integrazione dei linguaggi digitali con quelli letterari, non più però nel modo elementare tentato in passato (ricordate lo scalpore dei primi romanzi scritti solo con sms)? Qualche giorno fa, su Facebook Aldo Nove scriveva: «Non si può più fare l'avanguardia perché non si capisce più niente. Quando c'è un linguaggio comune (una *koine*, per i colti) ne puoi inventare altri che gli si contrappongono, rompendone gli schemi. Oggi gli schemi sono già rotti». E tra i titoli in libreria a rompere gli schemi in questo senso ce ne sono parecchi. Segnaliamo per primo *La produzione di meraviglia* di Gianluigi Ricuperati (Mondadori, pagg. 180), romanzo che di classico ha conservato l'embrione di trama, ma per il resto produce appunto meraviglia, nella costruzione linguistica e iconografica. La storia è quella di Remì e Ione, accoppiati sul Cessna «Conroy» pronto a sorvolare le Alpi per farli atterrare, il 10 ottobre 2014, a Ginevra. Lui è un eroe strano – *el mudo maravilloso* lo chiamano tra Las Vegas e il Liechtenstein: campione di poker giovane ma più esperto di tutti gli avversari, guadagna 3 milioni di dollari l'anno e non dorme mai più di tre ore e mezzo per notte. Ha scoperto che «dormendo poco avrebbe potuto imparare, fare calcoli, studiare strategie, leggere, guardare cartoni animati, film, fantasticare e scrivere lettere ad amici immaginari». Lei è bella, riflessiva, portatrice sana di lusso e nevrosi, figlia di un famoso chirurgo fresco di arresto. Lo stratagemma letterario da risolvere è come farli comunicare, visto che Remì è muto e Ione perennemente «incantata». È qui che entrano in gioco i *mind game*, le carte, le chat, in un linguaggio che si frammenta – incastrato tra i flashback – e si ricompone, fino a sfociare, a due terzi del libro, in un album di carte da gioco, quelle che Remì usa per «parlare», che sono parte integrante del romanzo. E

che rendono il libro un vero oggetto, interessante da «possedere», garanzia di competizione con un ebook. Rompe gli schemi il nuovo libro di Roberto Cotroneo, *Tweet di un discorso amoroso* (Barbera Short, pagg. 144, euro 11,90): romanzo? Diario? «Non-genere», lo chiama l'autore, nasce su twitter nell'aprile 2012. Cotroneo comincia a scrivere una serie di pensieri esistenziali che chiama *Timeline*, tutti diretti a una donna. Tra questi, anche la ragione d'essere del volumetto: «Le costrizioni date dai social network obbligano a una forma di iconicità verbale, se mai può esistere un'icona fatta di significanti e significati. La parola breve in questi casi non è sintesi estrema di un ragionamento più lungo, ma diventa il ragionamento stesso... Le parole diventano formule brevi... L'arte della conversazione si è trasformata nell'arte della definizione». È vero però anche che dell'immediatezza di Twitter nel libro rimane ben poco, a parte le pagine quasi bianche in cui navigano tre o quattro righe isolate. La sensazione è di coito interrotto: il flusso di coscienza cui in altro «genere» si sarebbe dato libero sfogo, fino a ottenerne un saggio, qui viene evirato, costretto. E nel passaggio al digitale dalla carta, la formula breve invecchia subito e si svuota. Ben altri schemi rompe infine Irene Chias, che «gioca» con la rielaborazione di una parte della letteratura in *Esercizi di sevizia e seduzione* (in libreria il 23 aprile per Mondadori). L'idea è che la protagonista del romanzo, Ignazia, abbia la «missione» di riscrivere famose pagine di violenza sulle donne in grandi romanzi ritorcendole sul maschio, a ristabilire un equilibrio, perché: «Seni mutilati, vulve cucite, stupri di gruppo impressionano poco. Vili taglietti sulla minchia fanno invece inorridire». «Vittime» illustri sono, tra gli altri, Bret Easton Ellis e il suo *American Psycho*, l'*Aranzia meccanica* di Burgess, ma anche i libri Genesi e Giudici della Bibbia e il *Mafarka* di Filippo Tommaso Marinetti. Il risultato è minacciosamente divertente e disturbante, ma dimostrazione che la letteratura acquista potenza specialmente quando sperimenta sul contenuto.





Un futuro senza recensioni (se sei la NY Review of Books)

Mariarosa Mancuso, il Foglio, 17 aprile 2013

Si può fare. Si può dirigere per mezzo secolo la *New York Review of Books* e ancora appassionarsi al futuro delle recensioni librarie. Si può far tardi la notte, a 83 anni, per controllare tutti i pezzi in uscita sul quindicinale che ha festeggiato a febbraio i suoi primi 50 anni. Si può rilasciare un'intervista vivace e non pomposa, passando da Instagram alle carte segrete del Pentagono, conservate in una valigetta che un collaboratore di nome Daniel Ellsberg chiese di sistemare in un armadietto per un po'. Si può descrivere il regime cubano come totalitario, quando la sinistra americana celebrava Fidel Castro, e pentirsi di aver sbattuto in copertina lo schema per confezionare una bomba Molotov. Si può ricordare il primo annuncio personale apparso sulla rivista – «Scrittore ebreo di bell'aspetto cerca compagna di letto che sappia ballare» – e vietare l'uso di parole come «contesto» o «framework». Sul *New York Magazine*, in un'intervista firmata Mark Danner, Robert Silvers ricorda il momento in cui tutto cominciò. *Harper's Bazaar* aveva pubblicato un articolo di Elizabeth Hardwick, con il titolo «The Decline of Book Reviewing». Per quanto amiamo sentirci al centro di una svolta che cambierà l'umanità, e non vediamo l'ora di strapparci i capelli per le disgrazie a cui crediamo di assistere, le recensioni librarie cominciavano già a declinare nel 1959. Mancavano di passione, di coinvolgimento, di personalità e di eccentricità, fu la poco pietosa diagnosi; le lodi erano piatte, i dissensi appena accennati. Tre anni dopo, un lungo sciopero dei giornali convinse Elizabeth Hardwick, il poeta Robert Lowell che era suo marito, Barbara e Jason Epstein, e lo stesso Robert Silvers ad avviare una rivista di recensioni fatte come l'arte comanda. Silvers è ancora lì, anche se il capo di allora, vedendolo andar via da Harper's Bazaar gli disse: «Tempo un mese sarai di nuovo qui».

«Interessante» fu la parola magica, ripresa in un'altra intervista apparsa a febbraio sul *Financial Times*, nella serie «Lunch with the FT». Uno scrittore può essere noioso, in tal caso tocca al critico farlo notare. Se è noioso il recensore, il lettore scappa e inizia a evitare le pagine letterarie, saltandole come noi saltiamo le pagine dedicate alla scienza, alla medicina e alla fenomenologia della lenticchia. Di questi tempi magari apre un blog, esercitandosi in recensioni anche più noiose (ma su cui almeno si trova d'accordo). Tre anni dopo ancora – con l'intervento di un finanziatore a supplire la mancanza di pubblicità tornata sui quotidiani dopo la fine dello sciopero – la *New York Review of Books* era in pareggio (oggi vende 143 mila copie e ha un blog molto popolare, se per blog intendiamo la continuazione di una bella rivista con altri mezzi). Per i primi articoli, furono messi al lavoro gli amici e gli amici degli amici. Ma il fatto che recensori e recensiti si conoscessero non impedì celebri stroncature: Norman Mailer fece a pezzi *Il gruppo* di Mary McCarthy, Edmund Wilson distrusse la traduzione di *Eugene Onegin* fatta da Vladimir Nabokov: in prosa, perché nulla in inglese poteva rendere secondo lui il verso russo, arricchita (o appesantita) da una quantità spropositata di note. Sia l'intervistatore – che ora collabora alla Nyrb e nel 1981 aveva l'incarico di battere a macchina i manoscritti editati, da rimandare agli autori per approvazione – sia l'intervistato sono ancora deliziati al pensiero della nota nabokoviana sui feticisti del piede in letteratura. (Quando non litigavano, lo scrittore e il critico si scambiavano lettere su scacchi e farfalle, raccolte con il titolo «Dear Bunny, Dear Volodya»).

Elizabeth Hardwick era il tipo di editor che restituiva gli articoli ridotti a metà dell'originale. Robert Silvers non era più conciliante, come



conferma l'ex ragazzo che batteva a macchina le correzioni («fatte a scrittori che veneravo»). Capitava che qualche scrittore, dopo essersi riletto e piaciuto anche più del solito, mandasse bigliettini entusiasti, perché non se ne era accorto, o faceva il finto tonto: «Ma non hai cambiato neanche una virgola!». Altri pretendevano che tutto tornasse come prima dell'editing (il recensore aveva comunque l'ultima parola), e Robert Silvers aggiunge «non erano mai i migliori». Diciamo articoli, o recensioni, per comodità: le pagine della *New York Review of Books* sono grandi, i caratteri piccoli, le foto scarse e la lunghezza equivale a quella di un saggio, spesso su una serie di libri astutamente messi insieme.

«Non posso pensare a un futuro senza recensioni», spiega Robert Silvers al più giovane (e apocalittico) intervistatore. Coglie l'occasione per spiegargli come funziona Instagram, e per annunciare che prossimamente la *New York Review of Books* pubblicherà un articolo sui videogiochi, ormai muovono più miliardi del cinema. Opinioni precise anche su Twitter, considerato una ricchissima miniera per chi si interessa al mondo e al linguaggio. Robert Silvers non esclude in un futuro un «Oxford Books of Tweets», dopo l'antologia dedicata ai saggi e quella dedicata agli aforismi. Si potrà fare, aggiunge, solo quando il materiale che viaggia sui social network avrà i loro bravi (oltre che pazienti) recensori.





Delitto di famiglia

Volete essere scrittori? Uccidete padre e madre

Cristiano De Majo, la Repubblica, 18 aprile 2013

Nel suo ultimo libro, *How Literature Saved My Life*, non ancora uscito in Italia, David Shields sintetizza in una frase una grande verità della scrittura: «È difficile scrivere un libro, è molto difficile scrivere un buon libro, ed è impossibile scrivere un buon libro se ti preoccupi di come le persone a te vicine lo giudicheranno». Sul *New York Times*, la scrittrice e giornalista Susan Shapiro – che nella sua biografia si definisce autrice di tre memoir che la sua famiglia odia – dice di dare agli studenti dei suoi corsi di scrittura questo semplice quanto diabolico consiglio: «Avrete trovato la vostra voce quando scriverete un pezzo che la vostra famiglia odierà. Se volete avere successo con genitori e fratelli, provate con i libri di ricette». Sareste teoricamente disponibili ad accettare una buona recensione su un quotidiano a grande tiratura in cambio di una burrascosa interruzione dei rapporti con vostra madre? Se la risposta è sì, siete sulla strada giusta, la letteratura, fiction o non fiction che sia, è per i rapporti familiari un campo minato in cui ogni scrittore che si rispetti non solo conosce la posizione delle mine, ma trova inevitabile farle esplodere. La delicata questione può essere considerata da due punti di vista: 1) per lo scrittore la propria famiglia è, in quanto a profili psicologici e dinamiche umane, il materiale più ricco e meglio conosciuto che ha a disposizione, ma 2) non bisogna sottovalutare il potenziale vendicativo del testo letterario; scrivere può anche significare, e lo dimostrano alcuni capolavori, regolare i conti con il proprio passato.

La *Lettera al padre* di Franz Kafka è, in questo senso, una lampante dimostrazione di come un'intera poetica si possa articolare intorno a un tentativo di vendetta. A trentasei anni il grande scrittore praghese compone un drammatico ritratto del genitore e dei suoi abusi psicologici stilando una lista di lontani aneddoti a cui si è tentati di ricondurre tutta la sua produzione letteraria, e arrivando infine a individuare l'origine della sua vocazione proprio in quel rapporto per lui così doloroso: «Scrivevo di te, scrivendo lamentavo quello che non potevo lamentare sul tuo petto. Era un addio da te, intenzionalmente tirato per le lunghe, soltanto che, per quanto imposto da te, andava nella direzione da me determinata».

Ne sa qualcosa anche Lucie Ceccaldi, madre dello scrittore più famoso della Francia contemporanea, a cui spesso si aggiungono gli aggettivi: controverso, cinico, rancoroso, sessualmente morboso, che non equivalgono a buone notizie per chi è stato, o avrebbe dovuto essere, responsabile della sua costruzione emotiva. Nelle *Particelle elementari*, Michel Houellebecq, la prende di peso con il suo vero nome, *Ceccaldi*, e le fa interpretare il «ruolo» della madre hippie che abbandona il proprio figlio ai nonni, ubriaca di illusioni libertarie, affamata di sesso. La terribile coincidenza è che Houellebecq fu esattamente affidato ai nonni da piccolissimo e che i suoi genitori furono esattamente due giramondo imbevuti di edonismo sessantottino. Si scopre così



che tutta la critica asprissima alla generazione dei babyboomer, uno dei temi centrali dei primi libri dello scrittore francese, mascherata abilmente nello stile del personaggio, un nichilista prodigo di considerazioni storico-sociali, mette radici nel risentimento personale, in una tristissima sindrome da abbandono. Ma la storia non finisce qui. Nel 2008 Lucie Ceccaldi dà alle stampe un memoir intitolato con eloquenza *L'Innocente* con cui si propone di dire la sua verità e rilascia interviste in giro nelle quali dichiara di essere disposta a perdonare suo figlio solo nel caso in cui decidesse di presentarsi in una piazza brandendo *Le particelle elementari* e autoaccusandosi come bugiardo e impostore. La lite letteraria finisce per assumere connotati vertiginosi perché non solo è curioso che l'autore di un romanzo venga accusato di essere un mentitore, ma anche perché se suo figlio non fosse diventato Houellebecq, Lucie Ceccaldi non avrebbe mai pubblicato un libro. D'altra parte, per quanto strano possa sembrare, il suo non è l'unico caso di «genitore d'arte». Henry James e William Yeats, erano figli di due padri parecchio simili: artisti falliti e borghesi inconcludenti. Come John Butler Yeats che, dopo il successo letterario del figlio, arrivò addirittura a implorarlo di raccomandare i suoi testi teatrali. Le due vicende sono raccontate nel bellissimo libro di Colm Tóibín *New Ways to Kill Your Mother: Writers and Their Families* (Penguin), uno spaccato ricchissimo di fatti e documentazioni sulle famiglie di alcuni importanti scrittori dell'Otto-Novecento, che scoperchia un covo di dolori, frustrazioni, condizionamenti.

Il limite estremo della morbosità familiare si tocca nel capitolo dedicato alla famiglia Mann, condensato di distorsioni sessuali, mancanza di amore, ambiguità storiche. Klaus, secondogenito di Thomas, è la figura tragica, quasi più letteraria che reale, che ne incarna le storture. Ragazzo prodigo e di ambizioni smisurate – al punto che il padre gli autografò con ironia sprezzante una copia della *Montagna incantata*, scrivendo «Al mio rispettato collega, il suo promettente padre»

– sessualmente incerto, ma legato più che fraternamente a sua sorella Erika, tossicodipendente e antinazista più vibrante del suo prudente e celebre congiunto, visse fino al suicidio una vita alla continua ricerca dell'approvazione paterna, anche attraverso una frustrante competizione letteraria. Nel 1936 pubblicò *Mephisto*, in cui la figura di un personaggio che decide di non esporli politicamente per non rovinare il suo successo artistico è, secondo Tóibín, ispirata precisamente da suo padre. Che, d'altra parte sembra rispondergli in *Carlotta a Weimar*, descrivendo così il personaggio di August, figlio di Goethe: «Essere figli di un grand'uomo è una grossa fortuna, un considerevole vantaggio. Ma, d'altra parte, anche un fardello opprimente, una umiliazione permanente del proprio ego». Si dà il caso poi, ed è un caso non meno doloroso per una famiglia, di una vita segreta rivelata post mortem da un lascito letterario. Sempre nel libro di Tóibín si può leggere della vicenda legata ai *Diari* di John Cheever, recentemente pubblicati da Feltrinelli, che svelarono un'omosessualità tenuta a lungo nascosta tra le mura di casa. Mary Cheever, la moglie dello scrittore della suburbia americana, decise di non leggerli, giustificando così la sua scelta: «Non posso leggerli, non è la mia vita. Si tratta

Il limite estremo della morbosità familiare si tocca nel capitolo dedicato alla famiglia Mann, condensato di distorsioni sessuali, mancanza di amore, ambiguità storiche. Klaus, secondogenito di Thomas, è la figura tragica, quasi più letteraria che reale, che ne incarna le storture

di lui. È tutto dentro di lui». Ed è proprio la consapevolezza di questo scarto tra realtà esterna e vita interiore, identificato con disperata lucidità dalla moglie di Cheever, che potrebbe alleviare i dolori delle vittime del fuoco amico, o parentale, della letteratura.



Jack London, il romanzo di un talento vagabondo

Da cacciatore di foche in Giappone a cercatore d'oro nel Klondike.
La nuova biografia dello scrittore più «on the road» della storia

Daniel Dyer, il Giornale, 19 aprile 2013

Il penitenziario della contea di Erie non era un luogo ameno. Costruita nel 1847, lungo gli argini del canale Erie a Buffalo, New York, la grande prigione in pietra era divisa in quattro sezioni. La più grande, chiamata Bums' Hall, ospitava i vagabondi in 230 mini celle sovrapposte come gabbie per animali.

Nell'estate del 1894, una di queste celle ospitava un giovane diciottenne il cui nome risulta nel registro dei carcerati come «John Lundon». John Lundon era stato arrestato il 29 giugno nei pressi di Niagara Falls, New York. L'imputazione era vagabondaggio. Aveva lasciato la sua casa di Oakland, in California, più di due mesi prima, e aveva viaggiato per il paese in treno, senza biglietto. Talvolta si introduceva di soppiatto in carri merce vuoti. Altre volte si nascondeva sotto di essi, appiattendosi e viaggiando pericolosamente, per ore, a pelo delle rotaie che rumoreggiavano sotto di lui. Noto tra i suoi amici vagabondi come «Kid il marinaio» o «Jack il marinaio», aveva avuto fortuna per tutto il viaggio. Raramente i controllori ferroviari – chiamati «mastini» – lo avevano stanato. Ma in giugno la fortuna lo abbandonò.

Aveva trascorso la notte in un campo nei pressi di Niagara Falls e quando, di buon mattino, quel fatidico venerdì, si svegliò, si diresse verso il centro abitato per mendicare del cibo. Sfortunatamente incappò in due suoi compagni che erano appena stati arrestati da un poliziotto. Il poliziotto gli impose di unirsi a loro. La giustizia fu rapida. Quando il giudice Charles Piper chiese al magistrato inquirente

quale fosse l'accusa, la risposta fu identica per tutti: «vagabondaggio, vostro onore». Piper sentenziò: «trenta giorni». Sailor Kid stimò in trenta secondi il tempo per la sentenza.

Arrivati al penitenziario, Sailor Kid e gli altri furono obbligati a spogliarsi e a fare il bagno perché, scrisse, «il penitenziario pullulava di parassiti». Fu poi il turno del barbiere del penitenziario, che in soli tre minuti rasò la sua testa come «una palla da biliardo emergente da una selva di irsuti capelli». Dopo si diressero verso le rispettive celle con i piedi incatenati. Quella sera la cena consisteva in due fette di pane raffermo e un po' di «zuppa» – un quarto d'acqua tiepida, appena salata con «una solitaria goccia di grasso» galleggiante sulla superficie, come la definì Sailor Kid. Trascorso il mese di detenzione, Sailor Kid aveva imparato a commerciare e a scambiare merce con i prigionieri – sigarette, soldi, francobolli. Era diventato insensibile alla crudeltà e alla violenza che lo circondavano in quello che in seguito avrebbe definito «un autentico inferno».

Espiata finalmente la pena a suo carico, il 29 luglio 1894 Sailor Kid si recò a Buffalo, elemosinò il denaro per comprarsi della birra, poi salì su un treno diretto a Sud. Illegale. Il carcere non aveva mutato il suo stile di vita. «John Lundon» o «Sailor Kid» o «Sailor Jack»: si trattava di John Griffith «Jack» London, il quale nel 1904, proprio dieci anni dopo la sua uscita dal penitenziario della contea di Erie, era uno degli autori più popolari e meglio pagati al mondo. Si è scritto talvolta che la migliore storia che Jack London



abbia messo su carta sia stata la sua biografia. Non è difficile spiegare una simile affermazione perché Jack London visse in modo sorprendente, addirittura incredibile. In poco meno di 41 anni, accumulò un tale bagaglio di avventure e di successi da bastare per parecchie vite. Eppure era nato in una famiglia che oggi definiremmo «svantaggiata». I suoi genitori non disponevano di molto denaro, e ancora bambino doveva industriarsi a guadagnare qualcosa. Frequentò poco la scuola. A quel tempo, per molte persone, l'istruzione elementare era il massimo, e Jack London non faceva eccezione. A 17 anni s'imbarcò per il Mar del Giappone per una battuta di caccia alla foca. A 18 era un vagabondo che viaggiava in treno senza pagare il biglietto e percorreva la nazione in lungo e in largo. Tornato a casa, in California, s'immerse nello studio come autodidatta. A 19 anni si iscrisse alla scuola superiore come matricola. Voleva scrivere, ma ogni cosa che scriveva veniva respinta dagli editori. Nell'estate del 1897 – quando Jack stava per archiviare i suoi sogni – si sparse la notizia di un favoloso ritrovamento di oro nello Yukon canadese, negli affluenti di un fiume poco conosciuto, chiamato Klondike. Con l'aiuto di suo cognato, si diresse verso nord alla ricerca dell'oro. E lo trovò. Non nelle miniere, ma grazie all'esperienza che accumulò durante l'anno trascorso nello Yukon. Quando tornò a casa, era l'estate del 1898, traboccava di idee da raccontare. Ancora una volta cercò di affermarsi come scrittore, e ancora una volta ebbe scarso successo. Poi, pian piano, i suoi scritti cominciarono a venderli. Nel giro di cinque anni, Jack divenne uno scrittore di successo, i suoi lavori comparivano sulle migliori riviste e sui giornali di grande diffusione. Nell'arco di dieci anni divenne lo scrittore più popolare nel mondo, e anche uno dei più pagati. Prima di morire, nel 1916, la sua opera gli aveva procurato tutti gli agi possibili, dagli yachts a un ranch di 1400 acri in una bella valle californiana. È comprensibile perché la gente ritenga che la vita di Jack London sia il suo migliore racconto.

Desiderava che i suoi scritti fossero realistici e onesti. Voleva che i suoi lettori vedessero quello che lui aveva visto, sentissero quello che lui aveva sentito, immaginassero quello che lui aveva immaginato. Si impegnò per rendere il suo stile chiaro e comprensibile. Talvolta questo comportamento gli causò degli inconvenienti. Fu accusato di essere troppo violento, alcune librerie tolsero i suoi libri dagli scaffali, perché ritenevano che parte di quanto aveva scritto fosse troppo scioccante. Anche il suo socialismo fu oggetto di critica: era dell'idea che la ricchezza dovesse essere condivisa, non controllata e gestita da poche ricchissime società e da individui.

Oggi viene talvolta criticato per un'altra ragione: il razzismo. Jack è cresciuto alla fine del XIX secolo, quando il comportamento dichiaratamente razzista degli Stati Uniti era comune. I suoi studi di storia lo avevano convinto che la razza bianca anglosassone fosse destinata a controllare il mondo. In alcuni suoi racconti i personaggi che amiamo e ammiriamo sono razzisti. Queste storie sono oggi di difficile lettura, in quanto esprimono atteggiamenti che la maggioranza della gente ritiene offensiva. Molti di questi libri non vengono più stampati.

Autore di alcune fra le storie più belle della letteratura americana, Jack London (1876-1916) ebbe una

Con l'aiuto di suo cognato, si diresse verso nord alla ricerca dell'oro. E lo trovò. Non nelle miniere, ma grazie all'esperienza che accumulò durante l'anno trascorso nello Yukon. Quando tornò a casa, era l'estate del 1898, traboccava di idee da raccontare

vita avventurosa quanto quella di un personaggio di uno dei suoi romanzi. Ora la sua vita viene raccontata da Daniel Dyer, forse il più grande studioso dello scrittore americano, nel libro *Jack London. Vita, opere e avventura* (Mattioli 1885, pagg. 168, euro 19,90).



Il professor Nabokov: quelle lezioni sul fascino dell'adulterio

Il ciclo era dedicato agli scrittori europei del XIX secolo. Ma molti lo definivano «dirty lit», perché si occupava di argomenti osceni.

Edward Jay Epstein, la Repubblica, 19 aprile 2013

Capitai nel corso Lit 311 all'inizio del mio secondo anno alla Cornell, nel settembre 1954. Non avevo alcun interesse per la letteratura europea o la letteratura in genere: ero semplicemente alla ricerca di un corso che si tenesse lunedì, mercoledì e venerdì mattina, così da non dover frequentare alcun corso di sabato. «Letteratura» oltretutto soddisfaceva uno dei requisiti obbligatori per laurearsi. Il nome ufficiale del corso era «Letteratura europea del XIX secolo», ma ufficiosamente era chiamato *Dirty Lit* (letteratura oscena) dal *Cornell Daily Sun*, perché si occupava di adulterio in *Anna Karenina* e *Madame Bovary*.

Il docente era Vladimir Nabokov, un esule russo. Alto circa un metro e ottanta e quasi del tutto calvo, se ne stava con un portamento aristocratico sul palco della sala conferenze di Goldwin Smith. Di fronte a lui sul palco c'era sua moglie Vera, con i capelli bianchi, che egli presentò soltanto come «l'assistente del mio corso». Fin dalla prima lezione fece intendere di avere scarso interesse a fraternizzare con gli studenti, che sarebbero stati identificati non col cognome, ma con il numero del posto a sedere occupato. Il mio era il 121. Disse che l'unica regola da rispettare era che non potevamo abbandonare la lezione senza prescrizione del medico, neppure per servirci del bagno. Descrisse i requisiti che esigeva per la lettura dei libri assegnati. Disse che non dovevamo sapere nulla del loro contesto storico e che in nessun caso avremmo dovuto identificarci con uno dei personaggi, perché i romanzi sono opere di pura invenzione. Gli scrittori, continuò, hanno un unico scopo, uno solo: affascinare il lettore. Di conseguenza tutto quello che ci

serviva per apprezzarli, a parte un dizionario tascabile e una buona memoria, era la nostra colonna vertebrale. Ci garanti che gli scrittori che aveva scelto – Lev Tolstoj, Nikolai Gogol', Marcel Proust, James Joyce, Jane Austen, Franz Kafka, Gustave Flaubert, e Robert Louis Stevenson – avrebbero prodotto un formicolio che saremmo stati in grado di percepire fin nella nostra colonna vertebrale. Così il corso ebbe inizio. Purtroppo, distratto da abbuffate, gite al lago, cinema, appuntamenti nei corridoi e altre seduzioni locali di Ithaca, non feci in tempo a leggere niente di *Anna Karenina* prima che Nabokov ci assegnasse un test a sorpresa. Consisteva nello scrivere il seguente componimento: «Descrivete la stazione ferroviaria nella quale Anna incontrò per la prima volta Vronskij». All'inizio mi sentii fortemente in difficoltà, perché non avendo letto il libro non avevo idea di come Tolstoj avesse descritto la stazione. Ricordavo però la stazione che si vedeva nel film del 1948 nel quale recitava Vivian Leigh. Giacché ho una specie di memoria eidetica, riuscii a visualizzare una Leigh dall'aspetto vulnerabile che vagava per la stazione in un abito nero, e volendo riuscire nell'esame, descrissi con grande precisione tutto ciò che si vedeva nel film, dall'ambulante barbuto che vende tè portando in giro un panciuto samovar di rame alle due bianche colombe che in pratica nidificano sulla sua testa. Soltanto dopo l'esame venni a sapere che molti dei dettagli del film che avevo descritto non erano presenti nel libro. Evidentemente, il regista Julien Duvivier aveva avuto alcune idee tutte sue. Di conseguenza, quando Nabokov chiese al «numero 121» di recarsi nel suo



ufficio dopo la lezione, mi aspettai di aver fallito o di essere cacciato da *Dirty Lit*. Ciò di cui non avevo tenuto conto era la teoria di Nabokov secondo cui i grandi scrittori creano immagini nelle menti dei loro lettori che vanno molto oltre ciò che descrivono a parole nei loro libri. In ogni caso, dato che presumibilmente ero stato l'unico ad affrontare quell'esame a conferma della sua teoria, descrivendo ciò che nel libro non c'era, e dato che a quanto pareva del film di Duvivier egli non sapeva nulla, non solo mi diede l'equivalente in cifre di un «A» [un 30/30, *NdT*], ma mi offrì anche un lavoretto, di un giorno solo alla settimana, come «assistente ausiliario al corso». Sarei stato pagato dieci dollari alla settimana. Stranamente, il mio lavoro aveva a che vedere con i film.

Ogni mercoledì cambiava la programmazione dei quattro cinema in centro a Ithaca che Nabokov chiamava «il vicino vicino», «il vicino lontano», «il lontano vicino» e «il lontano lontano». Il mio compito, che implicava di spendere buona parte del mio salario settimanale, consisteva nel vedere tutti i quattro film appena usciti al mercoledì e al giovedì, e nel riferirgli brevemente in merito il venerdì mattina. Disse che tenuto conto che aveva tempo per vedere un unico film, il mio briefing lo avrebbe aiutato a decidere quale andare a vedere, se mai ci fosse andato. Era il lavoro perfetto per me: sarei stato pagato per andare al cinema. Nei due mesi seguenti filò tutto liscio. Avevo recuperato l'arretrato dei libri da leggere, e mi piacevano molto gli appuntamenti del venerdì mattina con Nabokov nel suo ufficio al secondo piano di Goldwin Smith. Quantunque di rado superassero i cinque minuti, erano sufficienti a farmi invidiare dagli altri studenti di *Dirty Lit*. Di solito Vera se ne stava seduta dirimpetto a lui, dall'altro lato della sua scrivania, dandomi l'impressione di aver interrotto un loro prolungato appuntamento di studio.

La mia rovina arrivò subito dopo la sua lezione sulle *Anime morte* di Gogol'. Il giorno prima avevo assistito a *La donna di picche*, un film britannico del 1949 basato sul racconto del 1833 di Alexander Puškin. Era la storia di un ufficiale russo che, smanioso di vincere a carte, provocava la morte di un'anziana contessa russa nel tentativo di carpire il

suo metodo segreto per scegliere le carte al gioco del faro. Nabokov pareva poco interessato a quanto gli raccontavo della trama, che doveva conoscere bene, ma drizzò la testa non appena conclusi dicendo che il film mi ricordava le *Anime morte*. Anche Vera si voltò a fissarmi. Guardandomi insistentemente egli mi chiese: «Perché lo pensi?». Mi resi conto all'istante di aver fatto un'osservazione collegata, a quanto pare, a un'idea che doveva aver avuto lui o che stava ancora mettendo a fuoco al riguardo di quei due scrittori russi.

A quel punto avrei dovuto andarmene dal suo ufficio, accampando la scusa di dover riflettere maggiormente sulla sua domanda. Invece, in modo patetico, risposi: «Sono entrambi russi». Lasciò cadere gli occhi e Vera si rigirò per guardarlo in volto. Anche se il mio incarico si protrasse di molte altre settimane, non fu più la stessa cosa.





Cercasi lettori disperatamente

Le collane low cost. La caccia al pubblico dei 20-30enni. La sfida del digitale. Ecco gli editori che sopravvivono alla crisi del libro

Francesca Sironi, l'Espresso, 19 aprile 2013

È la prima volta che accade in un secolo. E per il terzo anno di fila, per cui nessuno può più far finta di niente. Editori, librai, grossisti, distributori. Sono tutti col fiato sospeso: anche i primi tre mesi del 2013 sono stati in perdita, dopo un 2012 che si è chiuso a meno 8 per cento. Nel 2011 il mercato era già diminuito di cento milioni di euro, arrivando a un miliardo e quattrocento milioni. Meno copie vendute. Meno fatturato. Meno lettori. Per tutti, dalla narrativa alla varia, dai saggi ai manuali di cucina, pure loro, nonostante *MasterChef*. Einaudi ha perso il 14 per cento. Piemme il 20. Rcs Libri ha chiuso l'anno con 24 milioni di euro di ricavi in meno.

«Forse crescevamo poco, ma costantemente. Non ho mai visto un crollo come quello a cui stiamo assistendo» commenta Achille Mauri, presidente del Gruppo Messaggerie, che riunisce distribuzione, ingrosso, e-commerce e editoria. Di fronte a questa crisi si dibatte su tutto, navigando a vista: cause, conseguenze, strategie per uscirne. Con una sorpresa: i grandi editori puntano sui giovani. Non gli adolescenti che abbiamo imparato a considerare mangialibri, vampireschi, romantici o seriali. Ma i loro diretti superiori, ragazzi dai 20 ai 30 anni che non si considerano più teenager ma nemmeno già adulti. Fra battaglie di prezzo e innovazione, ecco come i big italiani stanno provando ad affrontare la brutta china del 2012.

Una sorpresa in libreria

Il successo della trilogia erotica *Cinquanta sfumature* e dei manuali dedicati a scalogni e padelle farebbe

pensare che le donne siano l'unico baluardo rimasto per i grandi editori, da Rizzoli a Gems passando per Mondadori. Ma non è così, o almeno non solo: «Da sempre in Italia la narrativa è letta soprattutto da donne» commenta Antonio Franchini, editor della narrativa Mondadori: «Ma negli ultimi due anni qualcosa di veramente nuovo è successo. Il boom di pubblicazioni dedicate a una specifica fascia d'età». «Chi va in una qualunque libreria americana o inglese troverà una produzione massiccia di romanzi riservati ai "New adults", ovvero giovani fra i 20 e i 30 anni. un fenomeno che ha avuto un impatto enorme sul mercato anglosassone e sta iniziando ad averlo anche in Italia» commenta Franchini.

Pochi avrebbero scommesso sugli universitari come divoratori di libri. Anzi il senso comune li vuole disamorati, quasi a considerare il libro roba da vecchietti. Se sappiamo infatti che i bambini leggono molto, il piacere dei libri si perde progressivamente dai 17 anni in poi. Eppure le ricerche di mercato hanno mostrato che le saghe di *Twilight* o *Hunger Games* venivano lette da ragazzi più grandi, non solo da teenager. E gli editori si sono subito buttati su questo «campione di giovinezza prolungata», come lo definisce Franchini. «Sono gli stessi ragazzi che qualche anno fa facevano le code per prendere l'ultimo Harry Potter in libreria» commenta Achille Mauri: «E ora hanno bisogno di qualcosa dedicato a loro».

Secondo il *New York Times* le storie che conquistano questi «nuovi adulti» sono sempre i classici



d'amore e formazione, ma con qualche particolare piccante in più e ambientazioni diverse. Addio a Hogwarts, arrivano aule universitarie, lavori precari, appartamenti in condivisione, lo stesso scenario di *Girls*, una serie tv di successo ambientata a Brooklyn. Uno dei titoli più noti di questo neogenere, *Easy* di Tammara Webber (pubblicato in proprio dall'autrice come ebook, 150 mila copie digitali in pochi mesi) si apre con la descrizione di un tentato stupro a una festa di Halloween. Una scena non adatta a un teenager, ma che per «nuovi adulti» è del tutto credibile.

Non sono però solo storie d'amore e tormenti a farsi largo fra i giovani: «Io sono rimasto folgorato» racconta Mauri «quando ho scoperto che *Il Piccolo Principe* viene comprato soprattutto da ragazzi fra i 22 e i 28 anni. Io a quell'età leggevo i russi! Siamo di fronte a un ritardo culturale pazzesco, ma che per fortuna viene colmato, a un certo punto».

Per conquistare gli under 30 una certezza c'è: il prezzo. «Le nostre edizioni economiche, a meno di 10 euro, sono servite nel 2012 a creare nuovi lettori» racconta Raffaello Avanzini, presidente di Newton Compton, ora alle prese col contestato successo delle edizioni Live a 99 centesimi: «Una ricerca Eurisko ha confermato che i nostri tascabili vengono comprati soprattutto da giovani fra i 16 e i 30 anni».

Precari, magari, studenti, che stanno attenti a quanto spendono: «L'anno scorso i libri economici hanno avuto un vero e proprio boom. Grazie ai giovani» racconta Stefano Sardo, amministratore delegato di Librerie Feltrinelli. Molti editori infatti hanno seguito Avanzini e proposto collane low cost, per cercare di acchiappare gli studenti. Una via che hanno preso anche i punti vendita. La Feltrinelli Red, inaugurata a Roma e poi chiusa per il cedimento del palazzo, aperta da dicembre anche a Parma, continua Sardo, «è frequentata soprattutto da universitari. Abbiamo pensato per loro ambienti con wifi gratuito e iPad a disposizione, oltre che tavoli su cui passano i pomeriggi a studiare». Se comprano, poi si vedrà: «Ma intanto entrano in contatto con il nostro mondo».

Avvisaglie di un terremoto

Se il profilo del nuovo lettore è chiaro, è vero anche che di libri confezionati apposta per lui/lei ce ne sono ancora pochi. E gli editori restano a leccarsi le ferite di una crisi epocale. C'è chi, come lo stesso Sardo, liquida la questione a una conseguenza della recessione. Ma non tutti ne sono convinti: «Il libro è sempre stato un bene anticiclico» risponde Antonio Franchini: «Ovvero un consumo che cresce anche durante periodi di crisi. Se oggi non è così è perché è aumentata la competizione sul tempo libero». Anche i «lettori forti» (coloro che comprano più di 12 libri all'anno e che da soli acquistano quasi il 45 per cento di tutti i titoli venduti) sono distratti da mail, film e riviste sui loro smartphone. La metropolitana insomma non sarebbe più «la più grande biblioteca del mondo» come scriveva Pennac, ma un vagone pieno di isolanti schermi touchscreen.

Achille Mauri ha un'altra idea. Per lui quelle tirature che si sono ridotte mediamente da quattro a duemila copie per titolo sono conseguenze attuali di un problema atavico dell'industria editoriale italiana: la mancanza di prodotti popolari. «La televisione, ad esempio, è snobbata. A parte Fazio i libri non vanno in tv, nonostante in Italia sia ancora l'unico mezzo capace di raggiungere milioni di persone». Che la lettura non abbia molto successo,

Anche i «lettori forti» [...] sono distratti da mail, film e riviste sui loro smartphone. La metropolitana insomma non sarebbe più «la più grande biblioteca del mondo» come scriveva Pennac, ma un vagone pieno di isolanti schermi touchscreen

nel nostro paese, lo dicono i numeri: meno di un italiano su due ha preso in mano un libro nel 2012. E negli ultimi anni, sostiene Mauri, anche i lettori estemporanei sono rimasti a bocca asciutta: «Nel 2011 non ci sono stati bestseller. E sono loro a tenere in piedi il mercato. Niente *Harry Potter* o Dan



Brown, insomma, e il 2012 è stato salvato in corner nel secondo semestre dal successo strepitoso delle *Sfumature* di Erika Leonard, che si firma E.L. James: «I bestseller sono fenomeni imprevedibili, che di solito stupiscono per primo l'editore» racconta Franchini, che di scalatori di classifiche ne ha sfornati tanti, da *Gomorra* a *La solitudine dei numeri primi*: «Nel caso delle *Cinquanta sfumature* è diverso: erano già un successo globale». I due milioni e mezzo di copie vendute nel nostro paese hanno permesso a Edizioni Mondadori di chiudere l'anno con un più 3,9 per cento. Leonard, da sola, è valsa il 2 per cento del mercato italiano. «Quello che si scatenava è un gioco sociale» spiega Franchini: «Anche i più colti finiscono per comprare una copia pur di entrare nella discussione».

Scenari online

Le *Sfumature* sono davvero il bestseller globale: hanno sbancato anche su Amazon. Dove, però, la



signora Leonard non fa la differenza. «Il 90 per cento del nostro fatturato proviene da libri di cui vendiamo meno di 20 copie», conferma Martin Angioni, Country manager di Amazon in Italia: «Per noi a fare la differenza è la coda lunga dei titoli per super specialisti». Proprio per questo i piccoli editori hanno trovato nella creatura di Jeff Bezos un punto di forza: «Anche grazie ad Amazon possiamo tenere in vita il nostro intero catalogo, che in libreria farebbe fatica a trovare spazio» commenta Fiorenza Mursia, presidente dell'omonima casa editrice: «Perché Amazon non ha problemi di rese».

E oggi, secondo l'Associazione italiana editori, l'e-commerce vale il 10 per cento delle vendite di libri. «Abbiamo 420 mila titoli disponibili in pronta consegna» vanta Martin Angioni: «Il nostro sogno è avere tutti i titoli mai pubblicati disponibili in 60 secondi». I distributori non piangono: Amazon si rifornisce da loro. Ma piangeranno se e quando arriverà in Italia il Bezos editore, Negli States infatti Amazon non è più solo un marketplace di libri altrui: «Solo il 3 per cento dei titoli stranieri veniva tradotto in inglese» spiega Angioni: «Un vuoto colmato da noi, che ora traduciamo per il pubblico anglosassone i bestseller albanesi, russi, sudafricani». Senza dimenticare il successo degli ebook: «La crescita delle edizioni digitali è superiore alle attese, sia in Italia che in Europa» conferma Alex Foti, editor di Il Saggiatore: «Soprattutto per la fiction. In Gran Bretagna, il primo mercato fuori dagli Usa, gli ebook valgono già il 14 per cento del mercato». In Italia non è che al 2,5 per cento. «Ma è solo l'inizio» sostiene Luca Barbarico, professore di Economia dei media alla Iulm di Milano: «Ai libri succederà quello che è avvenuto per la musica». La rivoluzione digitale è iniziata, sostiene il professore: «I consumi cambieranno completamente. Gli editori. devono innovare le loro proposte». Lo sanno, a quanto pare: «Oggi. non riesco ad avere la percezione di perennità su niente» conclude Franchini, dal suo ufficio pieno di carte a Segrate: «Il lavoro dell'editore non scomparirà. Ma si modificherà per forza».





Impariamo l'inglese con Leopardi

Tradurre lo Zibaldone per i paesi anglofoni, concentrandosi sulle massime relative alle passioni, può restituirci nella maniera più limpida la grandezza del poeta-filosofo, poco letto e capito anche in patria.

Tim Parks, la Domenica del Sole 24 Ore, 21 aprile 2013

Se mi avessero chiesto di tradurre per intero lo *Zibaldone*, sarebbe stato facile dire di no. Parliamo di circa 2 mila pagine. La prosa è a dir poco tortuosa. Poi è difficile che paghino molto per una traduzione del pessimismo di Leopardi, in quanto non sarà mai un bestseller. Sì, sarebbe stato facile dire di no a tutto il libro.

Ma 200 pagine? Una scelta di brani intitolata *Passioni* per Donzelli Editore. Per la Yale University Press. Ci ho pensato su. Se Leopardi è un pessimista, è senza dubbio il mio pessimista preferito. E lo *Zibaldone* è prosa, non poesia. Dev'essere traducibile. In un momento di follia ho detto di sì.





È da qualche anno che non traduco. Ho smesso di tradurre un libro dopo l'altro da *La letteratura e gli dèi* di Calasso, nel 2001. Da allora ho tradotto solo una versione del *Principe*, altra cosa a cui era impossibile dire di no. Mi siedo al computer, pronto per partire. Che avrei incontrato difficoltà anche soltanto nel capire alcuni passaggi, me lo aspettavo. Ma il vero

[...] quale voce dare a Leopardi in inglese? Come suona il recanatese quando parla nella mia lingua? E come suona agli italiani di oggi, se è per quello? Non ne sono sicuro. Con Machiavelli questo non è mai stato un problema

problema, anche quando capisci, è quale voce dare a Leopardi in inglese? Come suona il recanatese quando parla nella mia lingua? E come suona agli italiani di oggi, se è per quello? Non ne sono sicuro. Con Machiavelli questo non è mai stato un problema. Per quanto difficile possa essere il suo vecchio italiano, Machiavelli vuole sempre essere chiaro e diretto. Più traducevo più mi pareva che le sue idee non aspettassero altro che un inglese moderno, schietto e succinto.

Leopardi invece sembra avere un pensiero congenitamente contorto, e poi non ha mai pensato lo *Zibaldone* per la pubblicazione. Queste erano le meditazioni di uno convinto che i complessi processi mentali dell'uomo moderno fossero ormai irrimediabilmente perversi e molto lontani dal destino semplice e benigno che la natura aveva inteso per noi. Spesso sembra deciso a offrire esempi di questa realtà in frasi di enorme lunghezza e complessità labirintica.

Allora tengo le frasi lunghe o le spezzo? Lascio passare tutti i latinismi di Leopardi nell'inglese, conferendo così al testo un'aria austera e formale, o scelgo i monosillabi anglosassoni *phrasal verbs* moderni per traghettare l'intimità quasi concitata della sua scrittura?

Queste domande ci riportano alla data di scrittura dello *Zibaldone*. Nato nel 1798, Leopardi scrive questi pensieri tra il 1817 e 1832. Devo scrivere la mia versione in una prosa moderna o in un'imitazione dell'inglese primo-ottocentesco? In realtà non credo di essere capace di imitare una prosa simile. Quindi il problema è presto risolto. Ma anche se lo fossi, non so se questi parallelismi temporali hanno molto senso in ambito linguistico. Negli anni Trenta dell'Ottocento, inglese e italiano erano in fasi di sviluppo molto diverse. L'uso dell'inglese ufficiale era stato largamente standardizzato nel secolo precedente e romanzieri come Dickens si preparavano a lanciare un assalto su vasta scala a quella standardizzazione. Per non parlare del fatto che l'inglese americano aveva già un carattere diverso da quello britannico. L'italiano, d'altra parte, a stento esisteva come lingua nazionale. Grazie a suo padre Leopardi faceva parte del ristretto 5 per cento o giù di lì di italiani che parlava quel toscano poi diventato il modello dell'italiano moderno. Ma era comunque una lingua molto cerebrale, appresa in massima parte sui libri.

Ecco, per esempio, un brano breve e, per gli standard leopardiani, semplicissimo su speranza e suicidio.

«La speranza non abbandona mai l'uomo in quanto alla natura. Bensì in quanto alla ragione. Perciò parlano stoltamente quelli che dicono (gli autori della *Morale universelle*, volume III) che il suicidio non possa seguire senza una specie di pazzia, essendo impossibile senza questa il rinunciare alla speranza. Anzi tolti i sentimenti religiosi, e una felice e naturale, ma vera e continua pazzia, il seguitar sempre a sperare, e a vivere, ed è contrarissimo alla ragione, la quale ci mostra troppo chiaro che non v'è speranza nessuna per noi». Devo scrivere in un inglese un po' ampolloso, formale?

«Hope never abandons man in relation to his nature, but in relation to his reason. So people (the authors of *La morale universelle*, vol. III) are stupid when they say suicide can't be committed without a kind of madness, it being impossible to renounce all hope without it. Actually, having set aside religious sentiments, always to go on hoping is a felicitous



and natural, though true and continuous, madness and totally contrary to reason which shows too clearly that there is no hope for any of us».

O posso rischiare qualcosa di molto più moderno? «Men never lose hope as a result of his nature, but in response to his reason. So people (the authors of the *Morale universelle* vol. 3) who say no one kills themselves without first sinking into madness, since in your right mind you never lose hope, have got it all wrong. Actually, leaving religious beliefs out of the equation, our going on hoping and living is a happy, natural, but also real and constant madness, anyway quite contrary to reason which all too clearly shows that there is no hope for any of us».

A complicare queste decisioni stilistiche c'è il fatto che, proprio mentre inizio la mia traduzione di sole duecento pagine, un gruppo composto da sette traduttori e due revisori specialisti dell'Università di Birmingham ha completato la prima edizione inglese integrale e annotata dello *Zibaldone*, un'impresa enorme. La loro versione non verrà pubblicata prima di luglio, ma ne ho una bozza. La guardo? Prima di cominciare? O solo quando finisco, per controllare che almeno semanticamente abbiamo capito la stessa cosa? Be', la seconda senz'altro; non ha senso pubblicare una versione con errori che potevano essere evitati confrontando la mia prova con la loro. Ma d'altra parte, non ha senso neanche licenziare una traduzione che sia soltanto un'eco della loro.

Decido di guardare la nota del traduttore alla nuova edizione e magari qualche parte dell'opera che non corrisponde ai brani che dovrei tradurre io. Mi accorgo immediatamente che questi traduttori hanno dovuto affrontare un dilemma anche più grande del mio. Sette traduttori e due revisori avranno sentito la voce altamente idiosincratca di Leopardi ciascuno a modo suo; ma non si può pubblicare un testo con sette (o nove) voci diverse. Ci sarà stato un accordo sulle strategie e su una voce standard che tutti i traduttori avrebbero dovuto adottare. E il modo più semplice per stabilire una voce condivisa è invitare tutti i traduttori a restare il più possibile attaccati

all'originale, cosa che effettivamente hanno fatto. In particolare, la nota del traduttore rende chiaro che il gruppo si proponeva di astenersi da ogni tentativo di parafrasare Leopardi o di renderlo in traduzione più semplice di quanto non lo sia per gli italiani.

Ebbene, normalmente sarei d'accordo con questa strategia; non vogliamo annacquare la letteratura straniera. Ma istintivamente so che non la adotterò con lo *Zibaldone*. Quando leggi un testo arcaico nella tua lingua madre, per quanto difficile sia, hai il piacere di assaporare la tua lingua in un precedente stadio del suo sviluppo. Ma quando leggi una traduzione che resta attaccata agli arcaismi e alle strutture sintattiche obsolete di un'altra lingua, non percepisci che goffaggine e disomogeneità; è un ostacolo in più alla comprensione del pensiero estremamente sottile di Leopardi. La mia idea non è di rendere questo suo pensiero meno sottile, ma di presentarlo in maniera che i lettori inglesi e americani riescano veramente a leggerlo. Gli italiani leggeranno sempre Leopardi, perché fa parte del loro passato. Ma l'inglese lo leggerà soltanto se la sua genialità gli sarà immediatamente chiara.

Allora mi domando: se riuscissi davvero a mantenere la complessità di Leopardi in inglese, ma in una forma leggibile e avvincente, come apparirebbe agli italiani che conoscono l'inglese? Si può sperare

Ma quando leggi una traduzione che resta attaccata agli arcaismi e alle strutture sintattiche obsolete di un'altra lingua, non percepisci che goffaggine e disomogeneità; è un ostacolo in più alla comprensione del pensiero estremamente sottile di Leopardi

di rendere Leopardi più interessante per gli italiani stessi facendolo riflettere nello specchio dell'inglese contemporaneo? Nel corso delle prossime settimane pubblicherò alcuni brani della traduzione su queste pagine. Sarà interessante vedere la vostra reazione.



La lettura e i suoi contesti: l'insostenibile leggerezza dell'ebook

Roberto Casati, la Domenica del Sole 24 Ore, 21 aprile 2013

Milan Kundera ha chiesto ai suoi editori che le sue opere non vengano distribuite in formato digitale; un libro, e quantomeno un suo libro, secondo Kundera, deve venir letto solo su carta. Si è fatto notare che le opere di Kundera, come quelle di chiunque altro, uno se le legge nel formato che gli pare, e che comunque basta farsi un giro su internet per trovare delle scansionature più che decenti dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*. Si può certo pensare che questo sia un dialogo tra sordi o comunque una discussione senza un vero e proprio soggetto. Ma l'esempio è interessante e ci permette di esplorare le frontiere di un concetto – quello di opera letteraria – che è fortemente normativo.

La domanda che ci pone Kundera è sostanzialmente se la normatività debba investire anche il modo in cui viene presentata un'opera letteraria. Fino a che punto si tratta della stessa entità quando la si presenta in formati diversi? Siamo tutti d'accordo sul fatto che una qualsiasi copia cartacea di un libro di Kundera che compriamo in una libreria sia altrettanto valida di un'altra: immagino che siano rarissimi gli autori feticisti che pensano che un unico esemplare (magari scritto a mano) del loro testo valga come l'opera, a esclusione di tutte le «copie». Ma osserviamo altri casi, spingendo a poco a poco il limite. Una fotocopia? Probabilmente è accettabile (anche se pone problemi di copyright, che si intersecano qui con i nostri senza coinciderci). E una lettura pubblica? Un audiolibro? E se ci venisse detto che solo Kundera in persona può leggerci il libro, e solo dal vivo?

Per la musica la distinzione tra registrato e dal vivo ha moltissima importanza per moltissime persone. E che dire di una riduzione cinematografica?

Forse ci stiamo allontanando da quanto sia accettabile normativamente. Se dici che conosci bene *L'insostenibile leggerezza dell'essere* perché hai visto il film (con Juliette Binoche e Daniel Day-Lewis), non ti guarderemo un po' dall'alto in basso, non che

l'abbiamo letto veramente? Ma non ci guarderanno dall'alto in basso coloro che lo possono leggere in lingua originale? (Kundera è forse contrario alle traduzioni, o le accetta storcendo un po' il naso? Vuole forse privare i lettori senza vista della possibilità di conoscere il suo testo?).

Ma la questione del libro di carta è ancora diversa. Kundera ci sta dicendo che la lettura è un'esperienza complessa. E forse anche che ha scritto i suoi libri pensando a un lettore che si potesse dedicare a questa esperienza complessa, e non a un'altra esperienza. Che si guardi pure una riduzione cinematografica: non si sarà per questo letto il libro.

E che si legga pure un libro di Kundera in formato digitale: non è questa la lettura che l'autore aveva in mente – e anzi è una modalità di lettura che egli espressamente esclude – e per questa ragione non si sarà veramente letto il suo libro. L'autore non sarà riuscito ad arrivare al lettore. A questo punto sorgono altri dubbi: per esempio, che cosa conta come un libro di carta? Un oggetto con 20 mila pagine su ciascuna delle quali è scritta una sola frase è un libro che Kundera ci lascerebbe leggere? E uno con un'unica pagina di due metri per due? Forse no: in entrambi i casi l'esperienza della lettura sarebbe molto diversa da quella che avremmo con le edizioni tradizionali; diverse le strategie dell'attenzione e della memoria; penso che tutti concordiamo sull'artificialità di questi casi. Ma forse allora anche un gadget elettronico che ci rivela il testo una sola pagina alla volta, pigiando il bottone, ci offre un'esperienza di lettura molto diversa. Non sto dicendo che sia migliore né peggiore, dico solo che è diversa. E se da un lato non ha alcun senso (né produrrà alcun risultato) cercare di impedire la migrazione digitale di Kundera, non si può nemmeno considerare privo di fondamento il suo richiamo normativo.

La lettura è un'esperienza complessa, non è solo accesso a un testo.





Némirovsky, istruzioni per l'uso

La scrittrice dal catalogo senza fine

Leonetta Bentivoglio, la Repubblica, 22 aprile 2013

Istruzioni per l'uso dei libri d'Irène Némirovsky, l'esponente oggi più letta della generazione di *émigrés* russi scappati dalla Rivoluzione d'Ottobre nella Parigi del primo dopoguerra. Lo dimostrano i milioni di copie vendute, la quarantina di traduzioni meritate dalle sue storie e il lungo elenco di case editrici – per parlare solo dell'Italia – che la stanno sfornando senza sosta, essendo scaduti da poco i

settant'anni di protezione dei diritti d'autore (Irène nacque a Kiev nel 1903 e morì ad Auschwitz nel 1942).

È un'impresa districarsi tra la folla di titoli oggi in circolazione. Si tratta spesso di ristampe di opere già note, come *La pedina sulla scacchiera* e *La preda*, ora proposte da Nuovi Editori Riuniti, ma entrambe già edite in passato da Adelphi, la sigla italiana





di riferimento della Némirovsky, che la tradusse quasi per intero, da *David Golder*, il romanzo che le diede la fama nel 1929, fino al successo postumo *Suite francese*, che uscì in Francia nel 2004, riemergendo da una valigia custodita dalla figlia Denise Epstein, morta di recente a 83 anni. Quel capolavoro giunse in Italia grazie a Adelphi nel 2005,

Il fascino esercitato dalla prosa di Irène resta comunque capillare. Forse la chiave dello charme sta nel respiro ambivalente – e di conseguenza modernissimo – di tutta la sua produzione, che pare vivere all’insegna del doppio

dando il via alla leggenda contemporanea della Némirovsky.

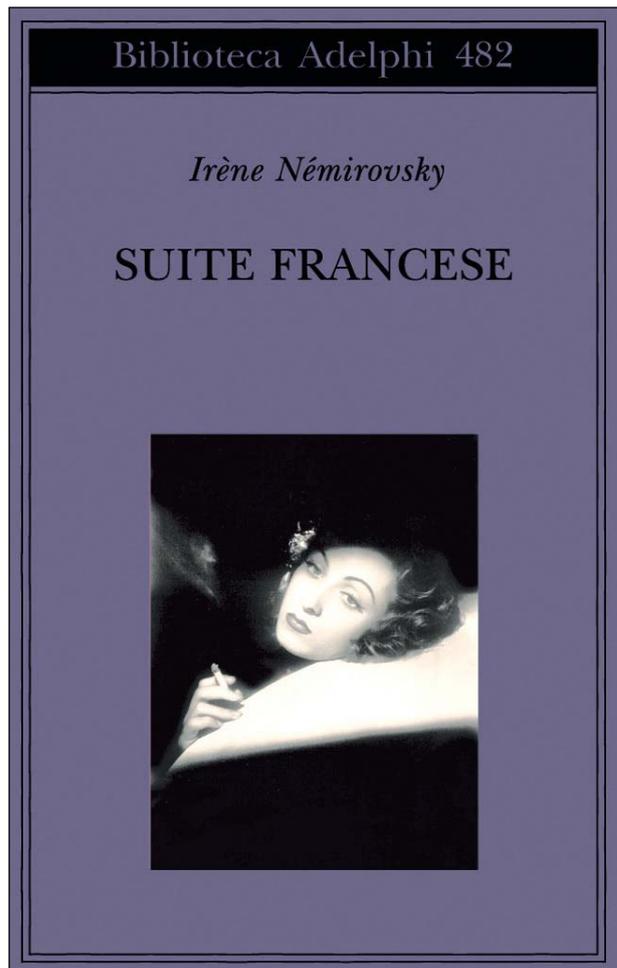
Oggi Newton Compton ha ripreso vari libri, da *Il ballo a I cani e i lupi*, da *Jezebela a Il vino della solitudine*. Parallelamente Castelvocchi ha presentato una bella biografia, *La vita di Čechov*, e tre racconti ritagliati dall’infanzia dell’autrice, riuniti sotto il titolo *Nascita di una rivoluzione*, libretto appartenente al suo filone “russo”. Nell’ambito dell’attuale profusione di testi, Elliot ha messo in catalogo *La nemica e Legami di sangue*. In particolare il primo (tradotto da Monica Capuani) è per noi sconosciuto. Apparve nel luglio del 1928 sulla rivista *Les Oeuvres libres*, firmato con lo pseudonimo Pierre Nérey. Sta per presentarlo in Italia (a metà maggio) anche l’editore Astoria, in un’altra traduzione (Cinzia Bigliosi). Chi vuole avventurarsi in tale sovrabbondanza, e indagare i rivoli che si diramano dal fiume principale dei libri più famosi, dovrà affrontare qualche forte dislivello. Come quello che separa *Suite francese* – in grado di descrivere con piglio magistrale l’esodo in massa da Parigi di fronte all’invasione nazista – da *Legami di sangue*, pubblicato nel 1936 su *La Revue des Deux Mondes*. C’è un approccio «laboratoriale» nel modo in cui Irène,

in questo racconto, disegna le vicissitudini della famiglia Demestre, messa in crisi da uno dei suoi membri che decide di sacrificare il proprio matrimonio per seguire l’amante in Malesia. Come accade spesso nella galassia Némirovsky, la rottura delle convenzioni mette alla prova lo status sociale e interiore dei personaggi. Ma in questo caso il soffermarsi della scrittura su nozioni «esterne» devitalizza l’esito letterario. Ne risulta una patina di superficie non funzionale ai cardini psicologici dell’impalcatura narrativa. In alcuni momenti Irène percorre vie di scrittura secondarie, sperimentando il proprio stile più che svilupparlo con pienezza, o abbandonandosi ai vezzi di una scrittura spumosa e levigata. D’altronde ogni grande creatore ha un tallone d’Achille. Nel caso della Némirovsky, consiste in un aspetto stilistico compiaciuto e come «galleggiante». Certi passaggi del romanzo *Due*, con le descrizioni estenuanti delle mise dei personaggi, possono riflettere tale connotazione. Il fascino esercitato dalla prosa di Irène resta comunque capillare. Forse la chiave dello charme sta nel respiro ambivalente – e di conseguenza modernissimo – di tutta la sua produzione, che pare vivere all’insegna del doppio. Francofona ma poliglotta e culturalmente variegata, al tempo stesso ucraina, russa e slava, Némirovsky è un’icona fertile di contraddizioni e paradossi. Niente è più attrattivo, in un tempo liquido come il nostro, di ciò che scivola via dalle mani, e l’impossibilità d’inserirla in caselle unificanti la rende fluida e quindi perversamente attuale. Irène era ebrea, e morì a causa di questo. Ma si convertì al cattolicesimo e nei suoi romanzi cosparge di vetriolo certi ritratti di ebrei avidi e ripugnanti, come l’uomo d’affari di *David Golder*, che è un libro di primo piano. Era una pensatrice libera e spregiudicata, ostile al nazionalsocialismo e sensibile all’ingiustizia dello sfruttamento dei poveri da parte dei ricchi, come ci svela il suo sguardo acuminato sulle differenze di classe in *I cani e i lupi* (1940). Va aggiunto che poche opere, nel Novecento, specchiano la barbarie della guerra come *Suite francese*. Eppure il suo



alone di antibolscevica (lasciò San Pietroburgo nel 1917, soggiornando con la famiglia in Finlandia e in Svezia prima di approdare in Francia), insieme alla collaborazione a testate antisemite e reazionarie quali *Candide* e *Gringoire*, hanno consegnato ai posteri l'immagine di un'autrice di destra. Pulsava in lei quella sostanza ibrida caratterizzante la Francia fra le due guerre, dove individui di spessore come Paul Nizan e Pierre Drieu La Rochelle viaggiavano da una sponda politica all'altra per disinvoltura, disperazione o perplessità intellettuale. La norma del contrasto «bipolare» tocca anche l'assetto emotivo di una personalità segnata, nella vita, dal rapporto con una madre bella, fatua ed egoista, in acida competizione con la gioventù della figlia. Per un verso Irène fu devastata da quel fantasma; per l'altro la spaventosa genitrice divenne il motore centrale della sua ispirazione. Lo testimoniano libri autobiografici quali *Jezebel* e *Il vino della solitudine*, ma non soltanto: ovunque, in *David Golder* come in *Il ballo*, spicca il detestabile e frivolo prototipo femminile da cui la scrittrice venne condizionata. Interessante, in tale prospettiva, è *La nemica*, che contiene la matrice giovanile di quell'ossessione. Protagonista è Gabri, che sullo sfondo della Parigi anni Venti e di una decadente Biarritz scatena un conflitto viscerale con la madre dissoluta e invidiosa della sua freschezza. Prima Gabri le ruba l'amante; poi si suicida. Finale affrettato, rumoroso e vagamente incongruo. Per il lettore arriva come un trauma non del tutto giustificato dall'evoluzione degli eventi. Da un libro come *La preda*, ben piantato nel filone «francese» della Némirovsky, balza soprattutto l'affresco di un mondo sull'orlo dell'abisso, che nella sua depressione economica e nel suo vuoto d'ideali denuncia molte analogie con la nostra epoca. Vediamo Jean-Luc Daguene agitarsi sospinto da un disperato anelito al successo in un contesto – la Francia anni Trenta – sul quale incombe una disoccupazione angosciosa. Un quadro sociale non dissimile incornicia il Christophe Bohun di *La pedina sullo scacchiere*, segnato dal

crack finanziario che aveva affossato il padre, e inerme nella sua assenza di desideri. Sono figure preveggenti nella direzione della modernità. Ma al tempo stesso appaiono lontane, nella durezza del tratto, dall'alito lieve, poetico e sentimentale della Némirovsky «russa», affiorante con chiarezza, per esempio, in quel libro irrinunciabile, e pervaso dalla nostalgia del passato, che è *Come le mosche d'autunno*. C'è insomma la Némirovsky «francese» e quella ancorata alle radici. Forse quando parla della sua Russia, e anche laddove penetra anatomicamente le fumosità emozionali dell'amore, (vedi le relazioni sghembe di *Il malinteso* e gli sguardi acuti alle frenesie amorose che attraversano il romanzo *Due*) Irène esprime al massimo la sua gloriosa vocazione.





Vuoi leggere un solo autore? Che sia l'universale Plotino

Il filosofo ha conciliato la fine del pensiero antico e l'inizio di quello cristiano. Ecco perché nel gioco di chi salvare dall'oblio potrebbe vincere proprio lui...

Marcello Veneziani, il Giornale, 22 aprile 2013

Questo articolo non commenta alcuna novità editoriale, anniversario o tema e autore di cui si discute, ma risponde alla secca domanda di una ragazza che mi chiede in una mail: se dovesse indicare un solo autore, quale filosofo consiglierebbe di leggere? Le rispondo da queste colonne, prima irritato dall'insopportabile domanda troppo semplificatrice, poi disorientato dai troppi nomi che si affollano, infine deciso come se dovessi eleggere un Presidente della repubblica platonica: Plotino.

E dico perché. La civiltà egizia, la civiltà greca, la civiltà romana. La fine del pensiero antico e l'inizio del pensiero cristiano. Quel crocevia si concentra in un punto, in un pensiero, in una biografia. Plotino, appunto. Nato in Egitto, a Lycopolis Magna, sulle sponde del Nilo, vissuto a Alessandria dove vide gli ultimi bagliori della civiltà egizia e della cultura alessandrina, cercatore di tracce della sapienza d'Oriente, formatosi idealmente alla Scuola d'Atene di Platone e di Aristotele, venuto a Roma a mille anni dalla sua fondazione, nei giorni in cui i Goti distruggevano la scuola platonica ateniese e in cui l'impero cominciava la parabola del suo tramonto, Plotino è l'erede di quei tre mondi e il crocevia del pensiero mediterraneo. Dopo di lui verrà Sant'Agostino, e la Patristica. Nel suo tempo cresce la Gnosi e si diffonde il Manicheismo. A lui si deve il platonismo a Roma, con una scuola aperta anche ai politici e alle donne. A lui si deve il grande sogno della città governata dai filosofi, Platonopoli, che sarebbe sorta a due passi da Napoli. A lui si deve il primo, grande pensiero che supera il dualismo con la teoria dell'emanazione e la nostalgia

del Ritorno: l'Uno emana il mondo, come i raggi del sole, e le anime avvertono il conato di tornare alle origini. Emanazione e Ritorno sono il respiro del mondo, l'Uno espira e dà fiato al mondo, il mondo inspira e torna all'Uno. A lui si deve la prima grande filosofia della bellezza che dal corpo scorre verso l'anima e dall'anima risale a Dio. La bellezza come gloria del mondo cantata dalla Luce, prefigurazione del Bello in sé. Il pensiero di Plotino è un viaggio dalle bellezze al Bello, dagli amori all'Amore, dall'uno all'Uno. La vicenda del singolo si compie e si risolve nell'Uno. In Plotino si riconcilia il conflitto doloroso tra Omero e Platone, ossia tra Poesia e Filosofia. Sorge il Pensiero poetante, dove il rigore della teoria si sposa alla bellezza delle immagini. Logos e Mistica. Il Sole è nel suo pensiero la metafora della Luce, rivelazione dell'Essere. Il sole degli Egizi, Ra; il sole dei Greci, Apollo; il sole di Roma, *Sol invictus*. Come il sole, la vita di Plotino sorse a Oriente e tramontò a Occidente. Il pensiero mediterraneo si riconosce in colui che ricucì le sue sponde. Ma si avverte nel suo pensiero mistico anche traccia dei sacri testi d'Oriente, *Upanishad* e *Vedanta*.

Eppure Plotino è considerato un epigono, un tramite, un minore. Anche se il suo pensiero fecondò la dottrina cristiana e il pensiero arabo, soffiò nel platonismo medioevale e nell'alchimia, poi nell'Umanesimo e nel Rinascimento, l'Idealismo e il Romanticismo, da Marsilio Ficino a Schelling, fino a raggiungere, nel Novecento, personalità differenti di ambiti differenti come Jung e Florenskij, Hillmann e Hadot, Eliade. Pure Leopardi s'innamorò di lui e



a lui dedicò un dialogo, uno dei suoi pochi scritti in difesa della vita, quando Plotino riesce a dissuadere il suo allievo Porfirio, che sarà poi il suo biografo, dal desiderio di suicidarsi.

Per tutte queste ragioni, nel 2000, che consideravo anno decisivo, escatologico, dedicai un libro a Plotino. M'innamorai del suo pensiero già al liceo, lo coltivai poi dagli anni dell'università, studiando filosofia e infine pensai di salutare il passaggio di millennio con lui, il pensatore del Passaggio d'Epoca, testimone della fine del mondo antico e dei primi bagliori del cristianesimo. Ricordo quel libro come un rapimento, un'ebbrezza lucida, forse un'insolazione. Fu scritto nel mese che Plotino dedicava a Platone, in occasione del suo Natalizio, tra maggio e giugno. Benché pensato per anni e maturato attraverso vari appunti e letture, fu scritto di getto, in ventotto giorni, da una luna piena a una luna piena, con una gioia di scrivere e una facilità di scrittura, quasi che fosse già tutto dentro di me, solo da trascrivere, o se preferite un'accezione meno oracolare, da sbobinare. Nella follia di quei giorni di beata solitudine, mi attenni a un ritmo, a un numero di pagine e a un ordito di parole che evocavano le *Enneadi*, i suoi 54 trattati divisi in nove opere. Quando lo terminai ero solo in casa al mare e la porta si aprì, da sola. E lo aggiunsi in appendice al libro: «Mentre scrivo queste terminali parole la porta di casa si spalanca da sola. Sarà il vento». Sarà stato il frutto di una distrazione e di un maestrale, o di un solipsista invasato. Ma in quel momento non lo pensavo, e sarei bugiardo se dicessi che ora invece lo penso (lasciateci le piccole follie).

Lo scrissi in forma di autobiografia, in prima persona, riferendomi agli ultimi anni vissuti da Plotino nella campagna di Minturno, dove morì. Era un bilancio della sua vita e del suo pensiero, attraverso i luoghi e i temi che li avevano scanditi. Gli impliciti modelli di scrittura erano Zarathustra di Nietzsche e Adriano della Yourcenar. Ma uno Zarathustra che non scende nel mondo ma risale alla sua solitudine e un Adriano che non si cura della grandezza storica ma della luce del pensiero. Dietro l'apparenza di una fittio, tutti i dettagli storici e teorici combaciavano

con la realtà e così i nomi e i luoghi citati. Alcuni episodi, come l'amore per Gemina, erano invece amoroze illazioni. Plotino aveva ritrosia a parlare e a scrivere di sé. Plotino si vergognava di avere un corpo, fermò il suo allievo Amerio che voleva farlo ritrarre dal pittore Carterio, aveva perfino pudore di mangiare in presenza d'altri. Perciò immaginai di aver scritto un'autobiografia, Vita natural durante, che Plotino aveva poi annegato nel fiume del tempo, inabissandolo nelle acque del fiume Lyris. Quel fiume Liri, oggi noto come Garigliano, si ricongiungeva in una geografia poetica al fiume Nilo delle sue origini, ai fiumi Illisso e Celari di Socrate e dei suoi allievi e dei suoi dialoghi platonici, ai fiumi della sua maturità, il Tigri e l'Eufrate, crinali d'Oriente e Occidente, e infine al Tevere alle cui sponde rimase per oltre un ventennio. Il libro finisce nei fondali del fiume e si perde ogni sua traccia; e dunque quel che i lettori avevano letto in realtà non esisteva.

E così accadde davvero, perché quel libro uscì nelle librerie in un giorno assai speciale, l'11 settembre del 2001, e scomparve schiacciato da un Evento senza precedenti. I libri passano, naturalmente, ma Plotino resta. Il suo pensiero al tramonto delle civiltà è il Canto del Cigno del pensiero antico ed esprime la Nostalgia dell'Essere. Perciò se mi si chiede di indicare con uno sforzo estremo un solo autore che

Pure Leopardi s'innamorò di lui e a lui dedicò un dialogo, uno dei suoi pochi scritti in difesa della vita, quando Plotino riesce a dissuadere il suo allievo Porfirio, che sarà poi il suo biografo, dal desiderio di suicidarsi

racconti l'avventura del pensiero e l'eredità dei classici, benché di ardua lettura, io indico ancora oggi, come facevo da ragazzo, quel Plotino d'Egitto che seppe raccogliere l'anima del platonismo, ripensarla, rianimarla e trasmetterla viva a noi posteri. Plotino o la bellezza divina del Ritorno.



Zweig fa i conti in tasca a Balzac

Daniele Abbiati, il Giornale, 23 aprile 2013

Ogni fallimento di Balzac è un trionfo. Lui ci rimette dei soldi e noi ci guadagniamo. Se va male, un bel romanzo, se va bene, un capolavoro. È quasi un teorema matematico, e cambiando l'ordine dei fattori il risultato non cambia mai. Dobbiamo quindi ringraziare i suoi fallimenti come editore, come titolare di tipografia, come padrone (padrone, parola assurda per lui, sempre schiavo, invece, delle *Illusioni perdute...*) di una fonderia di caratteri tipografici. Dobbiamo ringraziare le sue cervellotiche decisioni di coltivare ananas in Francia e di estrarre oro in Sardegna, di collezionare (svenandosi, per poi rivenderli a pochi franchi), quadri, mobili, sculture. E siccome anche le donne sono, per la sua natura popolana, affamata e pantagruelica, equivalenti a beni di proprietà, dobbiamo ringraziare in sommo grado i due di picche indorati dalla pillola della tenera amicizia che si prese a venti, trenta e quarant'anni. Il suo motto era «une femme et une fortune», ma non possedeva uno stemma araldico su cui incidere, si doveva accontentare del «de» posticcio appiccicato al cognome. Vi rimase tuttavia fedele fino all'ultimo, realizzando soltanto in zona Cesarini il gol a lungo cercato, sposando cioè l'altera madame Hanska e portandola, dopo lungo penare e supplicare, dall'Ucraina a Parigi, piazzandola in una casa lussuosa e un po' pacchiana e infine... di lì a poco, morendo.

Così, dopo che Victor Hugo, il «collega» che più lo stimava, l'unico che non era scoppiato a ridere quando il povero Honoré si era candidato a un posto nell'Accademia (ottenne la miseria di due voti...), nell'agosto del 1850, aveva salito le scale che portavano alla sua stanza, guidato dal cavernoso rantolo di una terribile sofferenza, l'autore dei *Miserabili* poté scrivere: «Scesi portando con me nel ricordo quella livida faccia, traversando il salotto ritrovai il busto immobile, impassibile,

altero e vagamente radioso e feci il confronto tra la morte e l'immortalità».

Ecco, una volta ringraziato Balzac, maldestro imprenditore di sé stesso, ora dobbiamo ringraziare il destrissimo e informatissimo e ammiratissimo Stefan Zweig per la biografia che gli dedicò. Uscita postuma a Stoccolma nel '46 e quattro anni dopo in Italia da Mondadori, finalmente torna nelle nostre librerie (Castelvecchi, pagg. 378, euro 22, traduzione di Lavinia Mazzucchetti). Il sottotitolo è «Il romanzo della sua vita». E visto che a scrivere di un grande romanziere è un altro grande romanziere, anche stavolta cambiando l'ordine dei fattori il risultato non cambia. Però il saldo è positivo al cubo. Con i suoi occhietti penetranti e indagatori, Zweig vede tutto e annota tutto, dal misero tavolino su cui nascono *La pelle di zigrino* e *Louis Lambert* alle carrozze sbalestrate che conducono Honoré dalle sue *femmes poco fatales* e molto realiste, dal baccano della capitale ai silenzi del castello degli amici, Margonne, dalle privazioni subite da collegiale ai sogni di gloria soltanto sfiorati. E soprattutto il biografo indulge volentieri nel sottolineare la doppia vita del biografato che è, in fondo, la doppia vita di ogni artista: da una parte quella reale, dall'altra quella immaginata. Una sola amica vera non contaminata dalla passione, Zulma Carraud, pochissimi amici veri non ingolositi dall'interesse, con il medico Nacquart su tutti. Un solo destino, una sola missione che urge e che preme per uscire da quel corpaccone tozzo e taurino: essere il testimone imparziale e lo storico attendibile della *Commedia umana* il cui palcoscenico è il mondo intero.

Ma non attribuendosi il ruolo del regista che governa, bensì quello del servo di scena: il più umile dei ruoli. E, proprio per questo, anche il più nobile.





Il primo amore del Giovane Holden

Massimo Vincenzi, la Repubblica, 25 aprile 2013

Ciao, come sei fatta? Mandami una tua foto grande» e poi ancora pseudonimi scherzosi per sé, qualche bugia e un po' di romanticismo pensando agli amori perduti. È un J.D. Salinger strampalato quello che emerge da queste nuove lettere acquistate di recente dalla Morgan Library e visionate in anticipo dal *New York Times*, un secondo blocco, dopo il ritrovamento di altre missive circa tre anni fa. Inedito, un po' cialtrone, passionale ma quasi per scherzo, con l'energia dei vent'anni e una spavalderia maramalda che lo fa assomigliare, quasi sovrapporre, al giovane Holden.

Tra il 1941 e il 1943 lo scrittore scrive nove lettere a Marjorie Sheard, una donna canadese allora ventiduenne (come lui) che lo contatta perché entusiasta, anche lei aspirante autrice, dei suoi primi racconti pubblicati da *Esquire* e *Collier's*. Lei si fa avanti timorosa e gli chiede consigli, lui invece gioca, scherza, in molti casi flirta con lei per poi scusarsi: «Ero in un pessimo stato d'animo», quando le chiede la foto, che comunque lei gli manda. «Birbante, sei molto bella», lui ha pronta la risposta. E la incoraggia ad andare avanti, perché «hai talento». Le suggerisce anche a quali riviste può mandare i suoi lavori: «Con i guadagni. Non ci si compra una Cadillac, ma direi che non importa. Vero?». Poi le indica quali libri leggere. I classici dell'Ottocento, *Anna Karenina*, ovviamente, che «non è importante» come *Guerre e Pace* ma «è molto più furbo». Meglio, molto meglio dedicarsi al *Grande Gatsby*, conclude.

Poi, da amante deluso dell'amore, le dice ancora: «Avrei dovuto sposarmi durante una licenza militare, ma tutto è andato a monte. Lei voleva che lo facessimo a Hollywood nella casa del padre, ma io me ne sono andato con una macchina da scrivere». Rivelazione che potrebbe alludere al suo fidanzamento con Oona O'Neill, la figlia del drammaturgo

Eugene, che Salinger ha amato a lungo soffrendo quando lei sposa Charlie Chaplin.

Le lettere sono state conservate da Marjorie Sheard, ora ultranovantenne, per tutti questi anni dentro una scatola di scarpe. Ma ora, con lei in una casa di riposo e le spese per le sue cure sempre più care, la nipote Liza ha deciso di venderle: «Hanno un incredibile valore sentimentale per la mia famiglia. Lei non è mai diventata una scrittrice famosa e ha condotto una vita modesta».

Una vita illuminata, per un attimo, dal genio: «È solo all'inizio della sua carriera, ma in questi scritti privati c'è tutta la voce di Salinger. Si vede chiaramente la sua impronta», spiega Declan Kiely, responsabile dei manoscritti storici per la Morgan Library. Ed è un Salinger sincero, a tratti timoroso e ingenuo: «Dai un'occhiata al racconto che uscirà sul *New Yorker*. Parla di uno studente che se ne va in città per le vacanze di Natale. Mi hanno chiesto di svilupparlo, ma io stesso non ne sono molto convinto. Ci proverò per un paio di volte, ma se perdo la mira lascio tutto. Leggilo e dimmi che ne pensi». Quel «raccontino» è *Slight Rebellion off Madison*, lo studente è Holden Caulfield, che diventerà l'indimenticato protagonista dell'intraducibile *The Catcher in the Rye*. Alla giovane canadese il testo piace e, forse grazie anche al suo incoraggiamento, da oltre sessant'anni milioni di lettori si chiedono, senza risposta, dove volano le anatre di Central Park quando il laghetto gela in inverno.





Mo Yan e la Cina: «La vita è una rana»

Il dramma degli aborti forzati, le scelte «obbligate».
«Racconto una generazione, ma dietro ci sono io»

Marco del Corona e Paolo Salom, Corriere della Sera, 26 aprile 2013

Anche le rane hanno la voce di un premio Nobel. Perché un premio Nobel può scegliere le rane per dare voce a uno dei temi che spaccano il cuore del suo Paese. È così che Mo Yan, lo scrittore che l'anno scorso ha regalato alla Cina un riconoscimento d'importanza epocale, è sceso nel pantano avvelenato e doloroso della politica del figlio

unico. E ha affrontato la contraddizione fra la gioia del mettere al mondo un figlio e l'obbrobrio degli aborti forzati, pratica che tuttora sopravvive là dove la solerzia criminale dei funzionari locali ha la meglio sulle direttive più moderate emanate a Pechino. *Le rane* è uscito nella Repubblica Popolare nel 2009 e si inerpicava, con la varietà di



registri che hanno reso unica la prosa di Mo Yan, sull'esistenza di una ostetrica di campagna. Figura doppia: eroica nel portare alla luce bambini in circostanze difficili e poi – quando Pechino impone per legge il controllo delle gravidanze – ferocemente coraggiosa e coerente, a suo modo, nell'obbedire all'ordine di evitare nascite. Una stacanovista degli aborti.

Vita. Vita della Cina. E letteratura. La letteratura secondo Mo Yan: «Anche se io scrivo partendo da vicende mie personali» spiega al *Corriere*, «in realtà racconto una generazione. Ho sempre pensato che la buona letteratura dovrebbe permettere al lettore di ritrovare sé stesso nelle pagine che scorre, dovrebbe suscitare emozioni condivise. La buona letteratura consente allo scrittore di raccontare il proprio mondo emozionale e di esperienze. Allo stesso tempo, rappresentando le storie e l'universo interiore delle persone comuni, è in grado di fondere universalità e particolarità. Può darsi che lo scrittore non se ne renda conto quando prende la penna in mano, ma è qualcosa che accade comunque. Da sé».

Del retroterra intimo che nutre la materia di *Le rane* Mo Yan aveva parlato già anni fa: «Spero che così i lettori comprendano quant'è preziosa la vita e capiscano la nascita, evento fondamentale che nella Cina contemporanea s'è fatto tortuoso e difficile». Mo Yan, padre di una figlia che ora ne cura alcuni aspetti degli affari, non ha nascosto nulla: «Personalmente» aveva dichiarato nel 2010 alla rete tv Phoenix «non trovo buona la politica del figlio unico. Senza la pianificazione delle nascite sarei stato padre di due o anche tre figli. Da giovane non me ne rendevo conto». Ha ammesso che l'aborto cui si sottopose la moglie «è sempre un grande dolore» e «un'enorme ombra». Rimpiange – lui, di famiglia contadina dallo Shandong – di non avere avuto un maschio, confessa l'«invidia» che lo coglie quando vede «due sorelle scherzare fra di loro». E tuttavia il Mo Yan iscritto al Partito comunista, membro della Conferenza consultiva (una sorta di camera minore del Parlamento) e vicepresidente dell'Associazione degli scrittori («un ruolo senza sostanza, però») ha

in altre occasioni riconosciuto che «trent'anni fa la Cina era stata obbligata ad abbracciare la politica del figlio unico».

Travaglio intimo, dieci anni di lavoro, più revisioni, le lodi del *Quotidiano del popolo* dopo la sua pubblicazione nel 2009 per aver saputo affrontare un tema che, anche all'interno delle gerarchie, viene valutato in modi opposti: c'è chi vorrebbe smantellare e chi mantenere la pianificazione demografica. *Le rane*, che martedì 30 aprile Einaudi manda nelle librerie italiane nella traduzione di Patrizia Liberati e a cura di Maria Rita Masci, gioca fin dal titolo la carta dell'ambiguità (o meglio: della ricchezza di senso), complici le caratteristiche della lingua cinese: *Wa*, il titolo originale, significa appunto «rana», ma con un accento diverso vuol dire «bambino», e *Nuwa*, poi, è addirittura la mitologica progenitrice dell'umanità. È in questo reticolo di allusioni che si muove la «zia» del libro: il solito intrico di storie e sottotrame, perché «con i miei romanzi – aggiunge ora Mo Yan – io desidero soltanto raccontare emozioni, destini di uomini e donne: un processo che non ha confini nazionali o culturali».

Il premio Nobel, spiega ancora al *Corriere*, ha cambiato in parte il mondo intorno a lui: «Ma io da sempre non amo mettermi in mostra. Preferisco fare le cose in modo tranquillo, ma questo non è

«[...] Ho sempre pensato che la buona letteratura dovrebbe permettere al lettore di ritrovare sé stesso nelle pagine che scorre, dovrebbe suscitare emozioni condivise»

più possibile. Nello Shandong vogliono costruire un grande parco a tema dedicato a me e ai miei lavori? Questo genere di cose non mi piace».

Effetti collaterali di un riconoscimento che la Cina ha accolto come un riconoscimento al suo status che non poteva essere rimandato: «I premi



alla letteratura dovrebbero servire a suscitare più attenzione per quello che scrivono gli autori. Tuttavia ammetto che più di 10 anni fa ho davvero preso in considerazione di poter vincere il Nobel, poi ho smesso di pensarci perché se uno scrittore non mette tutte le sue energie nella scrittura ma cerca di rispondere ai cosiddetti criteri del premio Nobel finisce coll'abbassare la qualità delle proprie opere. Ogni premio è uguale: più ci pensi, più s'allontana da te; se non ci pensi, ti si avvicina silenzioso».

Dopo il premio, Mo Yan è stato investito dalle critiche per il suo ruolo «collaterale» se non proprio «organico» al potere e per la freddezza nei confronti del Nobel per la pace imprigionato, il



critico letterario dissidente Liu Xiaobo (una sola dichiarazione esplicita di simpatia e poi un ritrarsi sull'argomento: «Trovate interessante costringere una persona a ripetere quello che ha già detto?» ci aveva confidato).

Ma pur senza pronunciarne il nome, Mo Yan ora accetta di rispondere a una domanda su Gao Xingjian, lo scrittore ora naturalizzato francese che nel 2000 ottenne un Nobel non considerato dalla Cina: «Gli scrittori hanno nazionalità, la letteratura no: non ha confini. E dunque la buona letteratura appartiene a tutta l'umanità». Con questo stato d'animo Mo Yan attenua la durezza di alcuni suoi giudizi sui nuovi scrittori, che aveva definito non in grado di descrivere la Cina attuale: «Ogni epoca ha la sua letteratura. Ai giovani diamo tempo: prima o poi produrranno opere importanti».

E poi c'è sempre il mondo. Il mondo che lo legge, che ha imparato a conoscerlo. E il mondo dei suoi libri, dove, a partire da *Sorgo rosso*, gli stranieri – siano i tedeschi che prima colonizzano lo Shandong o gli invasori giapponesi – sono descritti come individui strani, spesso crudeli e orribili, anche se nelle *Rane* il padre della protagonista, un dottore dell'esercito rivoluzionario, «era stato allievo di Norman Bethune», canadese, leggendaria figura di medico unitosi ai comunisti. «Nei miei romanzi ci sono in realtà anche figure positive di stranieri. Per esempio, in *Grande seno, fianchi larghi* il missionario svedese Ma Luoya è un personaggio estremamente coraggioso e di buon cuore. È vero che in *Sorgo rosso* i giapponesi non ne escono molto bene, però ho anche scritto di un ufficiale a cavallo nipponico che, ferito, mostrò a mio nonno una fotografia della moglie e del figlio e di come quel gesto lo rese «simpatico» ai miei. Comunque, in futuro mi regolerò su un principio: se ci saranno stranieri nel racconto appariranno per quello che sono. Per spiegarmi meglio: se l'economia della storia lo richiederà, i personaggi avranno una loro vita e caratteristica autonome che non necessariamente coincideranno con la visione dell'autore». I premi restano fermi, le storie no.





I nove racconti, rebus popolati da giovanissimi Holden

Sessant'anni fa usciva la seconda opera di J.D. Salinger. Ebbe meno successo del suo romanzo-mito, ma ha condizionato enormemente la letteratura a venire. Da DeLillo a Tabucchi

Paolo Di Paolo, il venerdì di Repubblica, 26 aprile 2013

Spesso va così. Quando escono libri destinati a cambiare la storia della letteratura, sulle prime se ne accorgono in pochi. È la primavera del 1953: l'editore britannico cerca di convincere uno scrittore americano a modificare il titolo della sua nuova opera. È una raccolta di racconti, e lo scrittore americano vorrebbe intitolarla semplicemente *Nine stories*, nove storie. «Sarebbe il più grande handicap che si possa dare a un nuovo libro e speriamo sinceramente che tu non voglia fare sul serio» scrive l'editore all'autore. Il quale alla fine si convince, fa un'eccezione per l'edizione inglese e accetta che il suo libro esca con il titolo *Per Esmé: con amore e squallore, e altre storie*, per poi pentirsene appena lo vedrà stampato.

Le prime tirature sono contenute. Le prime recensioni non sprizzano entusiasmo. Uno scrittore prigioniero della propria intelligenza, scrive qualcuno. Ad altri sembra «fin troppo abile». *Nine stories* – pubblicato in Italia da Einaudi con il titolo *Nove racconti* nella splendida traduzione di Carlo Fruttero – non raggiungerà mai la fama e la diffusione del libro precedente di J.D. Salinger. D'altra parte, *The Catcher in the Rye* – noto da noi come *Il giovane Holden* – avrebbe conquistato negli anni Sessanta la palma di romanzo più letto al mondo. Quel ragazzino fragile e strafottente raccontava la propria adolescenza con una voce così libera e anticonformista da avviarsi a diventare un simbolo. Avrebbe elettrizzato parecchie generazioni, questo modo spiccio, ispido e poetico di raccontarsi. Holden ha avuto perciò parecchi – perfino troppi – figliocci letterari: quello che

i critici chiamano romanzo di formazione, senza lui di mezzo, avrebbe avuto una storia diversa. Ma se *Il giovane Holden* è un mito giovanile (l'assassino di John Lennon ne aveva una copia nella borsa quel fatidico giorno), i *Nove racconti* pubblicati nel maggio di sessant'anni fa sono forse qualcosa di più: un modello inarrivabile di scrittura. Tra le storie pubblicate sulle migliori riviste letterarie americane (*New Yorker*, *Harper's*) dalla fine degli anni Quaranta, Salinger seleziona nove testi, e con questo semplice gesto si lascia alle spalle, in un colpo, *Gente di Dublino* di Joyce e i *Quarantanove racconti* di Hemingway. E dire che in una lettera del '46, Salinger aveva manifestato a Hemingway la propria ammirazione, definendosi «Presidente dei tuoi tanti fan club».

In realtà riesce a superarlo, a scalfire con disinvoltura il suo primato di autore di short-story. Lo fa raccontando vicende di un'umanità che cerca di riprendersi dal trauma della Seconda guerra mondiale (lui stesso era stato al fronte), gente che tenta di tornare alla vita, ma non ci riesce. Nel primo dei *Nove racconti*, *Un giorno ideale per i pescibanana*, appare un uomo reso irricognoscibile dall'esperienza della guerra: lo vediamo parlare sulla spiaggia con la bambina Sybil come fosse un suo compagno di giochi. Sybil a un certo punto corre via. Lui rientra in albergo e si spara alla tempia destra. È un capolavoro di tenerezza – «una tenerezza tutta speciale», direbbe l'autore – e di mistero: Salinger non spiega mai troppo; ci getta in un punto qualsiasi della storia, tagliando e accostando scene con l'abilità di un montatore cinematografico. Si arriva alla fine del





racconto con la sensazione di non aver capito tutto, di aver capito molto meno di quanto si potrebbe capire. Come nella vita. Passano davanti ai nostri occhi stupefatti squadre di baseball, bambini che scappano di casa, ragazzine che parlano con il loro amico invisibile detto *Jimmy Jimmirino*, aspiranti artisti che millantano di avere conosciuto Picasso, un soldato americano che parla fittamente con una bambina in un bar. Parla in modo strano, come un'adulta in miniatura. Chiede al soldato di scrivere un racconto «esclusivamente» per lei: «Lo scriva molto squallido e commovente». Infine, gli augura di tornare dalla guerra «con tutte le sue facoltà intatte». Forse i veri, grandi protagonisti dei *Nove racconti* sono proprio i bambini: Salinger li mette sotto una lente d'ingrandimento, ce ne mostra i dettagli più buffi e disarmanti, gli istanti in cui si assentano e quelli in cui, con curiosità, con ostinazione, talvolta

con cattiveria, chiedono udienza al mondo e lo giudicano. Prova a entrare nella loro testa, a tradurre la personalissima logica che essa produce. Li osserva con la perizia di un entomologo e con il trasporto di un padre che non è mai cresciuto del tutto. Che anzi vorrebbe restare, con loro, là nell'infanzia – dove resta tutto ciò che perdiamo. Nell'ultimo, bellissimo racconto, *Teddy*, un bambino prodigio, carico di sapienza Zen, parla come un oracolo e spiega: «La gente crede che le cose finiscano a un certo punto. E invece no. [...] Se le cose sembra che finiscano a un certo punto, è solo perché la gente di solito non le sa guardare che in quel modo». Cosa vuole dirci Teddy? E Salinger? Nel novembre del '53, due liceali chiedono allo scrittore un'intervista per il giornale della scuola. Lui accetta di buon grado. L'intervista viene passata a un grande quotidiano. Salinger vive l'episodio come un affronto e un tradimento. Da allora non concederà più interviste, chiuderà le porte della sua casa di Cornish, nel New Hampshire, e lascerà fuori il mondo. Di lì a dieci anni, smetterà anche di pubblicare. Diventa così il leggendario artista della sparizione.



Scrittori scomparsi e altri miti salingeriani

A Salinger e ai suoi *Nove racconti* continuano a richiamarsi gli scrittori più diversi: da Don DeLillo che sceglie di raccogliere proprio nove testi in *L'angelo Esmeralda* alle nove storie della raccolta d'esordio di Nathan Englander, (*Per alleviate insopportabili impulsi*).

L'israeliano Etgar Keret (*All'improvviso bussano alla porta*) sostiene di essere stato influenzato dai *Nove racconti* come da poche altre letture. La *lezione Salinger* è presente anche nei recenti racconti di *Svanire*, di Deborah Willis: uno scrittore che scompare, campi di fieno, bambini. Da noi – scuola Holden a parte – Antonio Tabucchi sottotitola *Nove storie* il suo *Il tempo invecchia in fretta*. Paolo Cognetti si rifà a Salinger in *Sofia si veste sempre di nero*: «È più di un omaggio: l'intero racconto *Due ragazze orizzontali* è una specie di plagio di *Per Esmé*. E il dialogo tra Sofia e il padre è ispirato a *Un giorno ideale per i pescibanana*».





Serrano: «Noi cilene così fragili e infrangibili»

«Anche se Michelle Bachelet è diventata presidente, non sono i partiti che l'hanno scelta o spinta: è la gente che voleva il cambio»

Giulia Zonca, Tuttolibri della Stampa, 27 aprile 2013

Altre donne e un titolo cavalleresco che le riunisce tra dubbi e speranze: *Adorata nemica mia* direttamente dal Don Chisciotte (Feltrinelli, 16 euro). Eppure dietro queste signore fragili e inquiete sparse per venti racconti c'è una scrittrice forte, Marcela Serrano. Lei è stata vulnerabile perché è diventata donna mentre Pinochet diventava dittatore, è stata sola e in esilio, è stata confusa e adesso è solo lucida e ha voglia di raccontare un mondo che per lei resta «basico, semplice». L'universo femminile non è una crociata, Serrano non ha segreti da svelare, non parla ad anime disperate o a maschi distratti, ha solo scelto una prospettiva così come si sceglie un partito o una squadra di calcio. Un lato dove stare.

La sua idea di donna è cambiata nel corso degli anni?
Le donne di cui racconto sono sempre le stesse ma le condizioni stanno cambiando, migliorando.

Quindi oggi le sta stretta l'etichetta di scrittrice femminista?

E perché? È una parola scaduta? A volte si parla di femminismo come se fosse un concetto assurdo nel 2013, invece no. Il femminismo è democrazia, è basico e semplice ed è sempre attuale perché nella nostra società la discriminazione tra i sessi esiste.

Ci sono ancora così tante differenze?

In molti paesi le donne non possono fare gli stessi lavori degli uomini. Certo adesso possono accedere alla politica, ma prendiamo il mio paese, il Cile: Michelle Bachelet è diventata persino presidente, però

non sono i partiti che l'hanno scelta e spinta, è stata la gente che ha chiesto il cambiamento e lei rispondeva a quella domanda.

Il fatto che la richiesta di cambiamento abbia prodotto una donna presidente non è un segno di progresso?

Può darsi, ma non di uguaglianza: quando una donna va al potere non è mai perché un uomo glielo lascia fare.

Mentre scrive pensa mai a un lettore uomo?

La verità è che non mi figuro proprio il lettore. Il destinatario uomo o donna che sia non è tra i miei pensieri.

Scrittrice cilena, il suo nome chiama quasi per forza quello di Isabel Allende. Cosa rappresenta per lei, un'ispirazione o un fantasma?

Ho molto rispetto, è stata la prima donna latinoamericana capace di farsi leggere dal grande pubblico, ha aperto tante porte e gliene sono grata anche se i suoi libri non mi ispirano.

E chi la ispira quindi?

Le scrittrici britanniche come Jane Austen, Elizabeth Gaskell, George Eliot, le sorelle Brontë.

In effetti i suoi personaggi sono sempre molto nostalgici.

Sì, ma credo che quello dipenda da me, è colpa del mio passato. Ero molto giovane quando Pinochet ha messo in atto il suo colpo di stato. Mi ha rubato 20 anni di giovinezza e per sempre sentirò la





mancanza di quel periodo. Spesso mi chiedo come sarebbe stata la mia vita se la storia avesse fatto un altro giro. E da lì che nasce la nostalgia.

Il tempo non aiuta?

Sì, ho una vita perfetta oggi e il Cile è un paese democratico ma quando soffri così profondamente resta un segno. Una turbamento perenne.

Cosa ricorda di quel periodo?

La paura, la confusione. Era tutto difficile, dal trovare i soldi per mangiare a fare politica, lavoravo per la resistenza, come molte altre donne. Era una



continua lotta con la disperazione anche se l'esilio in Italia mi ha lasciato bei ricordi.

Perché scelse l'Italia?

Perché la amo, la mia famiglia viene dalla Calabria. Sono stata fortunata a vivere lì nel momento in cui ero così vulnerabile e triste. Mi hanno mostrato una grande solidarietà. Non sapevo se sarei mai tornata in Cile e pur sentendomi così agitata e persa, l'Italia riusciva ad accendere una luce. Anni davvero duri eppure quando guardo mia figlia, che è cresciuta in una perfetta democrazia, so che non cambierei mai la mia storia con la sua.

Perché?

Oggi non c'è più etica, essere ventenne negli anni Settanta richiedeva una certa forza e anche una certa fantasia.

Che ora i ventenni non hanno?

Lo so, sembra assurdo ma il mondo allora era grande, c'era l'attenzione per il prossimo. Adesso è tutto più stretto, i ragazzi sono individualisti.

Pensa che i suoi racconti possano ampliare i loro orizzonti?

È sempre strano per me vedere le ragazze in coda per farsi firmare i miei libri, mi piace pensare di poterle incuriosire.

Lei ha due figlie, scrive di donne, un mondo solo femminile?

Solo figlie, solo sorelle, la mia vita gira intorno alle donne e mi piace che sia così.

In quelle code per il suo autografo ci sono mai uomini?

Capita. Io amo gli uomini, mi piacciono molto, non sono nemici è solo che hanno raccontato la loro storia per secoli. Io voglio raccontare la nostra.

Cambierà mai soggetto?

Le donne sono la prospettiva che ho scelto. Nessuno chiede mai a un uomo se intende scrivere di altri uomini quindi non vedo perché dovrei giustificarmi.





Olivetti inedito, l'uomo che disse «I think different» un secolo prima di Steve Jobs

Esce Il mondo che nasce, una raccolta di scritti mai pubblicati con le riflessioni sociali, economiche e intime del grande imprenditore

Federico Rampini, la Repubblica, 27 aprile 2013

Non è un complimento dire di Adriano Olivetti che fu «uno Steve Jobs italiano». Era molto meglio. Per la cultura umanistica, per la sensibilità sociale, per l'attenzione ai diritti dei lavoratori. Leggete questi interrogativi che si poneva Olivetti più di sessant'anni fa: «Può l'industria darsi dei fini? Si trovano questi fini semplicemente nei profitti? O non vi è qualcosa di più affascinante, una trama ideale, una destinazione, una vocazione?». Per tutta la vita Olivetti s'impose di ricordare un ammonimento di suo padre Camillo, il fondatore dell'azienda di Ivrea: «Ricordati che la disoccupazione è la malattia mortale della società moderna; devi lottare con ogni mezzo affinché gli operai di questa fabbrica non abbiano a subire il tragico peso della miseria avvilente che si accompagna alla perdita del lavoro». Adriano commentava: «Il lavoro dovrebbe essere una grande gioia ed è ancora per molti tormento, tormento di non averlo, tormento di fare un lavoro che non serva, non giovi a un nobile scopo». No, la Apple di Jobs che sfrutta gli operai cinesi ha ancora qualcosa da imparare da Olivetti.

Adriano Olivetti è un personaggio da riscoprire: di un'attualità sconcertante, capace di intuizioni avanzatissime. Lui che fu un protagonista – controverso, incompreso – del primo boom industriale italiano, già vedeva un futuro post-industriale. Dalla società alla politica, dalla tecnologia all'urbanistica, ha ancora molto da insegnarci. Oggi il meglio di Olivetti ci viene riproposto nel primo volume di una serie a lui dedicata: *Il mondo che nasce*, una raccolta inedita di dieci suoi discorsi, dal dopoguerra al 1959 cioè l'anno prima della sua morte (Edizioni di Comunità).

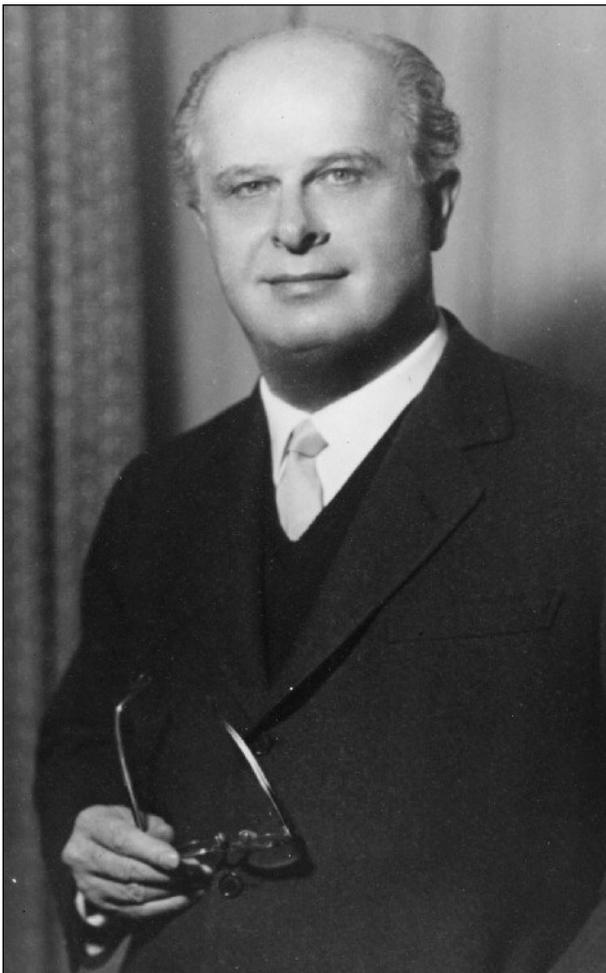
La sua solidarietà con i lavoratori non nasceva da un percorso astratto. Da ragazzo, il padre Camillo lo aveva messo a lavorare in fabbrica: sul serio, non per una di quelle sceneggiate che altri rampolli di dinastie industriali hanno recitato. Ecco come Adriano ricordava l'esperienza: «Conoscevo la monotonia terribile e il peso dei gesti ripetuti all'infinito davanti a un trapano o a una pressa, e sapevo che era necessario togliere l'uomo da questa degradante schiavitù. Bisognava dare consapevolezza di fini al lavoro». Un altro passaggio autocritico, che pochi top manager moderni vorrebbero pronunciare: «Percorsi rapidamente, in virtù del privilegio di essere il primo figlio del principale, una carriera che altri, sebbene più dotati di me, non avrebbero mai percorsa. Imparai i pericoli degli avanzamenti troppo rapidi, l'assurdo delle posizioni provenienti dall'alto».

Olivetti si forma in un periodo di grandi delusioni, di utopie sconfitte. Dal 1919 al 1924 mentre studia al Politecnico di Torino assiste alla «tragedia del fallimento della rivoluzione socialista». Nel 1925 parte per l'America, a studiare il grande laboratorio della modernità, e in seguito sarà affascinato dal New Deal di Franklin Roosevelt. Torna nella Torino di Antonio Gramsci e Luigi Einaudi, si avvicina al socialismo di Gaetano Salvemini. Con Sandro Pertini e Carlo Rosselli, lui è uno degli antifascisti che aiutano il leader socialista Filippo Turati a fuggire dall'Italia. Chiama come direttore della sua fabbrica un poeta-ingegnere, Leonardo Sinisgalli. Ha inizio così quel ruolo inedito e irripetibile che ebbe la sua Olivetti: un polo di attrazione di intellettuali che coinvolge





scrittori come Ignazio Silone, Franco Fortini, Paolo Volponi, sociologi come Franco Ferrarotti e Luciano Gallino, lo psicanalista Cesare Musatti. Le sue fabbriche, palazzi di uffici e negozi nel dopoguerra saranno disegnati dai migliori architetti del mondo. Diventa editore, tra l'altro dell'*Espresso*, fa tradurre in italiano John Kenneth Galbraith e Hannah Arendt. Negli anni Cinquanta, quando l'Italia è la Cina d'Europa – per il dinamismo, la velocità di crescita ma anche lo sfruttamento – lui crea un'oasi di diritti sociali. Riduce l'orario a parità di salario per arrivare alla settimana di cinque giorni. Garantisce alle lavoratrici nove mesi di congedo maternità col 100 per cento di retribuzione; e la parità salariale con gli uomini. Finanzia un welfare aziendale, dalla scuola alla sanità. Ma avverte il pericolo che «queste istituzioni



diventino strumenti di paternalismo», se un'azienda dovesse elargirle come «concessioni a carattere personale». Perciò il suo sguardo si allarga oltre l'azienda. «Vedevo che ogni problema di fabbrica diventava un problema esterno». Nasce così la sua idea di Comunità, che renda «la fabbrica e l'ambiente circostante economicamente solidali».

È una sorta di localismo moderno, che vuole rifondare la democrazia dal basso, cominciando da una unità «né troppo grande né troppo piccola, territorialmente definita, concreta». Capisce che lo Stato va rifondato un ingranaggio alla volta. «Era inutile e pericoloso occuparsi della politica nazionale se non si fossero compiute delle minori esperienze nella vita del comune e della provincia, se non si avesse compreso qual era il modo con cui lo Stato esplicava la sua autorità e le sue funzioni nella vita di tutti i giorni per i cittadini. Partendo non già da un vasto e nebuloso programma teorico ma da un esame circostanziato, sperimentale, ufficio per ufficio».

Nella sua carriera industriale colleziona anche successi di mercato e tecnologici. La macchina da scrivere portatile Lettera 22 diventa un oggetto di culto dal 1950. Nel 1952 il Moma di New York celebra la Olivetti come una punta avanzata nel design. Nel 1959 è la prima azienda al mondo a produrre il computer «mainframe» Elea 9000. Nel presentare quel computer, Olivetti ha ancora parole profetiche: «La conoscenza illimitata di dati consente di raggiungere obiettivi che fino a ieri sarebbe stato assurdo proporsi», ma aggiunge che l'industria deve mettere le nuove tecnologie al servizio del «progresso comune, economico, sociale, etico: la tecnica al servizio dell'uomo». Dà l'esempio mettendo i computer a disposizione delle università.

Errore grave sarebbe consegnare Olivetti a un Pantheon di grandi uomini del passato dalla statura irripetibile, dimenticandosi in quale tempo si formò. Lui lo ricordava così: «C'è una crisi di civiltà, c'è una crisi sociale, c'è una crisi politica. L'ingranaggio della società che è stato rotto nell'agosto 1914 non ha mai più funzionato, e indietro non si torna. Come possiamo contribuire a costruire quel mondo migliore che anni terribili di desolazione, di tormenti, di disastri, di distruzione, di massacri, chiedono all'intelletto e al cuore di tutti?».





Il demone del libro

Cinquant'anni fa nasceva Adelphi. Roberto Calasso racconta fascinazioni e ipnotismi della sua casa editrice.

Autobiografia di una illuminata malinconia

Alfonso Berardinelli, il Foglio, 27 aprile 2013

Quando Roberto Calasso si produce in sapienze iniziatiche, metafisiche e mitologiche lascia perplessi per diverse ragioni: perché non sembrano materia adatta alla narrativa né alla saggistica occidentali moderne; perché non si riesce facilmente a credere nella sua autorità e competenza; perché non si vede esattamente il motivo di una tale esibizione erudita in campi in cui l'erudizione, per quanto ardente, non conta poi molto.

Ma quando Calasso, editore geniale e attore di singolare originalità, parla di editoria, allora le cose

cambiano. Benché sia un piccolo libro che raccoglie articoli, ritratti e discorsi occasionali, *L'impronta dell'editore* (Adelphi, 164 pagine, 12 euro) non è affatto un prodotto minore e marginale. È un saggio nitido, vigoroso, severo e affabile di critica della cultura. Le sue idee e i suoi umori (molto espliciti, per fortuna) possono essere più o meno condivisi (io li condivido, anche se con una cognizione di causa incomparabilmente più scarsa): ma sono umori e idee che toccano un punto nevralgico della nostra vita mentale, del nostro rapporto con i libri, con la lettura





e la scrittura, la memoria, l'attenzione, il gusto, la forma della nostra socialità e interiorità.

Mi pare che in diverse occasioni, in polemica con gli storicismi e la stessa idea di storia, Calasso abbia lodato la possibilità e i vantaggi di essere «uomini post-storici». Ora che ci parla con assoluta passione pratica, artigianale, artistica di editoria libraria, Calasso

Ci parla di come «la furia dello sparire» sia divorante e temibile nelle vicende storiche, non meno temibile della folle mania di «mettere in memoria» e di conservare tutto nella polvere tossica dei nostri archivi

mostra invece un altissimo grado di coscienza storica e di cosa ci può capitare in quanto esseri produttori di storia, esseri che della nostra storia, come di una seconda natura, siamo giudici e vittime.

Una delle frasi più belle e memorabili di questo libro è la seguente: «Ci sono cose che scompaiono senza quasi farsi notare. E talvolta sono cose essenziali» (p. 158). È una frase di illuminata malinconia. Ci parla di come «la furia dello sparire» sia divorante e temibile nelle vicende storiche, non meno temibile della folle mania di «mettere in memoria» e di conservare tutto nella polvere tossica dei nostri archivi; di qualunque natura tecnica siano.

Anche archiviare è far sparire. La vera memoria vitale ha un solo organo: la mente, la psiche e il corpo umani, l'uso degli occhi e delle mani, il rapporto fra spazi, tempi e causalità fisica. I testi, i tessuti di parole, la loro stabilità e la loro ripetizione, sono una stoffa, uno strato della vita mentale e sociale. Quando mutano le tecniche e i riti, i tempi e gli spazi, la materia della scrittura e della lettura, cambiano anche gli esseri umani, corpo e anima: perché nel «mondo sublunare» l'anima è corpo. Ogni smaterializzazione del mondo fisico, per gli esseri incarnati che siamo, non è certo sublimazione ma perversione spirituale.

Si parla di tutto questo quando si parla di forme e tecniche editoriali. E Calasso parla di questo nel momento in cui la storia gutenberghiana dell'editoria potrebbe concludersi. In questo caso, diventare «poststorici» non credo che sarebbe un buon affare. La trasformazione della forma libro, dei supporti materiali e tecnici della cultura del libro, il declino dell'editoria come forma e come genere letterario, dell'editoria che appassiona Calasso, ci fa entrare in un futuro nel quale scompariranno «senza quasi farsi notare» alcune «cose essenziali», di cui siamo vissuti negli ultimi cinque secoli. Di queste cose i cosiddetti «nativi digitali», variante antropologica nuova, non sanno niente o poco, mentre Calasso sa molto. L'azzeramento di un'invenzione come il libro può annunciare sventure del cervello umano già ora prevedibili.

Forse proprio a partire dal lavoro di editore, un editore che vuole lasciare la sua impronta in ogni libro che pubblica, si capisce meglio la passione di Calasso per le culture premoderne e orientali, per i miti, i riti, i simbolismi, i dati originari delle culture umane. L'interpretazione che dà Calasso del suo maestro Bobi Bazlen come mago e sciamano culturale, genio editoriale e motore immobile alle origini dell'Adelphi, è un'interpretazione mitologica, è una mitografia fondamentale nella sua vita. Ma di mitografie abbiamo bisogno, nessuno ne fa a meno.

L'impronta dell'editore è un libro mitografico a proposito di libri e di editori. Il primo capitolo fonda il mito e si intitola *I libri unici*. Mito magnifico e discutibile. Per delinearlo Calasso fa miracoli, esegue qualche incredibile acrobazia e mi sembra che, nello spirito di un propagandista e di un innamorato, offra dell'Adelphi un'immagine che andrebbe ritoccata e corretta.

Che cosa sono i «libri unici»? La casa editrice di Bazlen, Luciano Foà e Calasso è fatta solo di libri unici? È, una tale cosa, umanamente, editorialmente possibile? La solennità biblica dell'incipit è già un segnale: «All'inizio si parlava di "libri unici". Adelphi non aveva ancora trovato il suo nome. C'erano solo pochi dati sicuri: l'edizione critica di



Nietzsche, che bastava da sola a orientare tutto il resto. E poi una collana di Classici, impostata su criteri non poco ambiziosi: fare bene quello che in precedenza era stato fatto meno bene e fare per la prima volta quello che prima era stato ignorato. Sarebbero stati stampati da Mardersteig, come anche il Nietzsche. Allora ci sembrava normale, quasi doveroso. Oggi sarebbe inconcepibile (costi decuplicati, ecc.). Ci piaceva che quei libri fossero affidati all'ultimo dei grandi stampatori classici. Ma ancor di più ci piaceva che quel maestro della tipografia avesse lavorato a lungo con Kurt Wolff, l'editore di Kafka».

All'inizio, dunque, due ispiratori, Nietzsche e Kafka. Sarà una provocazione chiedere o chiedersi che cosa avessero in comune quei due? Due eroi, due martiri, due spiriti superiori? Il profeta dell'Oltreuomo e il cronista del Sottouomo? È vero che l'Uomo Medio è un mostro della socializzazione moderna, ma i mostri si incontrano anche agli estremi, nell'assoluto dominatore e nell'assoluta vittima. Per pensare «in grande» e «fino in fondo» (questa è l'idea adelphiana) è necessario guardare agli estremi, contemplare con intrepido coraggio cosa diventa l'umano al suo confine e al suo limite.

«In Italia» ricorda Calasso «dominava ancora una cultura dove l'epiteto "irrazionale" implicava la più severa condanna. E capostipite di ogni "irrazionale" non poteva che essere Nietzsche. Per il resto, sotto l'etichetta di quell'incongrua parola, disutile al pensiero, si trovava di tutto. E si trovava anche una vasta parte dell'essenziale. Che spesso non aveva ancora trovato accesso all'editoria italiana, anche e soprattutto per via di quel marchio infamante».

L'origine fu perciò polemica. Si voleva rimediare a una rimozione, a una censura, a una mediocrità, a un'ideologia della sinistra che aveva segnato un'epoca e che poteva riassumersi nel nome di Lukács, filosofo e critico marxista, che credendo di superarle aveva tradito le visioni racchiuse nel suo capolavoro giovanile, *L'anima e le forme*.

Una delle cose che nella «cultura Adelphi» mi ha sempre convinto poco e a volte respinto, forse è proprio lì, in quell'accostamento dello stile enfatico di

Nietzsche con la totale refrattarietà all'enfasi dello stile di Kafka. Da un lato i gesti perentori della volontà (per quanto disperata) di Nietzsche. Dall'altro (al contrario, all'opposto) la non-volontà di Kafka. Vedo bene che me la sto sbrigando con troppa disinvoltura. Per illustrare le rozze formule che uso bisognerebbe scrivere almeno un libro, se non due. Per fortuna sto scrivendo solo un articolo e posso prendermi la libertà di suggerire che in un'altra delle idee centrali di Calasso editore, l'idea dell'amicizia o «complicità» fra gli autori pubblicati e pubblicabili dall'Adelphi, c'è qualcosa che non funziona. Se sbaglio a notare la scarsa amicizia e complicità fra il martello filosofico di Nietzsche e la mano disarmata di Kafka, è perché Calasso mi porta all'errore. Pretende che ci siano legami poco visibili ma necessari, «fisiologici», direbbe lui, fra autori che si leggono invece come incompatibili. Ma ci sono incompatibilità irrimediabili che nessun editore mago o demiurgo o veggente potrebbe obliterare. Di questa incompatibilità mi sembra che nell'Adelphi ce ne siano diverse. Quelle per esempio fra lo stesso Nietzsche e Simone Weil (che disse di non poterlo avvicinare), fra l'*esprit* di Karl Kraus e la *pesanteur* di Martin Heidegger, fra la politica e la società secondo Carl Schmitt, teorico della Führung hitleriana, e quelle secondo Isaiah Berlin, seguace di Tolstoj e

All'inizio, dunque, due ispiratori, Nietzsche e Kafka. Sarà una provocazione chiedere o chiedersi che cosa avessero in comune quei due? Due eroi, due martiri, due spiriti superiori? Il profeta dell'Oltreuomo e il cronista del Sottouomo?

di Aleksandr Herzen. Va bene accettare, esplorare il conflitto e la contraddizione, ma perché chiamarli complicità?

Convinto di certe incompatibilità e opposizioni (potrebbe mai l'Adelphi pubblicare Gramsci?), sembra che Calasso si vieti di vederne altre, non



meno lampanti. Avrebbe potuto benissimo pubblicare Benjamin e Adorno, da cui da giovane ha imparato molto. Ma di nuovo avrebbe avuto il problema di doverli trovare amici e complici di Heidegger e Schmitt, a cui furono esplicitamente avversi per le più ovvie e più meditate ragioni, sia filosofiche che politiche.

Calasso, dopo il declino storico della cultura Einaudi, ha ipnotizzato la sinistra inducendo in essa uno snobismo che sarebbe difficile definire, perché nelle teste di sinistra ha provocato soprattutto una terribile confusione

Insomma, Calasso, non meno che Giulio Einaudi, è stato un maestro di fascinazioni e ipnotismi. Einaudi, a detta di Calasso, ipnotizzò e sedusse il popolo dei suoi lettori con una pedagogia moralistica di sinistra. Calasso, dopo il declino storico della cultura Einaudi, ha ipnotizzato la sinistra inducendo in essa uno snobismo che sarebbe difficile definire, perché nelle teste di sinistra ha provocato soprattutto una terribile confusione.

Dopo l'affinità fisiologica e la complicità, un altro punto fermo nella descrizione che Calasso dà dell'Adelphi è il piacere, il *plaisir*, il divertimento, lo scoppiare a ridere, tutte cose di cui il vero editore e un editore come lui non può fare a meno. Ora però mi sembra che le cose che più fanno scoppiare a ridere sono state le scelte filosofiche di Calasso, materializzate nella pubblicazione più o meno completa e in speciali, solenni collane, delle opere di Emanuele Severino e Massimo Cacciari.

Di filosofia italiana nell'Adelphi non c'è quasi altro. È una sorpresa, non bella. Personalmente trovo divertente leggere qualche pagina di quei due filosofi. Li trovo divertenti perché involontariamente comici e caricaturali nella loro foga iperfilosofica. Due rimescolatori ossessivi, uno troppo logico (decine di libri e un solo ragionamento: il divenire non è

l'essere), l'altro ipercitazionista (sembra incapace di portare a termine una frase senza appoggiarla a una formula greca, tedesca o latina).

Forse Giulio Einaudi non ha fatto sempre bene a concepire la sua attività come un «servizio pubblico» (Calasso glielo rimprovera). Ma il servizio pubblico reso dall'Adelphi con la pubblicazione dei due filosofi mi sembra un servizio cattivo, che fa scadere il clima intellettuale della casa editrice. Qui Calasso si è lasciato sfuggire il lato comico di quel furore e rumore filosofico, di cui il nuovo ceto culturale italiano, con i suoi professori un tempo einaudiani, va pazzo.

Sarebbe perciò il caso di fare un po' di storia e sociologia del mito Adelphi. E per esempio chiedersi: conquistando e ipnotizzando il popolo della sinistra con i suoi libri e le sue belle copertine, la sinistra ha certamente perso, ma l'Adelphi ha vinto? Direi: sì e no. Produttivamente, commercialmente, sì, e anche dal punto di vista, ormai, del comune concetto di eleganza: se in una qualunque pubblicità, in un film o in un telefilm deve comparire la copertina di un libro, sarà immancabilmente una copertina Adelphi.

Questa casa editrice ha una storia, è entrata nella storia della cultura italiana: cosa che ha avuto delle conseguenze nell'avvicinarsi delle mode culturali e nelle oscillazioni del gusto. La prima Adelphi, quella aurorale in ardua e polemica ascesa degli anni Sessanta e Settanta, non è quella dei decenni successivi, nei quali, per meriti intrinseci (reale qualità) e per accidenti storici (declino dell'Einaudi e della sinistra, decadenza culturale degli altri editori) l'Adelphi ha conquistato e conservato un evidente primato. Ma che cosa ha portato la cultura Adelphi? Anzitutto, ovviamente, una quantità di ottimi autori che l'incultura editoriale ormai dilagante aveva dimenticato o avrebbe ignorato: Auden e Bernhard, Savinio e Benn, Naipaul, Girard, Simenon... Anche i maggiori poeti contemporanei, Milozs, Brodskij, Walcott, Szyborska, Herbert ci sono stati offerti dall'Adelphi. Il primato epocale di Marx è stato sostituito da quello di Nietzsche. Compromessi con il nazismo



ma di moda, Heidegger e Schmitt hanno preso il posto di Lukács e Gramsci, compromessi con il comunismo e innominabili perfino in un salotto di sinistra. Sappiamo chi e perché si è nutrito di marxismo e sociologia dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Ma chi e perché, subito dopo, si è nutrito di eterno ritorno, volontà di potenza, metafisica e mitologia? Ceti e masse culturali che hanno letto libri Adelphi sono diventati quello che sono, purtroppo, senza più ipocrisie né remore morali piccolo-borghesi.

A moderare l'eventuale, naturale e giusto ottimismo di Calasso per il successo ottenuto, si potrebbe osservare che da quando i libri Adelphi sono un mito, la cultura degli italiani non sembra affatto migliorata. I «libri unici» possono cambiare la vita di individui singoli e unici come Bazlen, ma non si preoccupano di migliorare gli intelletti di un'intera società. Queste osservazioni erano inevitabili, ma fanno torto all'autobiografia editoriale di Calasso e ne mettono in ombra il tema centrale. Oggi Calasso non è affatto ottimista. La nuova grande minaccia viene dalle tecnologie informatiche e da internet, non dai pregiudizi ideologici e dalla pedagogia marxista. Il nuovo pensiero unico è globale. La sua ideologia prevede l'abolizione del libro, dell'autore e dei suoi diritti e fa della scrittura-lettura un flusso indifferenziato.

Il sinistro paradosso della faccenda è che l'eliminazione delle mediazioni valutative e del giudizio coincide con l'onnipresenza della mediazione tecnologica, con il controllo e lo sfruttamento informatico di tutti gli atti comunicativi: e non c'è quasi più atto di pensiero che non si convertirà nel minor tempo possibile in un atto di comunicazione. Così «l'editoria come forma» alla quale Calasso si è dedicato tutta la vita, si volatilizza. Un'impresa iniziata con il veneziano Aldo Manuzio, il più grande di tutti gli editori, a cui Calasso dedica diverse pagine, sarà conclusa. Si entrerà «davvero in un'altra era. Allora occorrerebbe anche definire in modo diverso l'atto stesso del leggere. E certamente si leggerebbero altri libri».

Questa clausola volutamente debole, attenua il colpo. Ma la temperatura del sarcasmo di Calasso

davanti all'invasione di tecnologie anti libro è alta. Le parole che annunciano questo futuro sembrano emanare «un vago sentore di deportazione e macelleria». Non c'è più il lettore, ma un «immane termite invisibile, che infaticabilmente interviene, corregge, connette, etichetta».

Qualcuno dirà: Calasso nutre nostalgie, è un nemico del progresso e della democrazia culturale, e questo si sapeva, perché ama gli antichi ed è un elitario. Qualcun altro dirà: oggi gli editori hanno un tale fastidio per i libri e gli autori che ne sognano l'abolizione, procedono felici verso l'abolizione anche di sé stessi, del lavoro e dell'artigianato editoriale. Calasso è quasi il solo ad allarmarsi perché è uno dei rari editori esistenti e quando parla di libri, di giudizio, di sì e di no, sa di che parla.

La sua idea dell'editoria come genere letterario e opera d'arte può essere suggestiva ma irrealistica. Non è così vero che si respinge o si accetta un autore o un libro come un romanziere o un poeta escludono o includono un personaggio o un verso. Ci sono autori Adelphi che starebbero bene anche altrove. Altri che solo per caso sono rimasti fuori dalla porta. È possibile che Calasso qualche errore lo abbia fatto, qualche astuzia commerciale l'abbia avuta e da un certo punto in poi abbia pubblicato troppi libri. Ma certo il lavoro

I «libri unici» possono cambiare la vita di individui singoli e unici come Bazlen, ma non si preoccupano di migliorare gli intelletti di un'intera società

che ha compiuto in mezzo secolo come editore, studioso e scrittore, è imponente e ammirevole. La sua impresa non ha pari. Eppure, nella nostra società, la cultura è scesa più in basso. Si sa: i rapporti fra società e cultura sono sempre stati un mistero.



Nostalgia di Budapest

Sindbad torna a casa è il ritratto di una città e di Gyula Krudy, lo scrittore che fu testimone del declino

Elisabetta Rasy, la Domenica del Sole 24 Ore, 28 aprile 2013

Alla fine di *Sindbad torna a casa* di Sándor Márai il lettore trova alcune pagine di note che spiegano e illustrano i nomi di luoghi, libri, personaggi, soprattutto narratori e poeti, che compaiono nel racconto. Sono note doverose e insieme superflue: nel libro che lo scrittore ungherese scrisse nel 1940 quei nomi personali segnano tracce non diverse dai sassolini che il bambino della fiaba lascia cadere per ritrovare nel bosco la strada della casa perduta. Márai, evocandoli, non vuole decretare l'inattualità del mondo di ieri: vuole retrocedere il passato recente a una lontananza abissale per renderlo eterno, per trasformarlo in mito. Se il suo protagonista, Sindbad il marinaio, pseudonimo dell'autore ungherese Gyula Krudy, un tempo

è vissuto – tra il 1878 e 1933, pubblicando numerose e dimenticate opere – nell'evocazione o invocazione che Márai gli dedica la sua figura si trasforma in quella dello scrittore perduto, dunque lo scrittore quintessenziale, che emigra nella letteratura come altri emigrano in Australia o in America, e lì abita per sempre, da vivo e da morto, registrando di sé stesso e dei suoi simili disgrazie e vanità, desideri e rinuncia al mondo, gloria e povertà, peccati, verità e bellezza.

Il vero Krudy aveva fatto appena a tempo a vedere dissolversi quella preziosa civiltà danubiana che sarebbe poi diventata un repertorio mitologico negli anni a venire. Márai invece, nato insieme al secolo



in una città dell'impero austroungarico e morto pochi mesi prima della caduta del muro di Berlino, era destinato a diventare il testimone perfetto delle monumentali sparizioni storiche del Novecento, la *finis Austriae* dopo la Prima guerra, la spartizione dell'Europa tra Occidente e mondo sovietico dopo la Seconda, emigrazioni, rivolgimenti politici, cambiamenti di confine e nazionalità.

Nel '48, scrittore e giornalista prolifico e affermato, decise di andarsene dall'Ungheria che era passata dai nazisti ai nuovi padroni russi. Nomade tra il vecchio e il nuovo mondo, dove alla vigilia dei novant'anni si sarebbe sparato un colpo di pistola, fece a tempo a vedere altre sparizioni, la fine non solo di un impero ma di uno stile, umano e letterario. Gyula Krudy è l'eroe di questo stile, un vero gentiluomo e scrittore «in un mondo che non aveva più bisogno né di veri gentiluomini né di veri scrittori»: signore non per il rango o il benessere, bensì per «la grandezza d'animo e la sincera disposizione con cui ci si prende carico del proprio destino», e scrittore diverso dai beniamini del momento, «intrattenitori» occupati solo a darsi importanza. Come se parlasse in una lunga conversazione, piena di digressioni e divagazioni, a qualcuno non dissimile da sé stesso, Márai racconta la bella giornata dello scrittore del tempo perduto, che esce di casa per racimolare i soldi necessari a comprare un abito alla figlioletta e invece, proprio come l'eroe delle fiabe, si perde, forse per l'ultima volta, nelle strade di Budapest. Le percorre in carrozza, una delle poche sopravvissute, mentre si trascina in fumose e sgangherate redazioni di giornali, o alla terme che segnano il confine ma anche la congiunzione tra Occidente e Oriente, o in uno scenografico e malandato caffè letterario, e infine nel ristorante di un albergo dove aleggia nei corridoi il profumo degli amori volatilizzati e delle amicizie cancellate dal tempo.

Krudy è un uomo che conosce il valore di tutto – delle calze di buona qualità come della parola d'onore, di un soprabito ben fatto e di una donna dal cuore sincero, di una riunione mondana e di una poesia autentica – ma non è «capace di curarsi del prezzo di alcunché»; un uomo che sui paesi stranieri

si limita «a leggere qualcosa nelle riviste illustrate» perché sostiene che un gentiluomo non debba andare all'estero, «dove i vini sono sospetti, le pietanze vengono preparate con ingredienti ignobili, e le donne mentono in una lingua incomprensibile», e che uno scrittore debba invece viaggiare esclusivamente in sé stesso e in quella terra straniera che è la letteratura, in modo che ogni tanto gli «venga in mente qualcosa che non è ancora venuto in mente a nessun altro, qualcosa che poi riesce a esprimere in una forma artistica perfetta».

Sindbad torna a casa è il ritratto di una città che un tempo fu regale e di un uomo che a modo suo vi si sentì sovrano, ma anche di una civiltà della letteratura che la storia ha messo a morte. Gyula Krudy, spiega Márai, era uno «scrittore per scrittori», ma questo non vuol dire che fosse oscuro, anzi, significa tutt'altro: «Fama, apprezzamento dei lettori, vendite, risonanze sociali, titoli e onorificenze, premi letterari, giudizi entusiastici o stroncature: tutto questo non conta nel mondo degli scrittori. L'unica cosa che conta è il talento». Parla di lui con passione, ma anche con accanimento come non può parlare di sé stesso, neanche nelle lunghe memorie che spedirà, come un avvertimento al futuro, a quel vecchio mondo che, non rispettando le tradizioni degli antenati, non può che essere a rischio. Sindbad, come Márai, è stato costretto dalla vita a lottare non solo con le lettere, l'anima e il demonio, ma anche «con avversari più pericolosi, sui quali non sarebbe riuscito ad avere la meglio neanche san Giorgio, l'uccisore di draghi: con l'ambiente indegno, l'ignoranza, il cattivo gusto, la pseudoletteratura, la sorda disumanità».

Per il lettore di oggi ci sono due modi di leggere questo lungo racconto. Come un requiem, che è anche una rêverie – con tutte le sue suggestioni di cibi, profumi, strade, amori – e le sue nostalgiche accensioni liriche sul mondo di ieri. Oppure come una meditazione sul presente come tempo della mancanza: su ogni presente, che si annuncia sempre come una sparizione, uno scarto, una svalutazione del passato, che contemporaneamente fondano l'imperioso statuto dell'oggi e ne minacciano le fondamenta.



Sparo ai personaggi noiosi

Intervista a Elmore Leonard: la letteratura e il western, mentre su Axn (canale 120 di Sky) va in onda la terza stagione di «Justified»

Matteo Persivale, la Lettura del Corriere della Sera, 28 aprile 2013

Elmore Leonard ha ottantasette anni e mezzo portati incredibilmente bene, sessantadue dei quali passati a scrivere (prima part-time, «facevo il pubblicitario per la Chrysler e mi annoiavo a morte», dal 1961 finalmente a tempo pieno), diciannove film e sette telefilm tratti dalle sue opere, l'ammirazione di milioni di lettori e di colleghi importanti (Saul Bellow era un suo lettore, come lo è Martin Amis che lo chiama con affetto «maestro di dialoghi e di struttura del racconto»). L'anno scorso, con la lentezza che li contraddistingue quando si tratta di premiare gli scrittori «di genere», non importa quanto grandi, i critici americani l'hanno lasciato finalmente entrare nel Pantheon: il premio alla carriera della National Book Foundation (un club ristretto nel quale ci sono Philip Roth, Norman Mailer, Arthur Miller, Toni Morrison, John Updike, Gore Vidal, Tom Wolfe e Ray Bradbury: lui con il solito humour e la solita modestia disse: «Quelli che l'hanno vinto prima di me sono tutti scrittori fatti e finiti, gente che sa quel che fa»). E l'anno prossimo una vittoria ancora più bella: la Library of America, la Pleiade americana, pubblicherà i suoi libri in quelle belle edizioni rilegate fatte per durare nei secoli, fianco a fianco con Mark Twain e Herman Melville.

Da quando lesse *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, da bambino, ha sempre voluto fare lo scrittore. L'idea della pensione non gli interessa perché gli piace scrivere, gli piace il Michigan, nei pressi di Detroit, nel quale vive da sempre, gli inverni ghiacciati lunghi cinque mesi non gli fanno venire voglia di svernare in Florida «perché

sono troppo occupato». E poi uno dei telefilm di maggiore successo globale, *Justified*, su uno sceriffo che da Miami viene rispedito nel natio Kentucky (la terza stagione è già in onda su Axn, canale 120 di Sky, dal 19 marzo) è nato da un personaggio inventato da Leonard e che vive già in quattro libri (e potrebbe essercene un altro, appena finirà il romanzo al quale sta lavorando in queste settimane).

Hollywood ha schiacciato tanti grandi scrittori americani, da Faulkner in giù. Ha addirittura ucciso Scott Fitzgerald. Lei a Hollywood ha vinto, e continua a vincere. Belle recensioni, soldi. Qual è il segreto?

Nei miei libri ci sono già tanti dialoghi: basta leggerli a voce alta e sembrano film. Sono facili da adattare, e meno li toccano meglio sarà il risultato finale. L'adattamento cinematografico che preferisco è *Out of Sight* di Steven Soderbergh con George Clooney e Jennifer Lopez, il mio libro è stato toccato pochissimo, stesso discorso per *Jackie Brown* di Quentin Tarantino con Pam Grier e Robert Forster, altro film che mi è molto caro. Se i film tratti dai miei libri o dai miei racconti non funzionano è perché hanno cambiato o aggiunto troppo. A volte registi e sceneggiatori sono così, è umano, vogliono lasciare un marchio personale. Vogliono farsi notare.

Vale anche per gli attori?

Sì. Recitare i miei dialoghi con economia di mezzi espressivi è la cosa migliore, ci vogliono poca enfasi e una certa intelligenza, i miei libri sono



già abbastanza incisivi. Un attore intelligente come Timothy Oliphant di *Justified*, forse il mio preferito, l'ha capito, è bravissimo. Mi piacque tanto anche Clooney. Pure Forster fu bravissimo, e dopo *Jackie Brown* gli è arrivato tanto di quel lavoro...

Gli ultimi tre decenni sono forse il periodo più bella della sua carriera. Eppure il suo collega Philip Roth, un altro che dai sessant'anni in poi è diventato ancora più grande, ha deciso di lasciare e ha appena compiuto ottant'anni, sette meno di lei.

So perché ha smesso. Roth si è scontrato con il problema degli scrittori molto seri, che alla fine li costringe ad arrendersi. Io non entro nella testa dei miei personaggi, li faccio parlare con un altro personaggio. Espongo così la loro situazione, perché sento la loro voce con estrema chiarezza. C'è molta leggerezza in questo metodo di lavoro. Molta luce. Uno scrittore come Roth – il Roth degli anni più recenti intendo, da giovane era un autore straordinariamente divertente – invece è costretto a entrare nella testa dei suoi personaggi, a fare i conti con tutta quella oscurità. Non mi stupisce che a un certo punto si debba dire basta a quella vita.

Per lei invece scrivere è un divertimento?

Lo è sempre stato. Sempre più divertente poi da quando la paga è migliorata. Mi piacciono i miei personaggi, li ritengo interessanti. Non mi annoiano.

E se la annoiassero?

A volte capita. Allora gli faccio sparare da qualcuno. Sì, mi diverto da matti a scrivere.

La chiamano maestro del plot, della trama, ma nei suoi libri la trama si sviluppa sempre dai personaggi.

Sempre. Comincio sempre dai personaggi. La trama arriva, si sviluppa, e poi finisce: i miei libri finiscono sempre bruscamente.

Perché?

Perché non c'è più niente da dire.

Lei ha cominciato scrivendo racconti western...

Scusa se ti interrompo: scrivevo quelli perché allora avevano mercato. Poi il filone si è inaridito e sono passato alle storie di criminali, un genere sempre in salute. Certi critici televisivi qui in America hanno scritto che *Justified* è un western. Boh. Forse perché il protagonista indossa un cappello da cowboy. Che peraltro è l'unica cosa che non mi piace di tutta la serie. Io immaginavo Raylan con un cappello meno ingombrante, ma sa come sono gli attori, hanno bisogno a volte di un oggetto al quale appoggiarsi.

Tornando al western...

Un genere finito al cinema prima ancora che in libreria: sessant'anni fa girarli costava poco, adesso è tutto più caro. E sul set non si possono più massacrare cavalli impunemente come allora. Il western è finito per questione di soldi e di protezione animali.

Però Django Unchained del suo amico Tarantino ha appena fatto il botto.

Che bel film. Quentin conosce i miei libri meglio di me. Ricorda tutto. Da bambino rubò un tascabile di un mio romanzo e fu beccato, la mamma lo scoprì, gli fece restituire il libro e lo mise in castigo. Gli ho chiesto se alla fine lo comprò, quel libro. Mi disse di no, che tornò a rubarlo.

«[...] lo non entro nella testa dei miei personaggi, li faccio parlare con un altro personaggio. Espongo così la loro situazione, perché sento la loro voce con estrema chiarezza. C'è molta leggerezza in questo metodo di lavoro. Molta luce»

(Ride) *Django* è un gran bel film, trama molto ben strutturata, incalzante, epilogo inevitabile, bei dialoghi, tutto giusto, ma c'è un problema: il personaggio del dentista. Christoph Waltz. Parla, parla, parla. Pagine e pagine di dialogo. Alla fine arrivano dal personaggio di Di Caprio e il



dentista ha finito le cose da dire. Succede se al-
lunghi molto i dialoghi, i personaggi hanno solo
una certa quantità di parole dentro di loro. Però
Quentin è bravo davvero.

*Come ha fatto a diventare sempre più bravo? È più
probabile che uno scrittore entri in una fase calante,
dopo i settant'anni, che in un periodo come il suo.*

Non c'è un segreto. C'è, più semplicemente, uno
scrittore che mi ha fatto capire l'importanza dei
dialoghi: hai mai letto *Gli amici di Eddie Coyle*
di George V. Higgins che è anche un bel film?
Sì? Ecco, quando uscì vidi tutti quei dialoghi,
pagine e pagine, con pochissime descrizioni, una
cosa che allora non si faceva, e capii che la strada
giusta per il mio stile era quella. Ho copiato da
Higgins, diciamo.

A cosa sta lavorando?

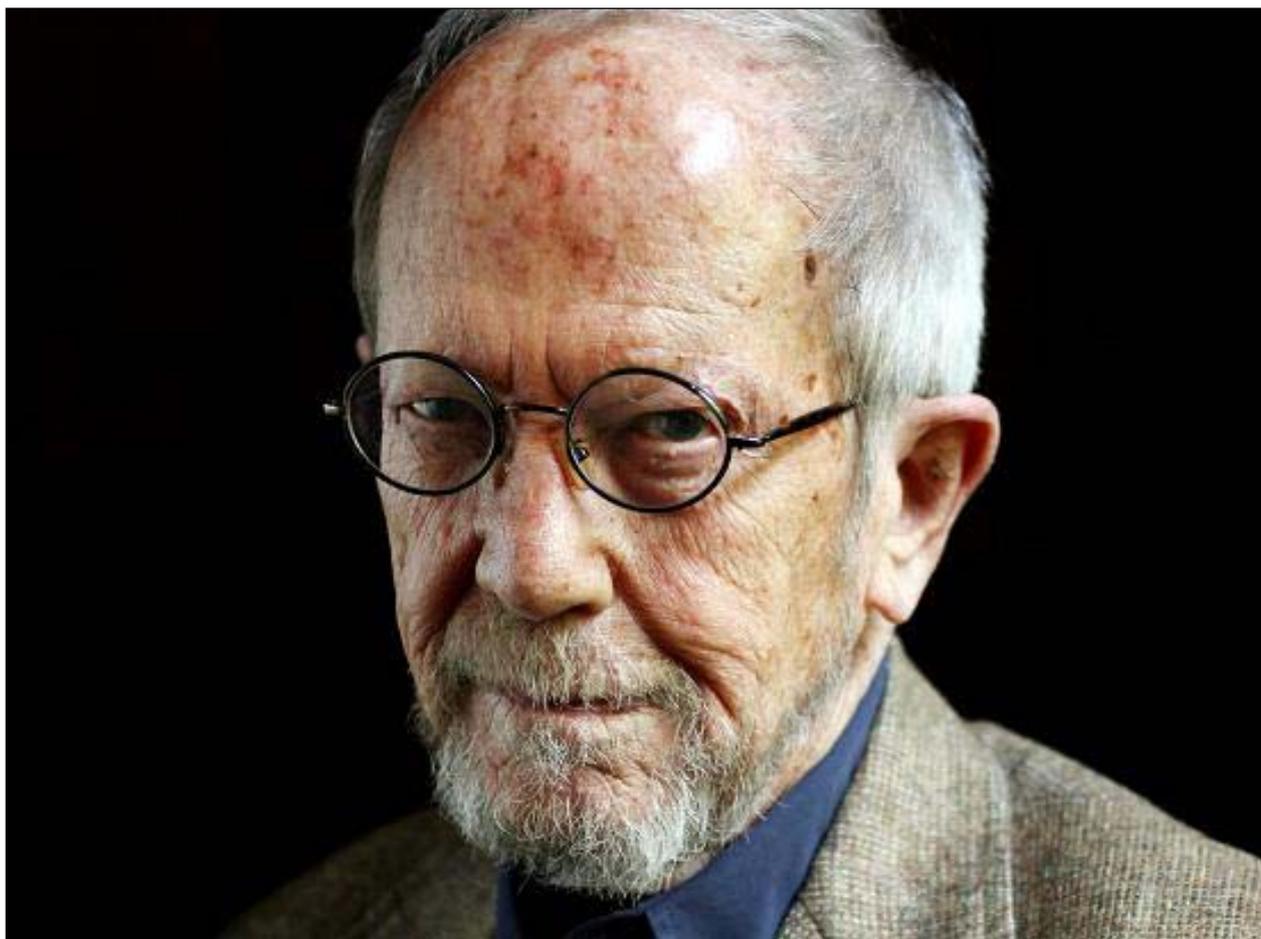
A un romanzo. Si chiama *Blue Dreams*, il prota-
gonista è un ex cowboy che cavalcava i tori nei rodei, uno
sport estremo, terribile, sette secondi per vincere ma
si finisce sbalzati prima. Era un campione, ora si è ri-
tirato e alleva tori da rodeo. Ha una ragazza, più gio-
vane, una che ha avuto una vita difficile. Era una grou-
pie che ronzava attorno ai campioni del rodeo. Poi c'è
un altro cowboy, un nativo americano, nei guai con
la polizia di confine, forse arrestato ingiustamente...

E poi che succede?

Ho scritto una cinquantina di pagine. Che dici, per
adesso funziona?

Parecchio. Mr. Leonard, poi che succede?

Te lo faccio mandare appena è finito.





Thomas Pynchon: V. come postmoderno

Usciva 50 anni fa il romanzo che consacrò lo scrittore aprendo la strada a un nuovo filone narrativo

Claudio Gorlier, la Stampa, 29 aprile 2013

Era il 1963, e la scena letteraria degli Stati Uniti registrò dapprima con stupore – o, se volete, perplessità – poi con un interesse crescente e crescenti dibattiti la nascita di un romanzo la cui prima sorpresa si manifestava nel titolo, consistente in una sola lettera maiuscola seguita da un punto, *V.* L'autore, Thomas Pynchon, nato nel

1937 a Glen Cove, Stato di New York, era irraggiungibile e tale rimase, anche se ottenne una serie di premi prestigiosi. Ai pochi che lo raggiunsero, sempre per vie traverse, indirettamente, me compreso che negli Stati Uniti mi trovavo, fece sapere che non aveva nulla da dire, e che leggesimo con attenzione il romanzo. Latitante, per





così dire, è rimasto, anche dopo la pubblicazione di altri romanzi che hanno lasciato il segno, da *L'incanto del lotto 49*, del 1966, a *L'arcobaleno della gravità*, del 1973. Neppure ora si è affacciato, ora che sta per uscire (a settembre) il suo nuovo romanzo, *Breeding Edge*, che qualche mese dopo apparirà in traduzione italiana.

E allora: qual è il rapporto tra realtà e trasfigurazione fantastica? Spetta al lettore fare la sua scelta, e qui sta il senso del romanzo, il suo irresistibile porre tutto in gioco, che ne ha fatto una delle pietre miliari del cosiddetto post-moderno

Del poco che si sa di lui, almeno due aspetti risultano assai indicativi. Uno è la sua laurea in fisica e ingegneria alla Cornell, l'altro il suo aver frequentato, sempre alla Cornell, un corso tenuto da Vladimir Nabokov, un autore al quale è stato non a caso avvicinato, mentre all'argomento di laurea si pensa giustamente considerando alcuni degli aspetti per così dire trasversali di *V.*: il principio di entropia (seconda legge della termodinamica); il tema metaforico della paranoia, per cui «nulla è legato a qualcosa».

V. è l'iniziale di una donna che si moltiplica nella prima metà del romanzo: originariamente, Victoria Wren, poi Veronica Manganese, e ancora Vera Mervoving. La straordinaria Victoria, nelle sue varie incarnazioni, domina la metà del romanzo, quella che si snoda tra il 1880 e il 1943, e potremmo definire storica, se non fosse che Pynchon non crede nella storia, la quale ormai non esiste più. Nel 1943 Veronica termina il suo vertiginoso pellegrinaggio, che si estende dall'Egitto a Firenze, all'Africa coloniale tedesca, con i genocidi che troveranno una replica in Europa, e poi, dopo il 1918, a Malta dove morirà, uccisa da un bombardamento aereo italiano, dopo avere, per alcuni anni, simpatizzato per Mussolini e il fascismo. Ma è ormai diventata mentalmente e

fisicamente finta: una metafora dell'entropia e del declino della civiltà.

Uomini sono, invece, i protagonisti della seconda parte del romanzo, collocata negli anni Cinquanta, e fanno parte di un gruppo simbolicamente definito «Banda dei Morbosi» nella brillante traduzione italiana di Giuseppe Natale, pubblicata nel 1992 da Rizzoli e arricchita da una sottile prefazione di Guido Almansi. Sono, in particolare, due, dai cognomi chiaramente simbolici. Uno, Benny Profane, newyorchese, viene presentato come «schlemiel», termine ebraico yiddish che significa, grosso modo, «goffo, semplicione». È anche soprannominato Yo-yo. L'altro è Hubert Stencil, figura subordinata nella Banda, un inglese di mezza età, il cui cognome significa, in inglese «stampino» o «copia ciclostilata», un idealista paranoico, secondo la stringente definizione di Almansi. Badate, se la paranoia di Stencil paradossalmente gli consente di cogliere la realtà in dissolvimento, Profane, incapace di andare, privo di autentica speranza, incarna proprio il senso di decenza della storia e dell'intera civiltà contemporanea.

E allora: qual è il rapporto tra realtà e trasfigurazione fantastica? Spetta al lettore fare la sua scelta, e qui sta il senso del romanzo, il suo irresistibile porre tutto in gioco, che ne ha fatto una delle pietre miliari del cosiddetto post-moderno, «Quello di *V.* è il paese della coincidenza, governato dal ministero del mito», osserva a un certo punto Profane, ed è come se offrisse una definizione, appunto, del post-moderno. Come ha osservato Tony Tanner, Pynchon racconta la parodia del romanzo ma, dovremmo aggiungere, la casualità beffarda e insieme seria della condizione umana, incarnata dalla letteratura. Pensate ad alcuni titoli di studi critici su Pynchon, da «la voce dell'ambiguità» a «la labirintite narrativa». Così, come è stato sottolineato da un altro critico americano, la chiave per scoprire l'identità di *V.* è una fantasia paranoide, perché non sappiamo davvero che cosa sia la realtà. O, naturalmente, la storia.

A cinquant'anni dall'uscita del romanzo, sospetto che in *V.* ci siamo tutti quanti.

