La rassegna stampa di Oblique

dicembre 2015

La rassegna stampa del mese si apre con Quello che resta, un racconto di Milo Busanelli

Se gli chiedessero qual è stato il periodo più felice della sua vita risponderebbe subito, senza pensarci. Direbbe che il periodo più felice della sua vita è proprio questo. Se gli chiedessero di essere più preciso direbbe che è iniziato dieci anni fa, quando è morta sua moglie. Alla felicità è arrivato per gradi: gli amici che si chiudevano in casa, il figlio maggiore che si trasferiva all'estero, quello minore che ha smesso di chiamare, poi la moglie. Da quel giorno non esce più, si fa portare la spesa a domicilio, il calcio lo segue a casa, in fondo è lo stesso.

Se gli chiedessero qual è stato il periodo più felice risponderebbe così. Non sa che l'appartamento di sopra è stato affittato, lo scoprirà domani: prima il rifacimento dei bagni, poi la tinteggiatura, quindi i mobili nuovi, le grida dei bambini e, quando loro fanno silenzio, quelle dei genitori.

Prova con i tappi per le orecchie, pensa di bussare al soffitto con un manico di scopa, sta per farlo, ma lascia perdere. Non vuole farsi dei nemici.

Resta un'unica soluzione: aprire la porta, attraversare il pianerottolo, chiamare l'ascensore, uscire; e quando i tonfi dal piano di sopra continuano, quando diventano intollerabili, decide.

Fuori è anche peggio: persone che parlano ad alta voce, gettano i vetri nelle campane, strombazzano; cani che abbaiano, uccelli che cantano, si dice che cantino, ma per lui sono richiami di guerra.

Gira nella speranza di trovare un angolo di quiete, lo cerca per tutto il giorno e ormai esausto torna indietro. La piazza con la farmacia, il porticato coi negozi, il quartiere residenziale, ecco la siepe tagliata di fresco; svolta l'angolo, si guarda attorno, cammina ancora e alla fine lo ammette: si è perso.

Cerca un punto di riferimento, non lo trova, e quando si rassegna all'idea di chiedere indicazioni, proprio allora, eccolo: un piccolo parco con l'erba tagliata corta, gli alberi dalla chioma folta e nell'angolo più lontano una panchina, una sola, nessuno attorno. Un'oasi di quiete. Ci sono quei maledetti uccelli, certo, ma è l'unico compromesso. A questo può abituarsi; può provarci, almeno. Resta seduto finché scende il buio e appena si alza trova subito la strada.

Quando il giorno dopo si sveglia e si accorge del silenzio spera che gli inquilini se ne siano andati, ma non fa in tempo a scendere dal letto che ricominciano.

È così contento di rifugiarsi nel parco che lì per lì non si rende conto di nulla. Solo quando si siede sulla panchina e vede le persone che aspettano sul lato opposto, quando scorge le bottiglie vuote, la fila, il brusio, un battibecco per la precedenza, altre persone che arrivano, lo smog delle auto in sosta, solo allora nota il distributore dell'acqua pubblica.

Niente a confronto con quello che lo attende a casa: delle grida del vicino potrebbe riconoscere ogni parola, dai tonfi distinguere il corpo che percuote, dai gemiti il corpo che è percosso.

Rimpiange il parco; anche se è stato violato rimane un cantuccio tutto suo. Ogni giorno percorre quel chilometro, il momento più brutto della giornata insieme al ritorno, un percorso lento, le gambe fanno quello che possono.

Anche oggi la stessa cosa, non fosse che la luce è diversa, colpa di quei nuvoloni, eppure il meteo ha previsto bel tempo. A metà strada cadono le prime gocce, basterebbe rincasare, prendere l'ombrello, invece prosegue, quando inizia a piovere sul serio si ferma sotto un portico e, mentre aspetta, un'auto lo schizza da capo a piedi. Cambiarsi d'abito o rischiare un malanno? In quel momento torna il sole.
Non fa in tempo a rallegrarsi che giunto al parco la vede, là in mezzo, i pilastri, le catene, i sedili e nessuna traccia di ruggine. Rimane a osservare l'altalena, pensa di sabotarla e quando è troppo tardi si pente di non averlo fatto. Il primo bambino è accompagnato dalla madre e il resto della giornata è un susseguirsi di piccoli visitatori irrispettosi e genitori vocianti.
Per fortuna nessuno si avvicina, nessuno fa per sedersi, la panchina è troppo distante perché le donne possano tener d'occhio i figli. Però è costretto a guardarli per tutto il tempo, si volta dall'altra parte ma li sente lo stesso, chiude gli occhi e li sente più forte. Al calare della sera non c'è più nessuno, ma è ora di tornare.
Quando esce dall'ascensore si accorge di non essere solo. La vicina si presenta, sorride, ha bisogno di usare il telefono, una cosa breve, fa per giustificarsi, ma lui non l'ascolta; è bastato il livido sullo zigomo per capire chi fosse.
Le indica l'apparecchio, poi si chiude in bagno e apre la doccia. Quando ha finito l'accompagna alla porta e tutto riprende come al solito: cose che cadono, urla, botte.
Per tre giorni di fila esplora i dintorni, cerca un'alternativa, un'area verde incontaminata, ma non la trova. Almeno qui nessuno gli rivolge la parola, quando arrivano per la prima volta si accorgono della sua presenza, poi continuano come se non esistesse.
Ormai si è abituato, non pensa più al futuro, ma il futuro ha pensato a lui. Se solo avesse parlato con le madri del parco lo saprebbe. Non avrebbe la sorpresa di trovarselo davanti, tra l'altalena e la panchina. Non si chiederebbe a cosa serve. Per rispondersi non girerebbe attorno al recinto per leggere il cartello.
I cani vengono condotti al guinzaglio fino al cancelletto, ma una volta dentro sono liberi. Isolarsi diventa difficile. E se le persone continuano a ignorarlo, qualche cane si affaccia alla rete e gli abbaia. Qualcun altro lo imita. Lui fa sciò con la mano, spera che intervengano i padroni, ma deve aspettare che si allontanino da soli.
Al ritorno pensa che potrebbe vendere l'appartamento e cercarne un altro, ma ci vorrebbero mesi, dovrebbe visitare case, parlare con altre persone, sopportare le loro chiacchiere.
È quasi arrivato quando vede la luce che gira silenziosa, poco lontano un'altra luce, intorno qualcuno che cerca di capire cos'è successo, qualcun altro che prova a spiegarlo, gli uomini in uniforme che prendono appunti. Accelera il passo, evita di pensare alle parole che è costretto ad ascoltare, evita di guardare per non essere notato. È dentro.
L'indomani si sveglia più tardi del solito e fa colazione con calma. Da sopra nessun suono, ma non bisogna illudersi. Eppure il silenzio continua, giorno dopo giorno lui si riabitua alla normalità.
Quando i rumori riprendono non sono gli stessi: passi da una stanza all'altra, una voce che parla al telefono, una posata che cade, una porta che si chiude; un nuovo inquilino. All'inizio è infastidito, ma ci farebbe l'abitudine, se il vicino non cantasse tutta la mattina, giusto una pausa per il pranzo e di nuovo nel pomeriggio. A volte dopo cena. Accompagnandosi con il pianoforte.
Resta una sola cosa da fare; la strada la sa. Quando arriva al parco nota la fila al distributore dell'acqua, l'altalena che dondola, l'area di sgambamento. Tutto è come l'ha lasciato, ma stavolta la panchina è occupata. Spera sia la padrona di un cane, la madre di un bambino, la moglie di un uomo in coda, spera sia una cosa temporanea. Quando vede i lividi è troppo tardi, ormai l'ha riconosciuto anche lei. Pensa di tornare indietro, invece non si muove, poi fa qualche passo, si siede e aspetta che se ne vada.

Milo Busanelli (Reggio Emilia, 1981) fa l'addetto stampa. Ha scritto e realizzato alcuni cortometraggi e lungometraggi. I suoi racconti sono stati pubblicati su «inutile» e «Nazione Indiana».

≠ *Meglio Diario di una schiappa dei romanzi scritti da schiappe*
Massimiliano Parente, «il Giornale», primo dicembre 2015 5
≠ *Quegli autori da bestseller per sempre fedeli ai piccoli editori*
Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 3 dicembre 2015 7
≠ *Ernesto Mauri: «Non chiamateci Mondazzoli: crescere fa bene ai libri»*
Paolo Conti, «Corriere della Sera», 3 dicembre 2015 9
≠ *Dickheads*
Raffaele Alberto Ventura, prismomag.com, 3 dicembre 2015 11
≠ *Messico e Winslow*
Francesco Longo, rivistastudio.com, 3 dicembre 2015 15
≠ *Le inebrianti essenze dell'editoria indipendente*
Ben Paynter (traduzione di G. Tonoli), «Los Angeles Review of Books»/grafias.it, 4 dicembre 2015 18
≠ *Editoria, indipendente è bello: piccoli e medi crescono di più*
Mario Baudino, «La Stampa», 4 dicembre 2015 22
≠ *Gordon Lish: «Had I not revised Carver, would he be paid the attention given him? Baloney!»*
Christian Lorentzen, theguardian.com, 5 dicembre 2015 23
≠ *Dick: «Dio m'ha illuminato con un pesciolino d'oro»*
Jonathan Lethem, «Tuttolibri della Stampa», 5 dicembre 2015 27
≠ *Pamuk: questa volta ho ucciso lo scrittore postmoderno che è in me*
Francesca Borrelli, «Alias del manifesto», 6 dicembre 2015 30
≠ *L'innovazione nei libri passa anche dall'export*
Stefano Salis, «Il Sole 24 Ore», 8 dicembre 2015 33
≠ *Italo Lupi: «Ho lottato contro la voglia di stupire, anche nella grafica serve la verità»*
Antonio Gnoli, «la Repubblica», 13 dicembre 2015 34
≠ *Tra le galassie e oltre: i celebri romanzi di Urania*
Fabio Francione, «Alias del manifesto», 12 dicembre 2015 38
≠ *Robert Walser, perso e ritrovato nei suoi microgrammi*
Marco Belpoliti, doppiozero.com, 13 dicembre 2015 40
≠ *Munro, ritorno sul lago Huron*
Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 13 dicembre 2015 43
≠ *Tira più un pelo di fisica che un carro di boiate*
Andrea Coccia, linkiesta.com, 15 dicembre 2015 50
≠ *Somerset Maugham. Chiamatemi «Mom»*
Paolo Bertinetti, «La Stampa», 15 dicembre 2015 52

≠ *Danilo Kiš, lettera a un amore mai nato*
Massimo Rizzante, «la Repubblica», 16 dicembre 2015 50
≠ *Amazon, a Piacenza magazzini aperti al pubblico per rifarsi una reputazione*
Nunzia Penelope, «il Fatto Quotidiano», 16 dicembre 2015 52
≠ «*La letteratura non è più un club per soli uomini*»
Andrea Aguilar, «la Repubblica», 16 dicembre 2015 54
≠ *Nasce Atlantide edizioni. Intervista a Simone Caltabellota*
Paolo Girella, artnoise.it, 17 dicembre 2015 56
≠ *Il ritorno di Capote e Lee con i libri «dimenticati»*
Alessandro Gnocchi, «il Giornale», 20 dicembre 2015 58
≠ *Quella smania di pubblicare i libri ripudiati dagli autori*
Luigi Mascheroni, «il Giornale», 20 dicembre 2015 60
≠ *Reality fiction*
Geoff Dyer, «la Repubblica», 20 dicembre 2015 62
≠ *Nel profondo della psiche. Il viaggio di Oliver Sacks*
Pietro Citati, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2015 65
≠ *La riscossa del libro (di carta)*
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2015 69
≠ *Corpi di mille balene*
Francesco Longo, rivistastudio.com, 24 dicembre 2015 70
≠ *Piccoli editori alla riscossa. «Oltre i libri c'è tanto di più»*
Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 28 dicembre 2015 72
≠ *Le 10 polemiche culturali del 2015*
Redazione, rivistastudio.com, 28 dicembre 2015 74
≠ *Charlotte Brontë l'eterna signora del longseller*
Lucio Villari, «la Repubblica», 29 dicembre 2015 78
≠ *E traduci come mangi! Da Moby-Dick in poi le migliori (e le peggiori) versioni italiane*
Davide Brullo, linkiesta.it, 29 dicembre 2015 80
≠ *Allen Lane, l'uomo pinguino*
Matteo Bolzonella, rivistastudio.com, 29 dicembre 2015 82
≠ *La catastrofe di domani è già iniziata*
Sebastiano Triulzi, «il venerdì della Repubblica», 31 dicembre 2015 86
≠ *Da «genio» a «muoio» l'iperbole corre sul web*
Guia Soncini, «la Repubblica», 31 dicembre 2015 89

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

Meglio Diario di una schiappa dei romanzi scritti da schiappe

Disavventure di successo. Nella saga di Jeff Kinney c'è più intelligenza (e perfino arte) che nei libri degli autori sempre candidati a qualche premio

Massimiliano Parente, «il Giornale», primo dicembre 2015

Niente è più diseducativo dell'educativo: è per questo che pochi hanno ricordi piacevoli dello studio scolastico, e ancor meno si ricordano le guerre puniche e dei Fenici senza sbadigliare.

E niente è più diseducativo che entrare in una libreria nel periodo delle strenne natalizie, torreggiano ancora in bella vista i finalisti dello Strega: Lagioia, Genovesi, Covacich, Santagata, Ferrante, non si schiodano più, se quella è letteratura meglio buttarsi sulla narrativa per ragazzi. Per esempio su Jeff Kinney, un quarantenne game designer americano che ha avuto un successo mondiale con la serie *Diario di una Schiappa* (edita in Italia da Il Castoro).

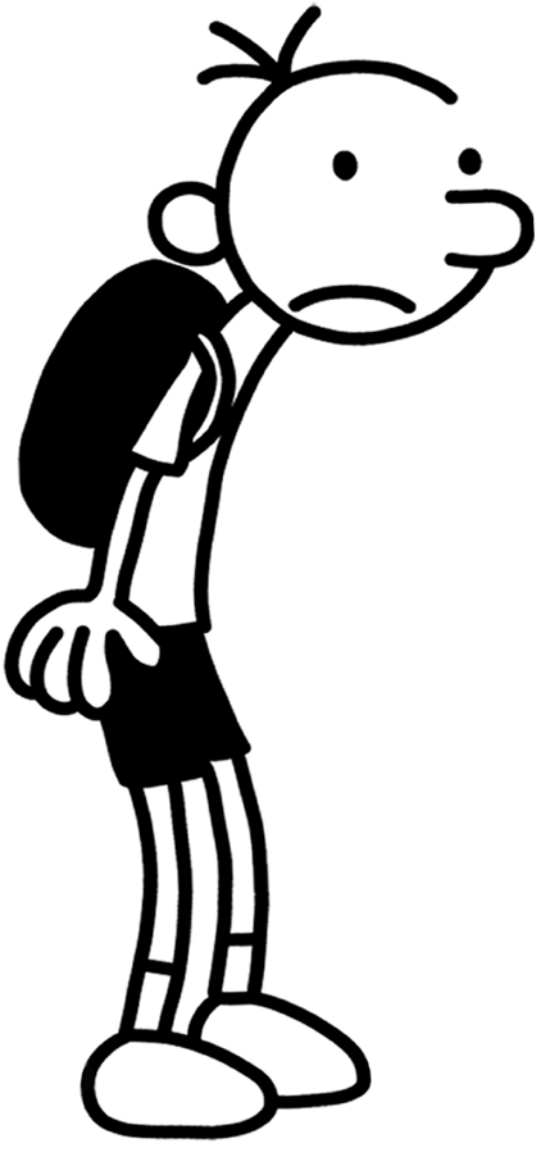
Più di cento milioni di copie vendute, due dei quali in Italia, corpo dei caratteri in corsivo infantile come dovrebbero essere i romanzi di Veltroni e a differenza di Veltroni pieno di pagine divertenti e profonde sull'infanzia e sulla vita in generale. Nell'ultima storia appena uscita il piccolo protagonista, Greg, racconta un viaggio in vacanza con i genitori (sottotitolo significativo *Portatemi a casa!*, pp 218, euro 12), e la fatica di essere bambini. «Se c'è una cosa che ho imparato in tutti questi anni è che noi ragazzi non abbiamo nessun controllo sulla nostra vita: ZERO». Ha la scanzonatezza di Huckleberry Finn, il tono del Tristram Shandy, ovviamente in versione semplificata, e dentro c'è più critica dei cliché socioculturali di quanto troverete perfino nella romanzeria dei Nobel, non darei un volume di Jeff Kinney in cambio di tutta l'opera di Modiano, di Mo Yan, di Vargas Llosa o di Herta Müller. I ragazzi non sanno più socializzare perché stanno sempre attaccati allo schermo? Ma si guardino gli adulti, quanto poco socializzano e quanto sono tristi. «Credete a me,» dice Greg «quando avrò figli, lascerò che giochino con tutti i gadget che VOGLIONO. Secondo me l'elettronica è la chiave della felicità familiare». Io eliminerei l'aggettivo «familiare», oggi l'elettronica ci porta tutto ciò che ci piace direttamente a casa, film, serie tv, perfino i libri, perché uscire? Così combattiamo perfino il terrorismo. E tra l'altro la scienza dà ragione a Greg, chi gioca con la Playstation attiva nuove aree cerebrali, è consigliata anche agli adulti.

I libri amati da Greg? *I ladri di mutande*, un fantastico libro nel libro, dove due bambini, Bryce e Brody, viaggiano nel tempo rubando le mutande a uomini famosi per venderle in seguito a un museo.

Titoli della serie: *I ladri di mutande e la calzamaglia di Shakespeare*, *I ladri di mutande e le brache di Napoleone*, *I ladri di mutande e il Dothi di Gandhi*. Ira della maestra e sparizione dei libri sulla mutande dalla biblioteca scolastica, i ragazzi per punizione sono obbligati a scrivere una lettera a uno scrittore serio. Greg scrive a Nathaniel: «Caro Nathaniel, la maestra vuole che scriviamo a un autore, così ho scelto te. Non ho letto nessuno dei tuoi libri (scusa). Ecco le mie domande: qual è il tuo colore preferito? Qual è il tuo animale preferito? Qual è il tuo gusto di gelato preferito? Per favore rispondimi presto perché mi danno un voto su questo progetto». Risposta dell'editore: «Caro signor Heffley, ci dispiace informarla che l'autore a cui ha scritto, il signor Hawthorne, è morto da più di un secolo. Pertanto non ci è purtroppo possibile rispondere

alle sue domande». Ci sono perfino idee che potrebbero essere trasformate in proposte di legge, come l'istituzione del riposo pomeridiano, in effetti non ho mai capito perché ci fanno dormire dopo pranzo da bambini e poi lavorare tutto il giorno da adulti: «Secondo me, la siesta dovrebbe essere obbligatoria fino all'università e oltre. Invece dopo la materna non è più prevista, come ho scoperto a MIE spese. La maestra ha detto che i grandi non facevano più il riposino, ma io ho pensato che scherzasse».

E poi la critica, sacrosanta, ai cibi «naturali» e alle esperienze «autentiche»: così la famiglia finisce a mangiare panini al tonno in motel puzzolenti, mentre Rodrick, il fratello di Greg, aveva comprato pizza surgelata, Coca-Cola e patatine fritte (avendo però scambiato la cassaforte dell'hotel per un forno a microonde), come dargli torto? Insomma, se per Natale dovete proprio fare regali, regalate un diario di una Schiappa, uno a caso, è molto meglio di tanti premiati romanzi per lettori adulti scritti da schiappe vere.



Quegli autori da bestseller per sempre fedeli ai piccoli editori

Uno scrittore di successo su 4 resiste ai big del mercato: ecco come

Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 3 dicembre 2015

Dietro ogni grande scrittore c'è un grande editore. Niente di più falso. In Italia 7 romanzi su 10 degli autori più letti sono stati scoperti dalla piccola e media editoria. I grandi gruppi sono arrivati dopo, a cose fatte o quasi. Quando un autore era già stato pubblicato e aveva conquistato una nicchia di lettori su cui fare affidamento. In altre parole quando aveva un valore economico di partenza. Lo hanno consacrato, ma non scoperto. Il che, secondo gli editori più piccoli, è l'ennesimo paradosso di un mercato ingessato. Eppure, nonostante il potere di gruppi che sono insieme editori, distributori e librai, quasi un autore su 4 resta fedele a chi lo ha scoperto. Magari non una fedeltà assoluta, ma un rapporto aperto nel quale alcuni libri continuano a essere pensati e scritti per l'etichetta degli inizi.

L'Associazione italiana degli editori ha scattato una fotografia dei 100 titoli di narrativa più venduti nei primi 6 mesi del 2015 nelle librerie di mattoni e in quelle online con l'eccezione di Amazon, che non rende pubblici i suoi dati. Non si è però limitata a una classifica: ha percorso a ritroso la carriera dei 64 autori che hanno scritto quei 100 libri. In un momento di grande fibrillazione del mercato – la fusione tra Rizzoli e Mondadori, la fuoriuscita di Adelphi, la nascita de La nave di Teseo, la campagna acquisti di Giunti, la fusione tra Pde e Messaggerie – ha messo a nudo la fabbrica dei bestseller.

L'analisi, che sarà presentata alla fiera Più libri più liberi, a Roma da domani a martedì, racconta che solo il 26,4 percento degli autori italiani in testa alle classifiche di vendite, neanche 3 autori su 10, è stato pubblicato fin dal suo esordio da un grande gruppo, mentre il 68,9 percento è arrivato in libreria grazie a un editor di una piccola o media casa editrice che tra gli anni Novanta e il 2013 ne ha riconosciuto talento e originalità. Lo ha aiutato a dare forma al suo romanzo, lo ha spinto a fare un secondo libro e poi un terzo, ma a un certo punto ha dovuto dirgli addio: il 51,6 percento degli autori scoperti dai piccoli è entrato a far parte di una grande scuderia. Neanche tanti: il 23,4 percento, quasi un autore su 4, continua ad essere pubblicato da piccoli editori, o da piccoli e grandi assieme.

«C'è una legge non scritta del mercato editoriale italiano che si chiama esternalizzazione dello scouting», spiega Giulio Milani di Transeuropa, il marchio che nel 1994 scoprì Enrico Brizzi e in anni più recenti Giuseppe Catozzella e Fabio Genovesi, oggi tutti pubblicati dai grandi gruppi. «È un paradosso,» continua «ma in Italia i costi della ricerca sono sostenuti quasi del tutto da chi è economicamente più debole». Claudia Tarolo di marcos y marcos spiega che la campagna acquisti dei grandi avviene in modo sistematico dopo ogni successo dei piccoli, ma non sempre va a buon fine. «Loro offrono anticipi e diritti sulle vendite più alti, possono contare su una distribuzione capillare e su una macchina più potente per la promozione. Noi puntiamo sulla cura del testo e su progetti a lunga scadenza. Fulvio Ervas prima di diventare un autore bestseller ha scritto 9 romanzi». E non ha cambiato casacca.

Non è il solo: Andrea Camilleri, nonostante i titoli pubblicati con i giganti, resta fedele a Sellerio. Nella

stessa scuderia anche Marco Malvaldi, che spiega: «I vantaggi? Nessuna pressione, assoluta libertà. Anche di scrivere romanzi che non hanno per protagonisti i vecchietti. La pubblicazione però non è scontata. Una volta presentai un manoscritto che mi fu rifiutato, sarebbe stato un errore. Coi grandi editori non funziona così, mi hanno proposto anticipi indipendentemente da quello che avrei scritto. Può sembrare una fortuna ma non lo è, ci vuole molto tempo per conquistare i lettori e pochissimo per perdere la loro fiducia». Massimo Carlotto ha esordito nel 1995 con *Il fuggiasco* per le Edizioni e/o, le stesse di Elena Ferrante. Vent'anni dopo non ha cambiato editore. Certo, alcuni titoli sono stati pubblicati da Einaudi, ma a scorrere la sua bibliografia è chiaro come l'editore di riferimento sia sempre il primo: «E/o esprime una progettualità sull'autore, si interessa al tipo di letteratura che vuoi fare, alla direzione che vuoi prendere. Per me è un punto fisso di ascolto. Discuto con loro i miei libri anche molto prima che i libri nascano». Tra i fedelissimi anche Cristiano Cavina, dal 2003 con marcos y marcos: «Ho sempre voluto fare il pirata, il ribelle… E così, dopo il mio secondo romanzo, quando altri si sono fatti avanti, ho detto no grazie. Mi ha fatto piacere, però preferisco le piccole ciurme alle grandi flotte». Tra i vantaggi, quello di rispettare il tempo dei libri: alcuni ingranano subito, per altri ci vuole pazienza. «Una corazzata ha una notevole potenza», interviene Giorgio Vasta, che per il suo secondo romanzo ha scelto di nuovo minimum fax, «ma a volte non sa cosa ha nel suo ventre. Per alcuni autori può essere un bene approdare in una grande casa editrice, per altri no: se il loro titolo non si muove nelle prime due o tre settimane, rischiano di essere trascurati. Non che ci sia una intenzione negativa, è il meccanismo ad essere spietato: i grandi devono macinare grandi numeri per fare quadrare i bilanci».

E così può capitare che autori pubblicati dai big dell'editoria, almeno occasionalmente, scelgano una etichetta più piccola. «Marcello Fois ha appena pubblicato con noi *Ex voto*», spiega Daniele di Gennaro, editore di minimum fax. «C'è un flusso in direzione contraria, che premia il lavoro dei marchi indipendenti, di quelli che negli anni sono riusciti a crescere». Conferma Andrea Palombi di Nutrimenti: «Quest'anno siamo tornati in libreria con Giovanni Cocco, un autore che avevamo lanciato nel 2013 con il romanzo *La Caduta* e che poi ha pubblicato con Guanda e Feltrinelli. Per noi ha scritto *La promessa*, un libro con forti ambizioni letterarie». Sullo sfondo c'è l'Italia che non legge, quel 58,6 percento che non apre neanche un libro l'anno. «La linfa dell'albero scorre dal basso verso l'alto. Siamo noi a creare una comunità di lettori e di conseguenza un valore economico. Ma se il mercato rimane vischioso,» aggiunge di Gennaro «se non c'è spazio perché nascano nuovi editori il meccanismo rischia di incepparsi». All'orizzonte si staglia il gigante Mondazzoli: «Se i risultati dell'acquisizione non dovessero essere quelli che sperano cosa accadrà? Faranno politiche di sconti ancora più aggressive?».

La piccola e media editoria affila le armi, in fiera discuterà delle strategie più adatte a integrare o ridurre il rischio di perdere i suoi autori. Per dire, sempre più spesso: «È il mercato bellezza, ma noi qualcosa possiamo farla».

[…] solo il 26,4 percento degli autori italiani in testa alle classifiche di vendite, neanche 3 autori su 10, è stato pubblicato fin dal suo esordio da un grande gruppo, mentre il 68,9 percento è arrivato in libreria grazie a un editor di una piccola o media casa editrice.

Ernesto Mauri: «Non chiamateci Mondazzoli: crescere fa bene ai libri»

L'ad del gruppo: «Autori via da Bompiani? Peccato. I nostri scrittori sono liberi». E aggiunge: «Se un marchio perde specificità, quindi libertà, perde anche valore. Abbiamo tutto l'interesse a tutelare l'identità dei brand»

Paolo Conti, «Corriere della Sera», 3 dicembre 2015

Ernesto Mauri, amministratore delegato del gruppo Mondadori e presidente di Mondadori Libri: cosa vi ha portato all'acquisto di Rcs Libri?
La ragione è semplice. La rivoluzione digitale ha stravolto il mercato dei periodici. Nel 2008 oltre il 55 percento dei ricavi di Mondadori proveniva proprio dai periodici che contribuivano per il 70 percento alla redditività totale, una quota dovuta soprattutto alla Francia. In Italia nel 2013 i magazine Mondadori hanno perso oltre 20 milioni di euro. Dovevamo spostare il core business. Abbiamo studiato il mercato: Rcs Libri era in vendita. Conosciamo profondamente l'editoria libraria, ha un modello di business consolidato anche nella sua evoluzione, in cui l'impatto del digitale è chiaro e meno incerto rispetto ai periodici.

Vi accusano di voler monopolizzare il mercato.
Cinque anni fa avevamo il 31 percento, con i libri di Rcs avremo il 35 percento del trade, il non scolastico. Non abbiamo compiuto aggressioni fino a oggi, non vedo perché dovremmo cominciare ora. Il problema è il mercato italiano: in decrescita, frammentato, di piccole dimensioni, 1,2 miliardi per il trade. È essenziale poter contare su una massa critica per essere competitivi, economicamente sani e assicurare un traino al settore. Mondadori nel 2014 ha ricavato dal trade oltre 200 milioni, Rizzoli 110: e a loro non sono bastati per una gestione efficiente. Insieme arriveremo a un giro di affari intorni ai 330 milioni. Egemonia? Hachette in Francia nel 2014 ha fatturato il doppio di noi in un mercato da oltre 3 miliardi. In Germania Random House ha registrato ricavi per 630 milioni in un mercato da 3,8 miliardi.

Molti sono preoccupati per l'identità dei marchi, per l'autonomia editoriale dei direttori e degli autori.
Se un marchio perde specificità, quindi libertà, perde anche valore. Abbiamo tutto l'interesse a tutelare l'identità dei brand. Nel 1994 abbiamo acquisito Einaudi in una situazione economicamente disastrosa. Oggi è il fiore all'occhiello del gruppo: è rimasta sé stessa e produce utili. E così Piemme e Sperling & Kupfer. Lo stesso criterio adotteremo, adesso, per i marchi di Rcs Libri.

C'è una responsabilità etica di un editore: produrre utili, ma anche assicurare spazio alla libertà intellettuale.
Chiunque faccia impresa ha una responsabilità etica, soprattutto se fa libri. In Italia si tende a separare nettamente tra cultura e impresa. Io dico che un'impresa sana può garantire autonomia e libertà proprio perché produce profitti. Nelle situazioni economicamente malsane avviene il contrario.

Come si chiamerà la nuova casa editrice? Mondazzoli?
Una volta per tutte: non c'è stata una fusione, ma un'acquisizione! I marchi restano quelli che sono. Autonomi, con la loro peculiarità. E il loro nome.

Elisabetta Sgarbi ha lasciato Bompiani e fondato una nuova casa editrice, La nave di Teseo, portando con sé autori come Umberto Eco, Furio Colombo, Sandro

Veronesi, Vittorio Sgarbi, Susanna Tamaro. Si è parlato di una «assoluta incompatibilità» tra Elisabetta Sgarbi e Marina Berlusconi, presidente del gruppo Mondadori. Non è la prova che la libertà editoriale dei marchi è in pericolo?
Elisabetta Sgarbi ha avuto le più ampie assicurazioni di piena e totale libertà per le future scelte, e grandi manifestazioni di stima, da Marina Berlusconi e da me, cioè dai vertici del gruppo. Ma cosa radicalmente diversa era la sua richiesta di acquistare Bompiani. Sarebbe stato assurdo rivenderla subito dopo l'acquisto. È stato legittimo rispondere di no.

Non crede che in questa vicenda pesi il cognome Berlusconi?
Vorrei che fossimo giudicati solo e soltanto in base ai comportamenti della casa editrice, a cominciare dai suoi azionisti, alla qualità dei titoli e alla libertà che garantiamo agli autori e alle scelte degli editor. Questo davvero conta, non altro. La nostra storia parla per noi.

Per alcuni di questi autori non può esserci libertà editoriale in un gruppo come quello che si sta configurando.
Mi chiedo: ma in questi anni gli autori hanno o non hanno lavorato per un editore che aveva le stesse logiche industriali della Mondadori, in un gruppo che appartiene a importanti industriali e a istituti bancari? Come si fa a giudicare senza nemmeno aver provato? Mondadori è trasparente, quotata in Borsa, è il leader del settore, ha eccellenti professionalità e assicura da sempre autonomia ai marchi.

Non vi preoccupa l'esodo di tanti autori? E come vede il futuro della Nave di Teseo?
Non c'è un editore al mondo felice di perdere autori. Ma non si può nemmeno impedire a qualcuno di realizzare una nuova casa editrice. Dico solo che il mercato avrebbe bisogno di minor frammentazione. Comunque noto che l'acquisizione ha già stimolato il mercato: basti pensare a La nave di Teseo, ad Adelphi, a Giunti che intende ampliare la varia.

Non teme un giudizio negativo dell'antitrust?
Naturalmente ci rimetteremo alle eventuali indicazioni dell'autorità, ma non mi aspetto misure restrittive del mercato, che lo indebolirebbero, ma favorevoli. Con l'acquisizione di Rcs Libri restiamo sotto la soglia del 35 percento dei libri trade. Un fatturato più importante riduce i costi fissi e consente di investire di più sui libri, a vantaggio di tutta la filiera: gli autori, cui viene garantita uguale pluralità; la distribuzione, dove esistono operatori più grandi di noi; i librai, perché potranno contare su un editore forte che spingerà ancora di più il mercato.

C'è chi dice: tra poco arriverà un grande editore straniero e si comprerà tutto, Mondadori più Rcs Libri.
Invece avverrà il contrario. Un'azienda sana e forte sa contrastare gli editori stranieri. Realtà frammentate e economicamente incerte invece li attirano.

In Italia si legge pochissimo. Lei sa che il 39 percento dei dirigenti e professionisti italiani non legge libri, rispetto al 17 percento di Francia e Spagna? Non è preoccupato?
È un dato che ha colpito il mio orgoglio di italiano. Metteremo il massimo impegno per far leggere di più. Per spiegare che un libro è un piacere straordinario. Sarà un impegno essenziale per un grande editore quale è Mondadori.

«Io dico che un'impresa sana può garantire autonomia e libertà proprio perché produce profitti. Nelle situazioni economicamente malsane avviene il contrario.»

Dickheads

Cospirazionismo, Isis e Matrix: e se la paranoia illuminata di Philip K. Dick avesse previsto tutto? Viaggio nella mente di un grande del Novecento, autore tra l'altro di *The Man in the High Castle*

Raffaele Alberto Ventura, prismomag.com, 3 dicembre 2015

Un mattino di novembre 2015, i passeggeri della metropolitana di New York sono stati scaraventati in un universo parallelo. Nel torpore mattutino, ancora ottenebrati dal dormiveglia, hanno trovato i loro vagoni decorati con i simboli del Terzo Reich. Hanno scoperto con stupore che, contrariamente a ciò che raccontano i libri di storia da oltre mezzo secolo, gli Stati Uniti d'America non hanno mai vinto la Seconda guerra mondiale. A dire il vero questa illuminazione è durata per qualche decimo di secondo, giusto il tempo che il loro cervello finisse di assimilare le proteine della colazione: a quel punto i passeggeri hanno realizzato che si trattava semplicemente di una **campagna pubblicitaria**. Un lancio in grande stile per la serie tv *The Man in the High Castle*, tratta dal romanzo di Philip K. Dick (in italiano *La svastica sul sole*), che racconta cosa sarebbe successo se le forze dell'Asse avessero vinto la guerra.

Fantapolitica? Certo, a meno che quelle «proteine» tanto solerti nel contribuire al fabbisogno giornaliero di razionalità non fossero invece dei potenti allucinogeni, e quella brevissima visione sotterranea di un'America nazificata uno squarcio nello spazio-tempo. Già, la «campagna pubblicitaria», la «serie» e il «romanzo» di Dick potrebbero essere i frammenti di una realtà rimossa: l'America è stata davvero sconfitta, ma *noi non lo sappiamo*. Ecco dunque la verità che riemerge in forma ipnagogica. D'altronde da anni l'industria culturale ci manda degli evidenti segnali con film come *Matrix*, *V for Vendetta*, *Hunger Games*, *Divergent* e non ultimo *Captain America: Winter Soldier*, che denuncia appunto un'infiltrazione nazista al cuore del sistema americano.

Un ritratto di Philip K. Dick

Ecco, questo è proprio il genere di paranoie metafisiche che si trovano nei romanzi di Philip K. Dick. *The Man in the High Castle* non fa eccezione: al cuore dell'intreccio ambientato in un mondo in cui hanno vinto i nazisti si trova un misterioso romanzo-nel-romanzo (nella serie tv si tratta di una pellicola) che racconta la vittoria degli Stati Uniti in maniera simile, sebbene non sempre identica, a come sono andate le cose nel nostro mondo. Ma questa storia alternativa che nel romanzo dovrebbe essere finzionale invece non lo è: a essere finzionale è l'esperienza vissuta dai personaggi, la loro vita quotidiana, la loro realtà, la loro «storia ufficiale». Il romanzo-del-romanzo indica loro una verità segreta – *i nazisti non hanno davvero vinto la guerra* – e diventa un simbolo della Resistenza. A questo punto i lettori di Dick non possono fare a meno di chiedersi se non valga per loro, in maniera speculare, ciò che vale per i personaggi del romanzo: forse è la nostra «storia ufficiale» a essere falsa…

L'intera opera di Dick, perlomeno da *Tempo fuor di sesto* del 1959 fino alla trilogia di *Valis* terminata nel 1982, è percorsa da questa «diffidenza» nei confronti della realtà. La matrice di questa visione del mondo, come renderà esplicito lo stesso scrittore americano nella sua *Esegesi*, **da poco in libreria** per i tipi di Fanucci, è l'antica **teologia gnostica**: ovvero un corpus di dottrine apocalittiche coeve del cristianesimo

primitivo e fortemente influenzate dal platonismo. Secondo gli gnostici il mondo materiale non è altro che un'illusione forgiata da una divinità malvagia, detta il Demiurgo, che nasconde il mondo reale. Una vera e propria prigione dalla quale è possibile sfuggire soltanto per mezzo d'uno sforzo intellettuale e spirituale: la *gnosi*. Gli uomini sono quindi divisi in 3 categorie: i «pneumatici» che conoscono la verità, gli «psichici» che la intuiscono e gli «ilici» completamente legati alla materia. Lo gnosticismo aveva vissuto un vero e proprio revival a cavallo tra Otto e Novecento, testimoniato ad esempio dall'interesse per la questione di Carl Gustav Jung (**importante influenza di Dick**) e **riacceso** nel 1945 con il **ritrovamento dei codici di Nag Hammâdi** in Egitto: lettere, trattati, vangeli apocrifi e apocalissi come se piovesse.

Negli ultimi anni lo gnosticismo ha invaso il nostro **immaginario cinematografico**: ma magari si trattasse solo di questo! Lo gnosticismo potrebbe essere anche il paradigma adeguato per capire certe forme recenti di radicalismo politico. Fu il filosofo tedesco Eric Voegelin il primo a **individuare** nello gnosticismo una chiave di lettura per capire il presente, e a partire dagli anni Cinquanta s'impegnò a scovare echi gnostici nel marxismo, nel fascismo e in tutte le ideologie che non gli garbavano. L'operazione, che appare talvolta un po' rozza, è comunque ricca di spunti. Negli anni della Guerra fredda in cui gli intellettuali liberali sfuggiti dalla vecchia Europa – da Hayek a Arendt – costruivano in laboratorio il concetto di «totalitarismo», il contribuito di Voegelin fu di accorpare tutte le utopie politiche che propugnavano la cosiddetta **«immanentizzazione dell'escaton»**: i nuovi gnostici sarebbero tutti coloro che vogliono redimere l'umanità e imporre con la forza la realizzazione dei loro progetti di salvezza. Rendere *immanente*, storico, ciò che invece dovrebbe restare trascendente: i fini ultimi, l'*eschaton*.

A Voegelin piaceva vincere facile e pur di mettere nello stesso sacco tradizioni diverse come fascismo e comunismo si era costruito un'idea di gnosticismo abbastanza vaga. Invece leggendo l'opera di Dick saltano all'occhio almeno due ulteriori caratteristiche che non possono mancare per definire il moderno gnosticismo: la sovrainterpretazione paranoica e la negazione della realtà materiale. Portando Voegelin all'estremo, e sempre tenendo presente che si tratta di approssimazioni, queste due caratteristiche sembrano adatte a definire le ideologie postmoderne che del fascismo e del comunismo hanno preso il posto dopo la caduta del muro di Berlino, e delle quali Dick è stato il profeta involontario.

Hofstadter denunciava un'ossessione della destra americana – all'epoca incarnata dal senatore McCarthy – per le cospirazioni, della quale individua l'origine nella reazione del clero americano all'Illuminismo. Proprio da quell'antica polemica di fine Settecento, e precisamente dal **libello** *Proofs of a Conspiracy Against All the Religions and Governments of Europe, Carried on in the Secret Meetings of Free Masons, Illuminati, and Reading Societies*, ereditiamo la leggenda nera degli «Illuminati di Baviera» che ancora oggi va di moda. E non solo a destra: in effetti «lo stile paranoico» sembra essersi esteso nel frattempo a più ampie fasce di popolazione, in America e in tutto il mondo. L'esito è inquietante ma perfettamente dickiano: volendo rifiutare una realtà «mediatica» che appare loro come totalmente illusoria, molti si richiudono in un sistema di credenze ancora più assurde e contraddittorie. Questo porta nella migliore delle ipotesi all'isolazionismo e all'incapacità di agire politicamente. Nella peggiore, all'adesione a ideologie radicali o pseudoradicali.

Dalla paranoia discende in effetti una seconda caratteristica del moderno gnosticismo, ovvero la *negazione della realtà materiale*. In *La svastica sul sole*, la Resistenza contro il nazismo prende sostanzialmente la forma di una confutazione della stessa esistenza di quel regime. I romanzi di Dick narrano spesso di personaggi che vivono dentro un mondo illusorio: che si tratti di una messa in scena (*Tempo fuor di sesto*), di un sistema totalitario (*Il mondo che Jones creò*), di una nazione sotterranea (*La penultima verità*), di un'alterazione della percezione per mezzo di tecnologie avanzate (*Memoria totale*) o di droghe futuristiche (*Un oscuro scrutare*), se non addirittura di un velo metafisico come nella trilogia di *Valis*.

Se la realtà che ci circonda è interamente falsa, allora non resta più nessun appiglio per negoziare: diventa legittimo scatenare una guerra totale.

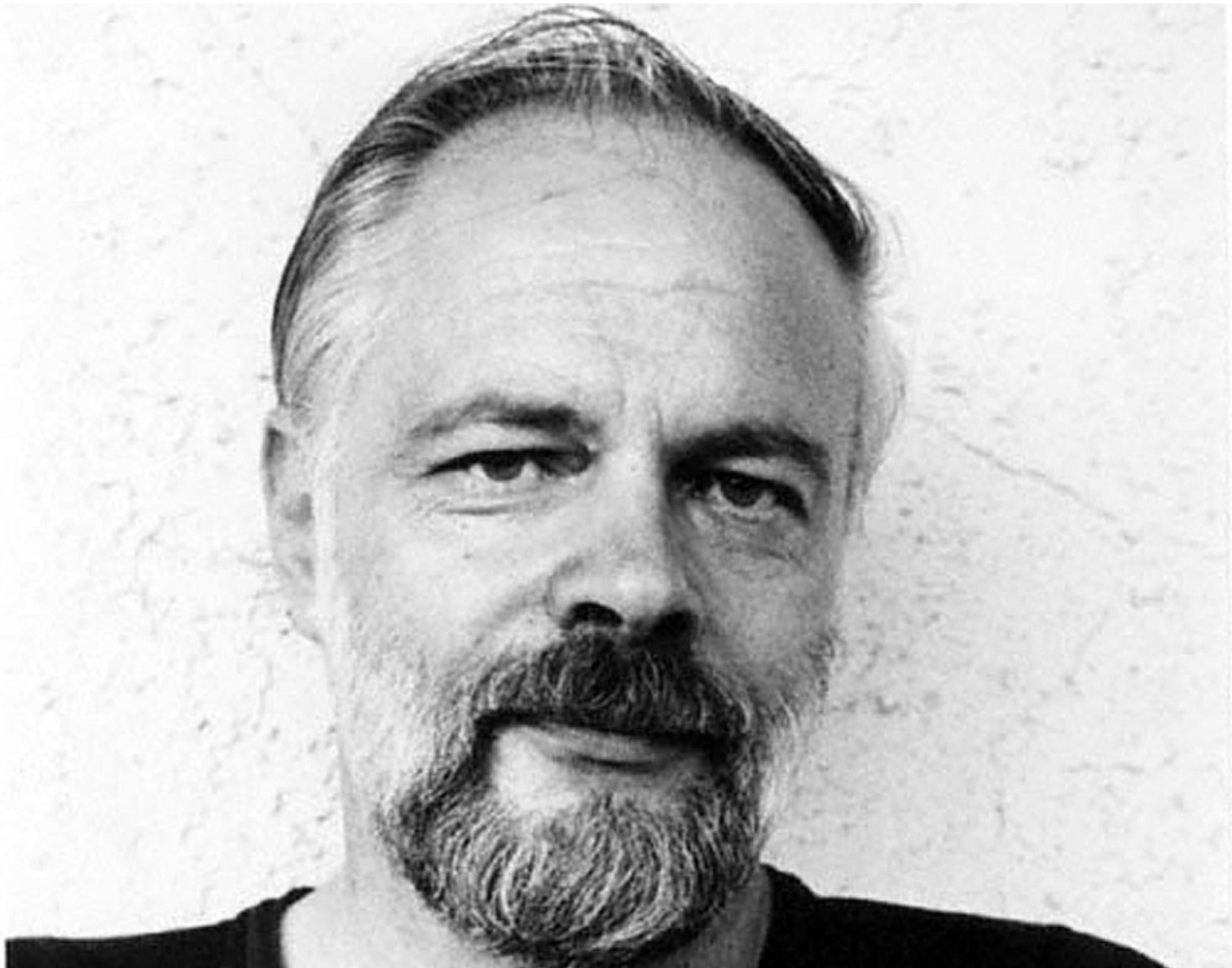
Nell'*Esegesi*, Dick rileva: «Adesso queste anomalie stanno accadendo a me». Con il successo del film *Matrix* nel 1999, che descrive il nostro mondo come una realtà virtuale nella quale gli esseri umani vivono per volontà dei loro dominatori alieni, questo schema narrativo è diventato un patrimonio condiviso della cultura popolare e forse ancora qualcosa di più: una metafora politica. Vi **ricorrono**, ad esempio, Beppe Grillo e i suoi adepti per denunciare la propaganda della «casta» politica al potere e vi ricorre lo scrittore cospirazionista David Icke (in *Figli di Matrix*) secondo cui «da migliaia di anni una razza proveniente da un'altra dimensione (i famosi rettiliani, *ndr*) tiene soggiogata l'umanità». Lo gnosticismo marginale di Philip K. Dick, con qualche considerevole variazione, è diventato in qualche decennio una visione del mondo che seduce le masse.

Paradossalmente, lo gnosticismo non è più come in Voegelin un'espressione del totalitarismo ma un'ideologia politica che si nutre della narrativa popolare sul totalitarismo: lo gnostico contemporaneo è colui che vede ovunque indizi che viviamo in una società totalitaria, come quella di *La svastica sul sole*, da combattere con ogni mezzo. Il protagonista di *Radio libera Albemuth*, prima stesura di *Valis*, lo esprimeva così: «Mi trovavo coinvolto in una guerra antica, una guerra che veniva combattuta senza sosta da duemila anni. I nomi erano cambiati, così come lo erano i volti, ma gli avversari rimanevano una costante permanente. L'impero degli schiavi contro coloro che lottavano per la giustizia e la verità».

Questo dualismo radicale ha delle conseguenze che in *Matrix* sono evidenti. Se la realtà che ci circonda è interamente falsa, allora non resta più nessun appiglio per negoziare: diventa legittimo scatenare una *guerra totale*. Così Neo, il protagonista del film, convinto di vivere dentro una specie di videogioco popolato da esseri virtuali, fa **centinaia di vittime innocenti** senza battere ciglio. Il suo maestro Morpheus lo aveva indottrinato perbene, denunciando la complicità (e la spendibilità) degli ilici servi del sistema: «Matrix è un sistema, Neo. E quel sistema è nostro nemico. Ma quando ci sei dentro ti guardi intorno e cosa vedi? Uomini d'affari, insegnanti, avvocati, falegnami… le proiezioni mentali della gente che vogliamo salvare. Ma finché non le avremo salvate, queste persone faranno parte di quel sistema, e questo le rende nostre nemiche. Devi capire che la maggior parte di loro non è pronta per essere scollegata. Tanti di loro sono così assuefatti, così disperatamente dipendenti dal sistema, che combatterebbero per difenderlo».

In fondo Neo non è altro che un **terrorista che ha subito un lavaggio del cervello**, simile agli attentatori che colpiranno New York due anni dopo. Anche per i seguaci di Bin Laden il mondo materiale, rappresentato dal capitalismo americano, è soltanto un'immagine rovesciata della verità. Infedeli (e ugualmente spendibili) sono tutti coloro che brancolano nel buio. Tutto torna: **secondo Laurent Murawiec**, autore di *The Mind of Jihad*, i terroristi islamici sarebbero proprio degli eredi dello gnosticismo… E tanto più dickiani se è vero che **assumono Captagon**, la «droga dei terroristi», uno stimolante che aumenta la sensazione di potenza e li trasforma in soldati perfetti. Che cos'è d'altronde il loro «Stato Islamico» se non uno Stato che non esiste, una visione apocalittica da realizzare anche a costo di distruggere il mondo come lo conosciamo? E che dire poi di tutti

gli informatori sfuggiti al controllo dei servizi d'informazione, di tutte le radicalizzazioni improvvise, del caos del comunicati pseudo-ufficiali? Esiste un **intero filone di studi** che tenta di applicare i modelli voegeliniani allo jihadismo, ma ancora nessuno che mostra la quantità di analogie tra Dick e Daesh.
Rassicuriamo i lettori: Dick non può essere ritenuto del tutto responsabile per *Matrix*, David Icke e gli eredi di Bin Laden, anche perché queste forme diverse dello gnosticismo contemporaneo sono fondate su una rigida gerarchia dei livelli di realtà – mondo vero e mondo falso – che nell'opera dello scrittore americano semplicemente non c'è. In fin dei conti il problema dei personaggi di Dick, spesso tossici o paranoici, è proprio che falliscono nel *distinguere* il vero dal falso. Proprio come i **collezionisti di reperti della tradizione americana** in *La svastica sul sole*, ingannati dai falsari. Contrariamente ai terroristi che sparano sulla folla perché tenacemente convinti di vivere dentro un'illusione, questi personaggi vivono il disagio di non poter fare nessuna scelta definitiva. In questo senso è più dickiano un film stratificato come *eXistenZ* rispetto a *Matrix*, con il suo dualismo rassicurante. Le teorie cospirazioniste e i millenarismi politici devono la loro fortuna proprio alla capacità di fornire (in piena tradizione gnostica) una **«via d'uscita dalla confusione»**. Ma a chi dobbiamo questa confusione?



Messico e Winslow

Mentre esce *Il cartello*, il suo romanzo migliore, un primo piano dello scrittore che ha trasformato la cronaca nera in grande fiction

Francesco Longo, rivistastudio.com, 3 dicembre 2015

Il confine tra gli Stati Uniti e il Messico è una ferita aperta. Elicotteri che decollano, irruzioni, alleanze tra i cartelli della droga, sosia, imboscate, vedove con rosari in mano e bambini gettati dai ponti. Tutto questo sangue defluisce nei romanzi di Don Winslow. I tremila chilometri che corrono tra Usa e Messico sono la più grande frontiera commerciale del mondo. Decine di migliaia di camion al giorno attraversano il confine a Tijuana, Juárez e Nuevo Laredo. Molti camion trasportano droga. E da quando Usa e Messico hanno stipulato il trattato Nafta per il libero commercio, le «dogane statunitensi non possono neppure pensare di perquisire tutti i camion. Anche solo un tentativo in questo senso azzopperebbe il commercio tra le due nazioni». È appena uscito in Italia il nuovo romanzo di Don Winslow, *Il cartello* (Einaudi, pp 896, euro 22). Si svolge tutto intorno a quel taglio nel continente americano, è ispirato a fatti reali e dedicato a decine e decine di giornalisti assassinati o «scomparsi» in Messico, durante gli anni di guerra al narcotraffico. Nel *Cartello* tornano i protagonisti di un precedente romanzo di Winslow, *Il potere del cane*: Adán Barrera e Art Keller.

L'infanzia di Winslow era già piena di storie. Il padre, marinaio, era un lettore onnivoro e aveva un talento naturale per la narrazione. La madre era una bibliotecaria. La nonna andava in giro con un revolver nella giarrettiera. Don ha capito presto che la sua vocazione sarebbe stata raccontare storie, ma prima di diventare uno scrittore di genere (e di culto) ha cambiato molti lavori, tra cui l'investigatore privato e la guida per i safari in Africa. Il suo primo romanzo è stato rifiutato da quattordici editori. Ora lavora nell'ufficio di casa, a nord di San Diego, dopo aver scritto ovunque: in aereo, in treno, in autobus, in tenda, nelle camere d'albergo e in macchina. Ogni tanto va a trovare Raymond Chandler, sepolto a San Diego, protettore di tutti gli autori crime.

Non è un caso che oggi parli molto bene di lui James Ellroy, da cui Winslow ha appreso l'arte di trasformare la cronaca nera in grande fiction. Ha dichiarato di amare romanzi vari, tra cui *Middlemarch*, *Anna Karenina*, *Cavalli selvaggi*, *Per chi suona la campana*. In tutti i suoi romanzi compaiono droghe, hippy, surfisti, donne stupende (e spesso l'investigatore Neal Carey). Alcuni suoi libri sono puro intrattenimento, la quintessenza della leggerezza californiana: romanzi assolati, cadenzati dai tonfi delle onde oceaniche, scritti per essere divorati, costruiti con dialoghi rapidi e fiumi di volgarità. Altri sono più lavorati e documentati, strutturati in modo più tradizionale. Per documentarsi e scrivere *Il potere del cane* – copre circa 35 anni di lotta al traffico di droga – ci ha messo 5 anni e mezzo. *Il cartello* è un volume monumentale e racconta la resa dei conti di quella stessa guerra alla droga. È il suo romanzo più riuscito.

Art Keller si è ritirato in un monastero, fa l'apicoltore. Ha gli occhi tristi, i capelli neri spruzzati di grigio, le spalle da pugile. Nel 2004 è ormai un ex agente della Drug Enforcement Administration. Canta le Lodi con i monaci poi si dedica agli alveari. Il suo grande rivale è Adán Barrera, per anni la figura più potente del traffico di droga del Messico. Nel

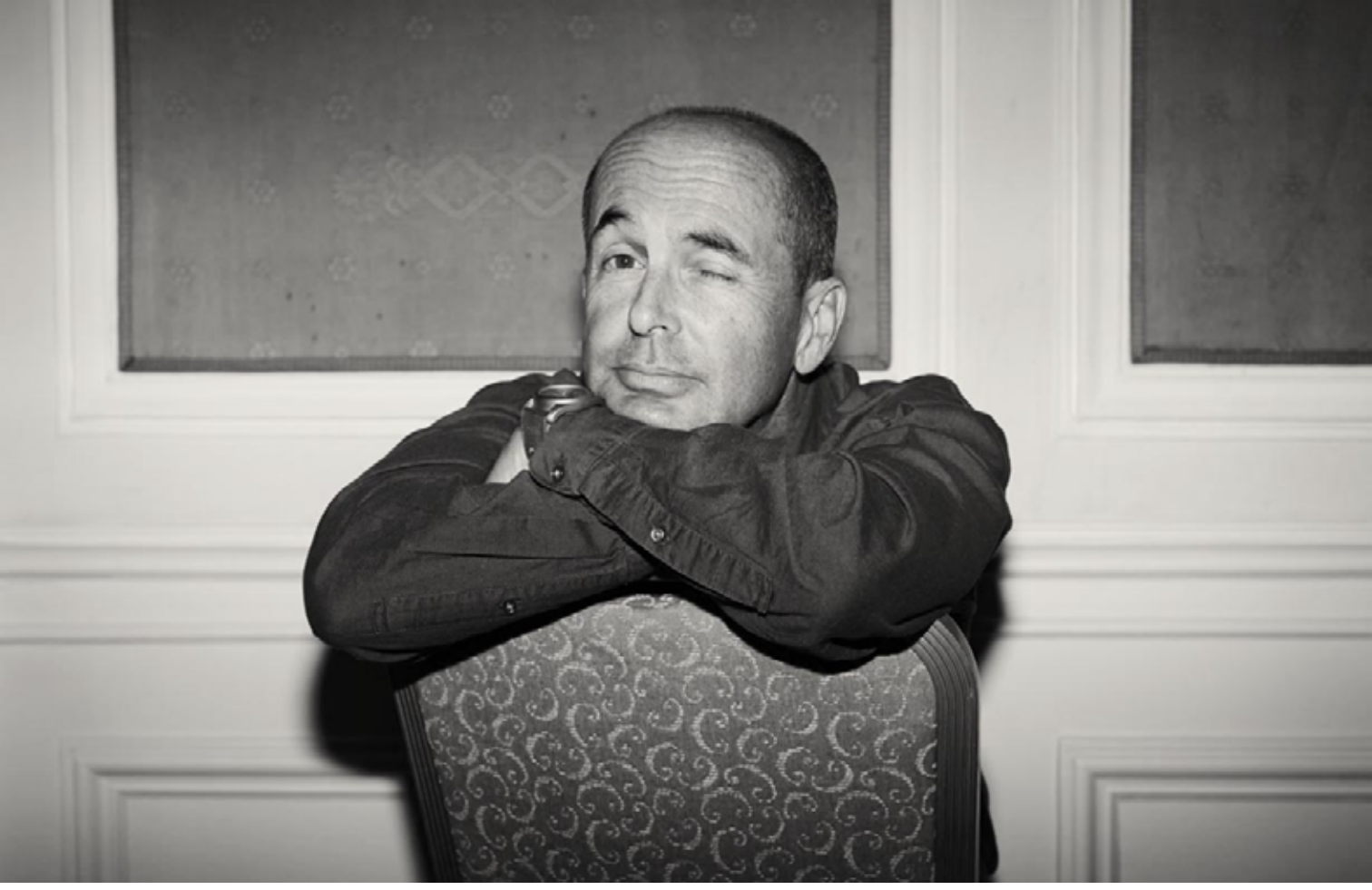
2004 Adán è in una cella nel carcere di San Diego. Ha gli occhi dolci nonostante sia stato il mandatario di centinaia di omicidi e «sono in molti a volerlo morto». Quando Adán riceve la notizia della morte della figlia riesce a partecipare al funerale, e poi si fa trasferire in una prigione in Messico. Ora che la figlia è morta non ha nulla da perdere: darà due milioni di dollari per chi ucciderà Art Keller. Dopo trent'anni di guerra, riprende dunque il conflitto tra Keller e Adán Barrera.

Il sole splende sempre e l'aria profuma di fiori. Winslow è l'ultimo grande sacerdote del mito californiano. Nelle sue pagine le palme sono sempre alte e aggraziate, la luna illumina l'oceano e le vecchie torrette dei bagnini. Nel romanzo *Le belve* (*Savages*) del 2010, Ben e Chon sono amici e condividono anche la bella Ophelia (una bionda con delfini tatuati sul collo e piercing al naso). Producono marijuana a San Diego finché i cartelli della droga messicani non li minacciano. Lì i dialoghi erano fulminanti, poche parole, capitoli che finivano spesso dopo tre o quattro frasi. Gli emissari del cartello si presentavano con camicie di seta nera aperte sul collo ma i due ragazzoni californiani, Ben e Chon, non volevano rinunciare al loro stile di vita: «Non mi sono messo a coltivare erba per combattere, uccidere e far uccidere, o per vedere gente decapitata. Finora è andato tutto abbastanza liscio ma se dobbiamo ridurci come selvaggi, come delle belve, lasciamo stare», diceva uno di loro. Le pagine erano costruite con tanta cultura pop, riferimenti a presidenti americani, Lady Gaga, talkshow celebri, mentre tutto intorno ai personaggi ronzavano mamme in t-shirt e pantaloncini a spingere passeggini a tre ruote, e tanta gente in camicie hawaiane o addominali perfetti.

Due anni dopo, i protagonisti di *Le belve* tornano nel romanzo *I re del mondo* (*The Kings of Cool*), dove racconta il prequel di quella vicenda. Come si erano conosciuti Ben e Chon? Come avevano deciso di dedicarsi al traffico di erba? Winslow è uno scrittore con uno straordinario talento narrativo ed è un grande generatore di epica contemporanea. I suoi libri sono trame perfette eppure ciò che resta sono soprattutto gli scenari: di solito è estate, a Laguna Beach sfrecciano Mustang decappottabili e vecchi pick-up. I vicini di casa fanno grigliate di bistecche e salmone e si invitano a vicenda da una villetta all'altra.

«Il cosiddetto problema messicano della droga, è in realtà il problema americano della droga. Non esiste un venditore senza un compratore». *Il cartello* è una storia di faide, di minacce, di uomini incappucciati, è pieno di fucili mitragliatori puntati su convogli in cui passano boss del contrabbando. I corpi vengono lasciati nei canali di scolo, vengono messi uno contro l'altro addosso a un muro e poi qualcuno apre il fuoco. Ai corpi spettano pestaggi, isolamento e docce gelate. A pagina 100 del *Cartello* Adán è tornato in Messico, gestisce di nuovo milioni di dollari, ricicla, investe, controlla trafficanti, agenti, polizia, politici, tutti. Anche Art Keller lascia il monastero e le api: per non essere ucciso è costretto a spostarsi di continuo. Va in Virginia e in Virginia nevica, e la neve scricchiola sotto le sue scarpe, a Natale va alla messa di mezzanotte. Ma di solito la notte la passa in stanze di motel con la pistola in grembo e riparte prima dell'alba. È un solitario, un emarginato. Il motivo è uno solo: «Il passato è un inseguitore tenace, un branco di lupi che non molla la preda».

California vuol dire soprattutto feste in spiaggia con bionde in bikini, tavole da surf e onde da cavalcare. Il capolavoro surf di Don Winsolow è *La pattuglia dell'alba*, dove una storia legata a una spogliarellista scomparsa si svolge mentre è un arrivo una mareggiata indimenticabile. Ma surfisti si aggirano in quasi tutti i suoi libri. In *I re del mondo* ecco descritti «i tratti tipici della nobiltà locale: abbronzatura intensa, lunghi capelli biondi sbiancati dal sole, muscoli nodosi di uno che può trascorrere tutta la giornata sull'asse da surf, tanto comunque è pieno di soldi». In tutte le interviste Don Winsolw ricorda che nel mondo dei surfisti esiste un adagio che dice: «A volte sei tu a cavalcare l'onda, a volta è l'onda a cavalcare te». Intende dire che a volte è lo scrittore che racconta una storia, altre volte è la storia che racconta te.



Nel *Cartello* confluiscono le migliori intuizioni di scrittura di Winslow. Velocità sintattica, struttura narrativa salda, personaggi ambigui (assassini e idealisti insieme). Prima dell'evasione dal carcere, Adán Barrera si innamora di una detenuta: Magda. È una miss che ha vinto concorsi di bellezza, alta e con gambe lunghe, ma lui nota i suoi occhi. La corteggia all'interno della prigione. Le manda vestiti di grandi marche, cosmetici, una bottiglia di Merlot, poi un invito a vedere un film nella sua parte di carcere. È un boss ma è timido, quando la vede abbassa lo sguardo: accompagnano la visione del film con popcorn e vino rosso. È un assassino romantico, organizza una festa di Natale in carcere e fa arrivare camion con costolette, aragoste, gamberi, champagne e whisky. Alla festa natalizia Magda è molto attraente, con un vestito di lamé argentato: «Ha capelli lucidi raccolti sulla nuca e tenuti fermi da spille cinesi cloisonné che le danno un tocco esotico». Quando la sorella vede con chi si accompagna Adan, gli dice: «Solo tu sei capace di trovare simili rose in una fogna». Di fatto, mentre lei si stende lo smalto sui piedi lui la inonda di questioni legate al traffico di droga.

Don Winslow si alza tutte le mattine alle cinque e scrive fino alle dieci. Per scrivere *Il cartello*, ha analizzato giorno per giorno le notizie che riguardavano la guerra al narcotraffico nell'arco dei dodici anni affrontati nel libro. Il romanzo denuncia anche la connivenza degli Stati Uniti nel contrabbando, il ruolo della Casa Bianca e dei poteri militari che agiscono con sottile doppiezza lasciando che il sangue corra lungo la frontiera con il Messico. I giornalisti fanno quello che possono. Spesso indagano e muoiono. I romanzieri fanno quello che vogliono. Spesso arrivano tardi, quando sono morte già troppe persone. Così i loro libri diventano delle preghiere afone in cui tutto si risolve nel portare un po' di luce e attenzione su storie cupe e luoghi trivellati, tristi come un campo santo. «Il Messico è un cimitero di segreti», si legge nel *Cartello*.

Le inebrianti essenze dell'editoria indipendente

Ben Paynter (traduzione di Gabriella Tonoli), «Los Angeles Review of Books»/grafias.it, 4 dicembre 2015

Mi trovo, non senza un po' di sorpresa, a scrivere di quanto sia affascinante e difficile l'arte della ricerca del profumo perfetto. Una volta, a Edimburgo, sono entrato nel negozio della famosa casa di profumi Penhaligon's: un raffinato salotto vittoriano, al centro del quale si trovava un enorme tavolo tondo con flaconi di vari colori disposti in circolo, ciascuno con una propria etichetta. Sembrava una scena di *Alice nel paese delle meraviglie*. Un commesso molto cortese mi ha spiegato che le boccette erano state disposte secondo un preciso spettro: per gradazioni, ad esempio, dalle fragranze meno speziate alle più legnose, passando per i toni floreali, agrumati, silvestri e per altre categorie olfattive. Una disposizione così singolare non poneva alcuna enfasi sul tipo di profumo, né li divideva ad esempio in profumi per uomo o per donna; era solo una questione di gusti individuali. Il commesso conosceva le qualità e il contenuto di ogni singola boccetta, come se le avesse preparate lui stesso. Erano, nel complesso, profumi straordinariamente ricercati e interessanti da annusare.

Da quella volta paragono lo spettro di essenze della Penhaligon's alle pile di profumi che trovo in vendita, non in eleganti salotti, ma praticamente ovunque, dai centri commerciali agli aeroporti. In genere sono prodotti dall'intensità soverchiante – pare che le gigantesche aziende chimiche dietro ai vari brand abbiano deciso di sfidarsi a chi sfodera il profumo più intenso. Chi non preferirebbe i procedimenti artigianali della tradizione secolare di Penhaligon's, pur essendo ormai di proprietà di una grande azienda internazionale, o delle case più piccole e indipendenti che producono essenze profumate persino più raffinate e originali?

Azzardo un accostamento, consapevole che potrebbe trattarsi di un terribile passo falso, ma questa mia esperienza ha un'incredibile analogia con la ricerca di un'opera letteraria interessante. Spesso i romanzi ai quali gli editori affidano il loro destino mi lasciano piuttosto freddo. No, non sto per presentarvi il manifesto di un'avanguardia letteraria: l'arte high-concept può essere noiosa e debole quanto la milionesima rimasticatura di una trama di Patterson. Vorrei soltanto qualcosa che non sia *banale*, e con questo intendo in primis opere che cerchino *davvero* di dirmi qualcosa che non *ho mai sentito prima*, con *arte* e *ingegno*. A volte voglio anche qualcosa di più che sfogliare il catalogo dei classici Penguin: voglio sapere che cosa c'è di nuovo, quali tesori sono stati riscoperti, quali sorprese inaspettate ci serberà l'anno editoriale. Se a caccia di piaceri sensoriali, mi rivolgo ai piccoli artigiani profumieri, alla ricerca di piaceri intellettuali, ritorno di continuo alle proposte degli editori indipendenti.

Nel mio paese, il Regno Unito, un numero ammirevole di case editrici indipendenti – e tre fra le altre – riesce a condurre la propria attività nonostante tutte le nubi che apparentemente incombono sul presente della letteratura. Sono realtà in alcuni casi portate avanti nel salotto di casa o in piccoli uffici nelle periferie delle grandi città. Una risorsa sfruttata da molte di loro è quella di passare al setaccio il mercato europeo alla ricerca di libri che non sono stati ancora tradotti e/o sono sfuggiti alle case editrici maggiori. Una delle più abili in questo gioco è **Peirene Press**, editore inglese di *White Hunger* di Aki Ollikainen[1], che ho recensito per la «Los Angeles Review of Books». Come tutti i libri Peirene, è un volumetto compatto. Scritto da un autore finlandese, il romanzo narra di uno straziante inverno nordico nel quale la moglie di

[1] Aki Ollikainen, *Nälkävuosi*, **Siltala**, Helsinki 2012; *White Hunger*, traduzione di Emily Jeremiah e Fleur Jeremiah, Peirene Press, Londra 2015.

un contadino affronta insieme ai suoi due piccoli figli una marcia nella neve, alla disperata ricerca di cibo. L'opera ha vinto quattro premi letterari in patria, eppure c'è voluto l'impegno di una piccola squadra a nord di Londra perché anche i lettori di lingua inglese potessero leggerla. Non molto tempo prima, Peirene aveva pubblicato *The Blue Room* di Hanne Ørstavik[2], acclamato capolavoro in Norvegia, la storia molto ben scritta di una giovane adolescente che s'innamora di un ragazzo e soffre le strane vessazioni di una madre misantropa. Ørstavik riesce a trasmettere sia l'ingenuità del tormento amoroso della ragazza sia la tensione della morsa psicologica in cui viene inesorabilmente stretta.

La più recente perla di Peirene è *Reader for Hire*[3], romanzo del francese Raymond Jean. Il narratore è una giovane donna che cerca di arrotondare offrendosi come lettrice. Il suo annuncio su un quotidiano locale incuriosisce un ragazzo sulla sedia a rotelle, una vecchia contessa ungherese espatriata, un uomo d'affari solo, una ragazza ricca e un vecchio magistrato. La donna legge a queste persone opere di vari autori, come Maupassant, Marx, Baudelaire, Perec, Carroll e de Sade. Il romanzo è una riflessione originale sull'atto della lettura e, soprattutto, sulle opportunità che esso dispiega. Leggere può dare voce a un mondo di lettori tante volte oppresso dal narratore. A volte, la protagonista risulta troppo finta come maschera di un autore uomo, i cui espliciti interessi sessuali maschili pervadono il testo in modo molto evidente, sfociando a volte nella perversione; il suo rapporto con i clienti poi non va mai oltre la struttura schematica della successione di aneddoti. Tali punti deboli non hanno tuttavia impedito al libro di diventare un bestseller in Francia, e un film di successo.

Non vi è dubbio alcuno che Peirene Press abbia un budget limitato e che faccia grande affidamento sui guadagni derivanti delle vendite e dagli abbonamenti. Con un esiguo o inesistente fondo destinato al marketing, le vendite dipendono unicamente dall'apprezzamento di lettori, librai, critici e utenti dei social. Questo genere di editoria porta in lingua inglese una serie di storie davvero interessanti che provengono dai mondi più diversi; e questo così, senza tanta pompa né cerimonie.

And Other Stories, un editore che pubblica altre meraviglie del genere, ha sviluppato un sistema intelligente per assicurarsi entrate economiche: agli abbonati viene chiesto di anticipare il costo di due, quattro o sei libri all'anno; in questo modo, i fondi raccolti vengono investiti nella stampa proprio di questi volumi. In fondo a ogni libro vengono poi ringraziati gli abbonati per il sostegno dimostrato. Questa strategia non garantisce soltanto la liquidità, ma esalta anche il ruolo della comunità di lettori dai quali gli scrittori dipendono – e viceversa. Un simile modello economico permette inoltre agli editori di essere selettivi nelle loro scelte: And Other Stories pubblica nuove opere provenienti da tutto il mondo, con un interesse particolare per la letteratura dell'America centrale e meridionale. Tra i suoi autori spiccano nomi come Juan Tomás Ávila Laurel della Guinea Equatoriale (costretto a vivere da fuggitivo a causa della persecuzione attuata dal governo), finalista all'Independent Foreign Fiction Prize; il premiato scrittore afrikaan S.J. Naudé; il connazionale sudafricano Ivan Vladislavić (vincitore nel 2015 del **Windham Campbell Prize**); lo scrittore russo Oleg Pavlov; e l'autore messicano Yuri Herrera. Herrera costituisce un caso esemplare: da tempo acclamato in Messico, abbiamo dovuto aspettare fino ad ora per avere una traduzione in inglese della sua opera.

Il maggiore successo fino ad oggi di Aos rimane tuttavia l'opera di Deborah Levy intitolata *Swimming Home*[4], finalista del Booker Prize 2012,

[2] Hanne Ørstavik, *Like sant som jeg er virkelig*, **Forlaget Oktober**, Oslo 1999; *The Blue Room*, traduzione di Deborah Dawkin, Peirene Press, Londra 2014.

[3] Jean Raymond, *La lectrice*, **Actes Sud**, Parigi 1986; *Reader for Hire*, traduzione di John Irons, Peirene Press, Londra 2015; *La lettrice*, traduzione di Arianna Benenati, Robin edizioni, Torino 1999.

[4] Deborah Levy, *Swimming Home*, And Other Stories, High Wycombe 2011; *A nuoto verso casa*, traduzione di Stefania Cherchi, Garzanti, Milano 2014.

la storia originale e misteriosa di una giovane donna che come una ninfa si materializza inspiegabilmente nella vita di una famiglia inglese, nel bel mezzo di una vacanza in Francia. Quello della Levy è il caso particolarmente inusuale di un talento nazionale (inglese) sfuggito ai grandi editori.

A giugno 2015, Aos ha pubblicato *Tregian's Ground* di Anne Cuneo[5], quanto di più vicino ci possa essere al concetto di area Schengen (per chi è a digiuno di Ue, si tratta della politica di «abbattimento delle frontiere interne»): il romanzo racconta di un inglese della Cornovaglia e delle sue gesta in tutto il continente, è scritto in francese da un'autrice svizzera ed è vincitore del prestigioso premio francese Prix des Libraires. Il suo cosmopolitismo risulta deliziosamente ironico se consideriamo l'ambientazione storica del romanzo, ovvero l'Europa del Rinascimento e della Riforma spaccata dalle divisioni politiche. Francis Tregian, il protagonista, è il rampollo di una famiglia aristocratica perseguitata in quanto cattolica dal governo protestante inglese della regina Elisabetta I. Tregian prova ad inseguire la carriera di musicista a Londra – incontrando personaggi del calibro di William Byrd e Shakespeare – ma alla fine è costretto a scappare nel Continente, dove le sue gesta (sotto pseudonimo) lo porteranno a conoscere personaggi come Monteverdi e il re Enrico IV di Francia. Il romanzo s'ispira a una figura storica ma, come è tipico di opere del genere, è la sensibilità e la cultura con cui Cuneo riesce a tuffare il lettore nel mondo di Tregian a dargli credibilità. Cuneo cura i dettagli storici con grande abilità – senza mai eccedere – alternandoli con maestria a dialoghi vivaci e costruiti su fonti autorevoli, forte di una conoscenza approfondita della Londra del passato. Certo, il romanzo è lungo e in alcuni punti l'abbondanza di gemme storiche ne oscura l'armonia dello sviluppo. Rimane comunque in tutto e per tutto un viaggio fantastico e divertente nei secoli XVI e XVII.

E per finire la **Pushkin Press** – una casa editrice fondata nel 1997 nel nord di Londra con l'obiettivo di tradurre e pubblicare opere dimenticate del mondo quasi del tutto rimosso della cultura ebraica dell'Europa centrale – ha avuto un grande successo con le opere di Stefan Zweig. Zweig (1881-1942), autore di romanzi, racconti e saggi biografici, è stato in vita considerato uno dei maggiori scrittori viennesi. Dopo il suicidio, tuttavia, la sua eredità culturale è stata trascurata e quasi dimenticata dai lettori anglofoni – fino all'intervento della Pushkin. Le vendite sono state notevoli e i lettori lieti di riscoprire un grande scrittore, spesso paragonato a Proust. Simile è stata l'accoglienza delle traduzioni di opere di Antal Szerb, uno dei più importanti scrittori ungheresi, assassinato in un campo di concentramento.

A giugno, Pushkin ha pubblicato un importante romanzo sulla Germania dell'Est nel dopoguerra, *The New Sorrows of Young W.* di Ulrich Plenzdorf[6]. Apparso per la prima volta nel 1972, il romanzo si ispira a *I dolori del giovane Werther* di Goethe e a *Il giovane Holden* – una rivisitazione in chiave Ddr[7] del tema della crisi della borghesia e del violento desiderio di sfuggirvi. L'autore, tuttavia, nega l'affiliazione con il romanzo di Goethe («Pure fesserie», per usare le sue parole) mentre accoglie con favore (anche se poi sembra dimenticarsene) «quella con Salinger». In perfetto stile Ddr. Edgar W. è un giovane che si trasferisce a Berlino (Est) alla ricerca di qualche emozione in un'esistenza sostanzialmente misera. Trova lavoro in una ditta di imbianchini e – non è uno spoiler, visto che accade all'inizio del romanzo – muore folgorato. Il romanzo è narrato con fantasia e umorismo dalla prospettiva post mortem di Edgar, che ogni tanto

[5] Anne Cuneo, *Le Trajet d'une rivière*, **Bernard Campiche éditeur**, Orbe 1993; *Tregian's Ground. The Life and Sometimes Secret Adventures of Francis Tregian, Gentleman and Musician*, traduzione di Roland Glasser e Louise Rogers Lalaurie, And Other Stories, High Wycombe 2015.

[6] Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.*, **Hinstorff Verlag**, Rostock 1973; *The New Sorrows of Young W.*, traduzione di Romy Fursland, Pushkin Press, Londra 2015; *I nuovi dolori del giovane W.*, traduzione di Renato Pedio e Christine Sitte, Feltrinelli, Milano 1973.

[7] Acronimo usato per indicare la Deutsche Demokratische Republik, ovvero la Repubblica Democratica Tedesca.

A queste piccole «boutique» – ma ne potrei citare molte altre – va il merito di portare voci fresche nel mondo dell'editoria e di ridare vita a grandi capolavori lasciati vergognosamente nel dimenticatoio.

origlia quello che i vivi hanno ancora da dire su di lui. L'espediente narrativo cui si ricorre è quello di far attraversare da una sotterranea tensione carica di dolore e devastazione gli interessi molto holdeniani che occupavano Edgar in vita: ragazze, cultura e un atteggiamento perlopiù affettato nei confronti della vita. Il romanzo è un ritratto intimo della gioventù sotto il comunismo; una risposta straordinaria a un capolavoro figlio della capitale culturale «nemica», New York; e un'allusione a una vecchia Germania ormai smantellata.

A queste piccole «boutique» – ma ne potrei citare molte altre – va il merito di portare voci fresche nel mondo dell'editoria e di ridare vita a grandi capolavori lasciati vergognosamente nel dimenticatoio. Pur con qualche imperfezione, questi romanzi costituiscono un elemento di variazione stimolante rispetto alle opere patinate e costruite in serie che vengono fuori dai processi delle case editrici più grandi. Va detto, tuttavia, che anche le stesse realtà editoriali più grandi coltivano propri marchi indipendenti, artefici di alcune tra le migliori opere letterarie pubblicate: la Penguin Random House, per esempio, sarà pure un colosso editoriale da 4 miliardi di dollari, ma sono le sue Jonathan Cape, Hamish Hamilton e Knopf a pubblicare Tom McCarthy o Paul Murray – le cui ultime opere, rispettivamente *Satin Island*[8] e *The Mark and the Void*[9], sono entrambe stupende. Ciò detto, rimane comunque difficile trovare in queste grandi case editrici la varietà e la capacità di sorprendere che si coglie curiosando tra quelle di cui abbiamo qui parlato.

Concludo tornando all'analogia iniziale della ricerca dei profumi – anche se questa volta dovendo fare, anche in modo piuttosto ironico, spallucce. La verità è che, il più delle volte, le migliori fra le piccole imprese vengono fagocitate dalle grandi. Rimane comunque certo che là dove esiste un'impresa che fa affidamento su – e lavora in sintonia con – la propria comunità di riferimento, associando a questo anche un certo gusto per la sfida, varrà sempre la pena di andare a dare un'occhiata per vedere quello che ne viene fuori.

---

[8] Tom McCarthy, *Satin Island*, **Alfred A. Knopf**, New York 2015; *Satin Island*, Jonathan Cape, Londra 2015.

[9] Paul Murray, *The Mark And The Void*, **Farrar, Straus and Giroux**, New York 2015; *The Mark And The Void*, Hamish Hamilton, Londra 2015.

Editoria, indipendente è bello: piccoli e medi crescono di più

Secondo un'indagine Nielsen il mercato potrebbe uscire dalla recessione

Mario Baudino, «La Stampa», 4 dicembre 2015

Il mercato del libro sta uscendo dalla recessione. Ma proprio in questo 2015 segnato dalla grande acquisizione di Rcs da parte di Mondadori emerge alla Fiera della piccola e media editoria che si apre oggi a Roma […], un dato a sorpresa: i «piccoli» e «medi» sono andati bene. Meglio della media. Lo si intuisce dalle classifiche dei bestseller (che non sono appannaggio esclusivo dei «giganti», anche se da essi vengono perlopiù dominate): basti pensare al successo di Elena Ferrante per e/o o ai Camilleri e in genere ai giallisti di Sellerio.

C'è però un'indagine Nielsen (l'istituto che tra le altre cose segue l'andamento dei libri) che lo conferma. I dati verranno diffusi oggi, ma il senso generale è chiaro. Sono stati presi in esame editori con un fatturato tra 0 e 13 milioni, arrivando cioè fino a e/o e Sellerio, che ormai tanto «medi» non sono più. E tuttavia, da 0 a 13, dal punto di vista del lavoro editoriale, si individua un'area con caratteristiche precise: quella che sembrava più in pericolo. L'altro giorno l'amministratore del gruppo Mondadori (e presidente della nuova Mondadori Libri), Ernesto Mauri, ribadiva in un'intervista al «Corriere» la convinzione che le dimensioni, la «massa critica», sono indispensabili per poter competere in un mercato difficile come quello italiano. Dove il «piccolo», l'indipendente, parrebbe sempre sul punto di ritrovarsi fuori gioco.

Ma potrebbe anche non essere così. Sandro Ferri, forte dei successi di e/o, propone un'alternativa: «Quella logica di aggregazione è sicuramente necessaria se si cercano margini di redditività maggiore, ma rende impossibile un'editoria di ricerca, che su certi titoli può, anzi deve perdere qualcosa. È verissimo che bisogna far tornare i conti, ma ci sono varie possibilità di interpretare questa esigenza. La maggioranza dei libri che pubblichiamo noi è sicuramente in perdita: una perdita imprescindibile, se si vuole rischiare, fare ricerca e non solo inseguire il possibile bestseller. I titoli che vanno bene, e per fortuna ce ne sono, aiutano poi l'intero catalogo». Sono ruoli, persino destini diversi, che possono anzi devono convivere. Ma è una convivenza per niente facile. Proprio i piccoli e medi editori, attraverso il loro responsabile all'interno dell'Aie, Antonio Monaco (edizioni Sonda di Casale Monferrato), presentano oggi una sorta di appello-manifesto.

«Il mercato dal 2010 si è ridotto del 25 percento,» ci ricorda Monaco «per ripartire è necessario ripensare le regole. Domani ci sarà un gruppo, la Mondadori, che ha il 38 percento del mercato e il 50 percento della presenza in libreria. Forse non è il caso di dare questo ulteriore premio di maggioranza; librai e soprattutto catene di librerie devono ripensare la situazione con noi e tutti gli altri, attraverso un legame più stretto con gli editori. Spesso proprio noi organizziamo manifestazioni culturali di grande importanza, partendo magari da una piccola libreria editrice. Non sempre gli enti locali se ne rendono conto. Chiediamo allora a tutti gli interlocutori possibili di valorizzare con noi libro e lettura». I numeri e le statistiche dicono che è possibile. Il mercato nel 2015 avrà una piccola variazione positiva rispetto all'anno precedente. A fine ottobre segna un -1,6 percento di fatturato, pari circa a 14 milioni di euro in meno rispetto allo stesso periodo del 2014, ma senza considerare gli ebook e le vendite di Amazon, che non comunica i suoi risultati. La previsione dell'Aie è che alla fine si possa arrivare a un segno positivo.

Gordon Lish: «Had I not revised Carver, would he be paid the attention given him? Baloney!»

Christian Lorentzen talks to the legendary editor
in an extract from a forthcoming issue of «the Paris Review»

Christian Lorentzen, theguardian.com, 5 dicembre 2015

It's the custom for editors to keep a low profile and to underplay any changes they may make to an author's manuscript. Gordon Lish is a different animal. Not since **Maxwell Perkins** has an editor been so famous – or notorious – as a sculptor of other people's prose. As fiction editor of Esquire from 1969 to 1977, then as an editor at Knopf and of the Quarterly until 1995, Lish worked closely with many of the most daring writers of the past 50 years, including **Raymond Carver**, **Don DeLillo**, **Barry Hannah** and **Joy Williams**. In an interview with «the Paris Review» in 2004, Hannah said: «Gordon Lish was a genius editor. A deep friend and mentor. He taught me how to write short stories. He would cross out everything so there'd be like three lines left, and he would be right».

His collaborations have not always ended amicably. His editorial relationship with Carver ceased after three books. When Lish donated his papers to the Lilly Library at Indiana University Bloomington, they indeed showed that he had drastically cut, and often rewritten, some of Carver's best-loved stories. For the *Collected Stories*, published in 2009, Carver's widow, Tess Gallagher, printed some of them in both edited and unedited versions. The critical reaction was divided. In «The New York Times» book review, Stephen King described the effect on one story as **«a total rewrite … a cheat»**; in «The New York Review of Books», Giles Harvey wrote that the publication of Carver's unedited stories **«has not done Carver any favours. Rather, it has inadvertently pointed up the editorial genius of Gordon Lish»**.

More than a dozen books have appeared under Lish's own name – including the novels *Dear Mr Capote* (1983), *Peru* (1986) and *Zimzum* (1993). These have won Lish a small but passionate cult following as a writer of recursive and often very funny prose. For decades he taught legendary classes in fiction, both at institutions such as Yale and Columbia and in private sessions in New York and across America. Though he titled one of his books *Arcade, or, How to Write a Novel* (1999), he, like Socrates, never put his teachings on paper. They survive in his students, many of whom are now prominent writers and teachers of fiction, among them **Christine Schutt**, **Sam Lipsyte**, **Gary Lutz** and **Ben Marcus**.

Do you consider yourself a writer or an editor?

I'm not a writer. I've no stake in my being thought of as a writer. Yet if I do write, I want it to be as exacting as I can make it. I want whatever I doodle to be well doodled. Most of the writing I've done has been under other names, as a ghostwriter, to maintain my family. Or else by writing potboilers. Not that such endeavours could necessarily be told apart.

How did you first start editing Raymond Carver?

My editor, Curt Johnson, came out to Palo Alto to see his people, and also his contributors to his lit mag, December. I was both. Carver had been a contributor and, I guess, a good buddy of his. So we were supposed to meet, and Johnson phoned to say, I can't keep my appointment with you, I'm stuck here on California Street with a guy who's too drunk to get home and his car won't start. I

rode my bicycle over there. That was how I met Carver. Then it was revealed that Carver worked across the street from my office. He was a textbook editor at Science Research Associates. When I got the idea to start up a new lit mag, I thought, Well, here's somebody who will give himself to the endeavour. On one or two occasions, he came to my apartment and I fed him lunch and we talked about starting something called the American Journal of Fiction. There's a photograph of Carver sitting at our dining table, sky-high candlesticks on it, with Ray wearing a shirt of mine. Took the picture for some book he was bringing out. By that time, Frances [*Fokes, Lish's first wife*] and I had divorced, and I was readying myself to leave town because Frances had threatened Barbara [*Works, his second wife*]. She felt that she had nearly been run down in the street by Frances. Barbara was scared. So was I. We arrive in New York, I get the Esquire job, and had asked Carver if he would collect my mail for me and keep an eye on Frances and the kids – which he never, he in time confessed, did. In exchange for this, I was happy to look at his stuff. I was eager to read the work of anybody who wasn't an Esquire regular. I read all the slush, for instance – and was less given to reacting to agented material. I wanted newcomers and was faced with the problem of satisfying editor Harold Hayes and publisher/founder Arnold Gingrich's notion that I was going to turn up something hitherto unseen – the New Fiction. I saw in Carver's pieces something I could fuck around with. There was a prospect there, certainly. The germ of the thing, in Ray's stuff, was revealed in the catalogue of his experience. It had that promise in it, something I could fool with and make something new-seeming. «Fat» was the first one I revised, but Gingrich nixed it. I got it into Harper's Bazaar. Carver wasn't the only one, you understand. I probably expended rather more assiduity in his case, yes. The degree of my industry was to revise a piece three, four, five times in a day. I did that on weekends, too. Not just with Ray's work. I was keeping myself alive by doctoring books as well, because the «Esquire» salary was woefully inadequate. I would get work from McGrawHill or Harcourt Brace – one of those outfits that was inclined to arrange for a largish advance for a book they could not then publish without its enjoying a good deal of fixing. It never worked out well, however. There was always bad feeling in the end, always lunacy, particularly with ghost jobs. I can't think of very many times I did such work and it didn't end badly.

Do you feel you've been demonised for your editing of Carver?

Indubitably. But if you look at the worksheets in the Lilly Library, they astound. No one who has not looked at the evidence could otherwise imagine what had, in fact, occurred. For all those years. Carver could not have been more enthusiastic, nor more complicit – nor complacent. That mood reversed rather sharply when he appeared at the YMHA, and I met Carver and **Gallagher** for drinks across the street. Things between us were quite obviously going south. I took it that from that point forward she was increasingly participating in what work Ray turned out. We finished ***Cathedral*** (1983), with which, it is argued, I didn't have anything to do at all, but I did, to be sure, although drastically less than with the first two collections – yet that was that for Ray and me.

What did you have in mind when you were editing Carver's stories?

If I had anything in mind when I did what I did, it was **James Purdy**, maybe **Grace Paley** a little bit, but Purdy more than anyone else – stories like «Don't Call Me by My Right Name», «Why Can't They Tell You Why?», **«Daddy Wolf»** – writers I'd published in *New Sounds in American Fiction*, this with Cummings, a subsidiary of AddisonWesley. I think the heroising of Carver is nuts. As is the defence. You take any cherished object and show, No, no, that was made by Morty Shmulevitch on a lunch break as a full-time jeweller, it's unacceptable to the fans. Nobody can quite process it, conceive of the case.

If a story comes in from an unknown writer and you know you have to do so much stuff to make it worth running in a big magazine like «Esquire», why accept it at all?
To produce this so-called New Fiction. One had to devise it out of what one had, and I had Carver and plenty of others from slush. Doing, as you put it, «so much» was not a difficulty for me. I probably welcomed the opening.

When you gave your archive to Indiana, did you know it would set off a controversy?
I may have hoped so. When I was divorcing Frances, Andreas Brown offered me $2,000 for the paraphernalia that had accumulated in the production of the Chrysalis Review and Genesis West. It was staggering. We lost at least that much every time we put out a number. I saw the sense in saving everything that came to me. Everything. Under a typewriter at «Esquire» and at Knopf and at the Quarterly, I kept a carton, and I'd drop everything in it, seal it up, and start another. When Barbara was diagnosed with ALS [*amyotrophic lateral sclerosis*], the last neurologist to confirm the terrible news allowed as there was nothing to be done but to get money. I then sought to sell the papers, worksheets and the like. Did I think the Carver would prove, at some point, combustible? Did I hope it would? Would it, on so doing, confirm recognition of a kind I believed deserved? I'd be a liar if I answered otherwise.

What did you think when you saw the worksheets after many years?
I was pleased. Delighted. Even flabbergasted. But Carver's were not the only ones I'd worked on to that extent. Not the only ones by a long shot. There were many. I've been decried for a heinous act. Was it that? Me, I think I made something enduring. For its being durable, and, in many instances, beautiful.

If you don't think of yourself as a writer, how come there are books out there with your name on them?
Because I could get away with it and because it was persuasive to women. I think I'm an editor, a reviser. I think I'm a teacher. Not a writer. My son **Atticus** is a writer. I have the view that, in a word, in a breath, in a turn, the sublime can be created. I can do that in revising. As an editor, I stand by my taste and not by anybody else's. Am prepared to run riot exercising my druthers. Am also, as a writer, just as convinced of my elections. But regarding talent, nah, I have nothing of consequence, although I'm a sucker for my own work.

Was it ever your ambition to approach the sublime?
Oh sure. But never came close. You have to have an interest in the world to capture the sublime. I'm not interested in the world. You have to have an interest in people. Apart from my relations as a father, a husband, a lover, I'm not interested in people. I'm not really terribly interested in anybody else's heart or mind, or even in my own. The great affection of my latter years, I attend to her bearing but not as I imagine others would and do. I'm not exactly autistic, but if you called me that, I wouldn't object. Hey, I've been fired from every job I've ever had. I can manage, if I choose to manage, but I don't choose to. Really, the society of others – certain friends, family and lovers aside – is not a prominent need in me. To bring about the kind of work that has been brought about by a person we would cite as possessed of the power to sweep us away, one would have to be interested in others, in nature, in the machinery of the given. One would have to be interested in what's without. I so often don't even notice it. If I were to walk to the grocery, I will glance at a woman on the way but walk right past a war breaking out, not thinking anything of it. I would note a datum in the margin. Not so with DeLillo, for example, his apprehension of the details of the world. Not so with **Cormac McCarthy**. I'm a poseur, a potzer – not a writer in the sense that matters. Shit, are you kidding? The sublime.

You brought it up, the sublime.
Right. But not with respect to my own writing. Only, if ever, through my acts of revising the materials of others.

You approach the sublime through editing?
By revising, let's say, yes. Or so I prefer to claim.

Do you think that's the case with Carver, or are you thinking of other writers?
I'm thinking of anybody whose work I've fooled around with. Had I not revised Carver, would he be paid the attention given him? Baloney!

You enter into counterfactuals. The question is muddled by history.
Bullshit! I was there before there was a record to suffer muddling, confusion, sides taken. I can't believe that what I had in my hands from Ray would have made its way into the hearts of those who have apparently been so undone by the work. Which work had been deformed, reformed, tampered with in every respect by, yeah, me. Contaminated, uncontaminated, that's a discrete consideration. But readers were seduced, and, I'm sorry, but it was my intervention that seduced them. In it, in doing this, I fashioned a golem that would be cheered to see me destroyed. It's nothing but a botheration to me. What have I done? What have I done? I did no different, or no differently, with others' work, and some were supremely grateful for it, and not silent about their debt.

You were talking about your inability to apprehend the word when you walked down the street or to put your experience into words. What is the difference between that and sitting down with the text as an editor?
Entirely separate actions of the mind, of the heart. Words seem to me safe sites for me to inhabit. I think I've always been afraid of everything actual, and less afraid – or not afraid at all, finally – of what can constitute the made, and the made apart from the given. I'm afraid of my children. I'm afraid of my wives. I'm afraid of my friends, of my father, of you. I find succour in my playthings, the components of a composition I'm conniving with. I expect I'm just a fearful fellow, paranoid. It has lots, I'd guess, to do with my size, my skin [*Lish has had acute psoriasis since childhood*], my sense of being Jewish. But when I read, when I edit or revise, I don't fear anything in the least. I feel at home, at peace, assured. I feel welcomed – from what prompts I do not know. I was a boy who listened to his mother. I can recollect better my father's diction than I can my father. I was made to keep to my bed a lot – and this habitat sponsored in me much in the way of solipsism. I was never anxious when off by myself.

How can you tell what's good? How can you tell shit from Shinola?
Because I've got the fucking gift for it. Instinct, call it. Whatever the property, in truth or in delusion, I depend on it. Without a hitch. I would regard myself as infallibly able to make distinctions between this and that, distinctions others would either not make or would withdraw from acknowledging. I would think, How can they not see? I would sit with **Harold Bloom** with some regularity, hand over a book I thought highly of, say, by **Jack Gilbert** or McCarthy's ***Blood Meridian***, and wait for him to refuse even to look. Or if he did look, he'd not seem to see in it what I'd see. Later, when he was assembling his western canon, he stuck in, I believe, *Blood Meridian* and the great ***Suttree***. All of McCarthy is great, save perhaps the novels that were so widely read – ***All the Pretty Horses*** and *The Orchard Keeper*. These determinations I make, rightly or wrongly, don't come about by close study but rather by sense, in the instant, no room for a second thought. My tampering, if that's the word, with this or that is an act I undertake by reason of the same sensation. Is it intuition? Or is it an act of recognising? I feel I know something – in the Gnostic manner, say. I cannot be talked out of it, nor, for wage's sake or to hide in the general opinion, talked into it. I don't go along – but am furious when others don't go along with me. How can they not revere what I revere? How is it that my gods are invisible to them? It's inexcusable but, of course, wretchedly expectable. Am I a zealot, a terrorist, out on my own limb? Yes, with a vengeance!

Are you interested in anyone else's opinion?
No, not really, or, more truly said, not at all. Would I be persuaded by anyone else's opinion? Fat chance!

Dick: «Dio m'ha illuminato con un pesciolino d'oro»

Ottomila pagine di appunti, intuizioni iniziatiche, sogni e romanzi: per raccontare il rapporto tra il disegno divino e la Terra degli umani

Jonathan Lethem, «Tuttolibri della Stampa», 5 dicembre 2015

«Il bello e l'imperituro pervengono all'esistenza grazie alla sofferenza delle singole persone deperibili che a loro volta non sono belle e devono essere rimodellate per creare lo stampo da cui il bello sia impresso (forgiato, estratto, trasformato). Questa è la tremenda legge dell'universo. Questa è la legge fondamentale; è un fatto. È anche un fatto che la sofferenza dell'animale individuale è così grande da stimolare un'estrema e assoluta ripugnanza e pietà in noi quando ci confrontiamo con essa. Questa è l'essenza della tragedia: la collisione di due assoluti. La sofferenza assoluta porta – è lo strumento per raggiungere – alla bellezza assoluta. Nessuno dei due assoluti dovrebbe essere subordinato all'altro. Ma le cose non stanno così: la sofferenza è subordinata al valore dell'arte prodotta. Così l'essenza dell'orrore è alla base della nostra comprensione della natura di fondo dell'universo». Questo passaggio venne scritto dal romanziere americano Philip K. Dick nel 1980. Presa a sé, questa manciata di righe potrebbe sembrare estratta da un lucido ed elegante trattato sulla metafisica e l'ontologia: un'indagine, in altre parole, sul tema dell'essere e sugli scopi della coscienza, della sofferenza e dell'esistenza stessa. Questo particolare passaggio non suonerebbe a nessuno che abbia una preparazione in campo filosofico o teologico come particolarmente originale, a parte quell'intrigante sequenza di scivolamenti metaforici – impresso, forgiato, estratto, trasformato – e la fusione quasi subliminale dell'universo con un'opera d'arte.

Ciò che rende questo passaggio insolito è il contesto in cui esso emerge e gli altri scritti che lo circondano. Malgrado il tono fortemente conclusivo, esso rappresenta un singolo frammento d'idea che attraversa la notte in mezzo a molte migliaia nella vasta raccolta di resoconti delle sue stesse esperienze e illuminazioni visionarie, che Dick affidò alla carta fra il 1974 e il 1982. Gli argomenti – a parte la sofferenza, la pietà, la natura dell'universo e l'essenza della tragedia – includono alieni con tre occhi, robot creati dal dna, antichi e dimenticati culti cristiani che nelle loro credenze di base anticipavano le profonde verità della dottrina marxista, il viaggio nel tempo, radio che continuano a trasmettere dopo essere state staccate dalla presa e la vera natura dell'universo come rivelata negli scritti dell'antico filosofo Parmenide, nel *Libro tibetano dei morti*, in *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* di Julian Jaynes e nel film di Robert Altman *Tre donne*.
La maggior parte di questi scritti, in altre parole, non sono né familiari, né del tutto lucidi né, in gran parte, eleganti… e nemmeno erano destinati, quasi tutti, alla pubblicazione. Perfino quando Dick, che era un autodidatta di prima categoria, riassume qualche banalità in fatto di speculazione filosofica o teologica, i suoi scritti filosofici e teologici rimangono senza paragone nella loro tumultuosa urgenza, nella loro verve metaforica, nel loro carisma di autosatira, e nella loro appartata intimità (così come nella loro furente ripetitività, cocciutaggine, insicurezza ed elusività). In altre parole sono senza paragone perché Philip K. Dick è Philip K. Dick, una

delle menti più brillanti e singolari che si siano mai manifestate al xx secolo, anche prima che questo tesoro (perlopiù inedito) venisse alla luce.
Dick scelse di chiamare questi scritti la sua *Esegesi*. Il processo della sua produzione fu frenetico, ossessivo e, può essere giusto precisarlo, involontario. La creazione dell'*Esegesi* fu un atto di sopravvivenza umana di fronte a una crisi sia intellettuale che emozionale, che alterava la vita: la crisi della rivelazione. Per quanto refrattario possa essere a questa nozione antica e fuori moda, per accedere all'*Esegesi* da qualsiasi angolo un lettore deve per prima cosa accettare che il soggetto è la rivelazione, una rivelazione pervenuta alla persona di Philip K. Dick nel febbraio e marzo del 1974, e che di conseguenza richiese, per il resto della sua vita mortale, di essere capita. Le sue pagine rappresentano l'appassionato impegno di Dick di spiegare la visione dalla quale era stato premiato o maledetto: non per amore della sua stessa psiche, né per la causa della salvezza del genere umano, ma precisamente perché quelle due preoccupazioni gli apparivano come la stessa cosa.
Alla fine il tentativo giunse a riempire oltre ottomila fogli di carta, per la maggior parte manoscritti. Dick scriveva spesso nelle ore notturne, elaborando un'idea fino a un centinaio di pagine nel corso di una o più notti insonni. Queste imprese di scrittura sovrumana sono straordinarie e sedussero anche uno scrittore grafomane di prim'ordine come Dick, che una volta aveva scritto 7 romanzi in un solo anno.
I temi fondamentali dell'*Esegesi* non costituiscono una sorpresa. Il corpus delle opere che segnarono la fama di Dick – la quarantina di romanzi realistici e surrealistici scritti fra il 1952 e il 1982, anno della sua morte – propone domande come «che significa essere umano?» e «qual è la natura dell'universo?» Questi temi metafisici, etici e ontologici intrappolano la sua opera, fin dall'inizio con i suoi drammi familiari, le avventure fantascientifiche e la vena umoristica, in un'atmosfera di indagine filosofica.
Col tempo Dick giunse a vedere i suoi scritti giovanili – soprattutto i romanzi di fantascienza degli anni Sessanta – come complessi e inconsapevoli antesignani delle sue illuminazioni visionarie. Così cominciò a usarli, alla stregua di qualsiasi testo antico o dell'Enciclopedia Britannica, come fonte per le sue ricerche. Mai, per quanto ne sappiamo, un romanziere ha gravato di tale eccentrica concentrazione la sua opera nel tentativo di scoprirne il codice, quasi da questo dipendesse la sua stessa vita. Gli scritti di queste pagine rappresentano, forse più di ogni altra cosa, un laboratorio di interpretazione nel significato più assoluto e più aperto della parola. Quando Dick cominciò a scrivere e pubblicare romanzi basati sul materiale visionario portato alla luce nell'*Esegesi*, si mise a interpretare anche quelli. Così, con l'accumularsi di quegli scritti, essi divennero anche autoreferenziali: l'Esegesi è uno studio, fra le altre cose, di sé stessa.
Che interpreti un avvenimento, un ricordo, una visione o un sogno, Dick nella sua frettolosità si preoccupa raramente di annotare gli eventi alla fonte con lo scrupolo che desidereremmo: testimonianza della sua premura di affrontare il suo duro e personale lavoro di scavo del loro significato. In fin dei conti lui sapeva bene a cosa si riferiva.
A parte quei pochi casi fortunati in cui ripercorre i passi verso la fonte, o in lettere scritte da altri che (fortunatamente per il lettore) rappresentano il punto d'inizio di questo folle viaggio, Dick spiega gli eventi, ma raramente li narra.
I curatori di questo volume hanno navigato in un labirinto di perplessità avendo a disposizione soltanto pochi assiomi utili. Uno è che, mettendo da parte qualsiasi peculiarità che contrassegni il suo lavoro o le circostanze della sua creazione, Philip K. Dick è stato uno dei più grandi romanzieri del xx secolo. Questo rende l'eventuale disponibilità pubblica di inediti quali annotazioni, diari, abbozzi e altre carte superstiti non solo desiderabile, ma inevitabile. Questo è vero per l'*Esegesi* di Dick come lo è per i taccuini di Dostoevskij o di Henry James. Se il destino di questo genere di materiale è quello di attrarre meno lettori di quanti ne attraggano i romanzi – e chi vorrebbe altrimenti? – è nondimeno di palese importanza che esso emerga.
Ci siamo poi attenuti a un altro convincimento: l'*Esegesi* è una lettura terrificante, di un certo tipo.

Potremmo aggiungere «se la prendi per ciò che è», oppure «se ti piace questo genere di cose», ma questo modo di esprimersi genera la domanda «che genere di cosa esattamente sia» e noi non abbiamo una risposta a disposizione. Offrirsi completamente a essa come abbiamo fatto noi stessi richiede un grado di mania e di stordimento che non augureremmo a un altro umano (anche se certamente noi non saremo gli ultimi). E per rimanerne affascinati bisogna desiderarne ancora, e qui entriamo in contraddizione con noi stessi. Un ultimo assioma, per finire: nei compromessi e nei sacrifici che questa impresa, per sua stessa natura, ci ha imposto, finiremo con il non soddisfare nessuno. Abbiamo fatto un altro passo nella scalata dell'Everest, abbiamo raggiunto una quota leggermente più alta di coloro che ci hanno preceduto, ma non la vetta.

La ricerca della verità del *2-3-74* da parte di Dick era destinata, come la freccia di Zenone, a non giungere da nessuna parte. Anni prima della sua morte divenne evidente che queste attività non sarebbero cessate finché la penna non gli fosse caduta di mano, a dispetto dei suoi periodici tentativi di interrompere tutto. «Qui terminano quattro anni e sei mesi di analisi e ricerca» scrisse Dick. «Il tempo viene smascherato come irreale; millenovecento anni vengono rivelati come aspetto di un'unica matrice sottostante… i miei ventisette anni passati a scrivere e riscrivere gli stessi temi vanno al loro posto; il 2-74 e il 3-74 sono comprensibili così come lo è la cacciata di Nixon; le costanti transtemporali sono state spiegate… forse dovrei distruggere l'*Esegesi*. È un viaggio che ha raggiunto la sua meta». Dick scrisse queste parole nel 1978; si ritrovano nella prima pagina di un'annotazione e continueranno per altre sessantadue.

Alla fine l'*Esegesi* può essere vista come un lungo esperimento della mente che riflette su sé stessa. Il rompicapo che Dick non potrà mai risolvere nel suo sforzo è quello dei suoi stessi tentativi esegetici. Questa mente scrive… perché? Sempre più si può avere l'impressione che nel descrivere il macrocosmo Dick descriva l'Esegesi: i due coincidono. Ciascuno cade vittima della ripetizione e dell'entropia, ciascuno cresce reticolando e arborizzando, ciascuno per rinnovarsi richiede un intervento divino in forma di linguaggio. Le stesse domande si applicano a entrambi: che cosa salva l'universo dallo scorrere in cerchi inutili fino a cadere giù? Che cosa separa la scintilla vitale del significato dalla «massa vile» del caos e del rumore? L'universo si evolve o si devolve? Se il sistema è chiuso da dove scaturisce «il nuovo»? Ci ritroviamo colpiti dal concetto che Philip K. Dick sia stato, a dispetto di tutte le sue logorroiche spiegazioni, uno scrittore di aforismi, sulla scia di E.M. Cioran o di Pascal. Ciò che camuffa la sua vena aforistica è semplicemente l'impalcatura che lui ha lasciato sul posto. Ogni impulso, ogni fotone di pensiero si accumula sulla carta: tocca al lettore isolare i momenti più alti.

Alla fine l'Esegesi può essere vista come
un lungo esperimento della mente che riflette su sé stessa.

Pamuk: questa volta ho ucciso lo scrittore postmoderno che è in me

Il romanzo comincia con un narratore onnisciente, poi – a partire dal terzo capitolo – si insinua tra i personaggi un'altra voce in terza persona, introdotta dalla effigie di un uomo con due bilance sulle spalle: quell'uomo è Mevlut, il protagonista, un piccolo venditore ambulante di Istanbul. Come mai proprio lui parla di sé in terza persona, mentre tutti gli altri avanzano sulla scena dicendo «io»?

Francesca Borrelli, «Alias del manifesto», 6 dicembre 2015

«Per scrivere questo romanzo ho deciso di uccidere il giovane scrittore postmoderno che è in me, e tornare a uno stile classico: mi fa piacere che questa conversazione parta da un problema di natura letteraria, perché mi dà l'occasione per raccontare come mi servo di quel dispositivo, messo a punto da Flaubert, che è lo stile indiretto libero. Lei notava che me ne servo per differenziare quella che è una voce narrante più vicina alla mentalità del protagonista da un'altra voce che racconta la vicenda in modo oggettivo, attenendosi ai dati di fatto. Anche Tolstoj a volte usa un registro di tipo storico-giornalistico – per esempio quando dice, in *Guerra e pace*, che le armate napoleoniche si stavano avvicinando a Mosca – e altre volte si immedesima nel punto di vista di Pierre Bezuchov, usando il suo lessico. Va e viene tra queste due strategie narrative senza cambiare marcia, e con la massima libertà. Ma a me pare che a influenzarmi sia stato, soprattutto, il Flaubert di *Un cuore semplice*. Detto questo, per raccogliere il materiale che mi sarebbe servito per il romanzo, mi sono basato su una miriade di interviste alle persone più diverse, venditori ambulanti come Mevlut, ma anche camerieri, e altri piccoli professionisti, persino certi alti ufficiali di polizia ormai in pensione sotto la cui giurisdizione cadevano i diversi quartieri di Istanbul che mi sono serviti per l'ambientazione. Nei 6 anni impiegati per la stesura del libro, mi sono reso conto di avere raccolto così tante voci che i dispositivi classici del romanzo non bastavano più a rappresentarle: quindi sono tornato a una soluzione che avevo già sperimentato in *Il mio nome è rosso*, un romanzo costruito dall'intreccio di molte voci diverse, che si smentiscono anche reciprocamente e parlano in modo più o meno affidabile, o inaffidabilmente affidabile, dando luogo a uno spazio narrativo molto libero ma anche assai ambiguo».

Secondo Bachtin, il romanzo polifonico è popolato da «uomini-idea», portatori di un punto di vista sul mondo, di una loro valutazione della realtà, che scontrandosi con altri punti di vista innescano un principio dialogico. Funzionano così anche le voci di questo suo romanzo, è d'accordo?

Sì, anche questo mio ultimo romanzo, come già uno precedente titolato *Il mio nome è rosso*, cade sicuramente sotto la prospettiva bachtiniana che lei ricorda; ma in questo caso non spetta al lettore risolvere il conflitto creato dalle diverse voci dei personaggi, che si alternano, si sovrappongono, e in molti casi si scontrano. Piuttosto che deflagrare in qualcosa di drammatico come un conflitto, tutte queste voci si ritrovano e si riconciliano un po' in quella di Mevlut, il protagonista al quale riservo – del resto – il maggior numero di pagine.

Lei è un appassionato conoscitore della tradizione modernista occidentale, quella da cui trae, per esempio, l'idea di fare avanzare sulla scena i personaggi facendoli parlare ognuno in prima persona. Al tempo in cui scrisse La casa del silenzio*, disse che non aveva osato dotare di una voce propria Nilgün, la nipote della vecchia protagonista, perché non se la sentiva ancora di adottare un*

punto di vista femminile. Qui, invece, mette in scena tre sorelle, due delle quali sposeranno il protagonista, e le impegna in monologhi molto credibile. Quali difficoltà ha trovato calandosi nel loro punto di vista?
Nessuna difficoltà, questo è il mio primo romanzo femminista, e non resterà l'unico. Detto da un maschio turco, le suonerà come un ossimoro, e infatti lo dico in modo ironico; tuttavia, mi ritengo molto contento dei risultati. Mi sembra di essere riuscito, infatti, a rappresentare bene la condizione in cui vivono le donne in Turchia, la repressione a cui sono soggette, gli abusi che subiscono, la loro umanità fatta di rabbia espressa in un linguaggio spesso molto affilato, la loro immaginazione, il loro senso dell'umorismo, e in definitiva il loro essere tramiti di un vero pensiero alternativo. In quanto figlio di una madre che aveva una sorella maggiore e una minore, ricordo benissimo le sedute tra queste tre donne, che si raccontavano a vicenda la relazione con i loro mariti, confrontavano le reciproche situazioni familiari, producevano una battuta dopo l'altra, e ridevano davvero molto. Certo, io provengo da un ceto sociale diverso da quello dei personaggi di cui parlo nel mio romanzo, tuttavia ritrovo in loro un senso dell'umorismo capace di schierarsi e di contrapporsi efficacemente alla consuetudine repressiva che le donne, spesso le trattate come delle serve, subivano da parte dei loro mariti. Al tempo del romanzo e oltre. Per parlare di questi aspetti non ho dovuto né documentarmi, né fare chissà quali ricerche, potevo disporre di molto materiale in presa diretta.

C'è, a questo proposito, un capitolo in cui il personaggio di Vediha, la sorella maggiore, infila cinquanta domande per chiedersi se sia giusta la sorte che le spetta, evocando le colpe che immeritatamente le addossano, i rimproveri che le muovono, il disprezzo che le riservano, e così via per tre pagine, tanto che, alla fin fine, il tutto suona piuttosto comico…
Ecco, appunto, per scrivere queste pagine non ho certo avuto bisogno di andare a cercare chissà dove. Il monologo di Vediha, questa donna che manda avanti da sola tutta la baracca e dispensa consigli, mi viene da osservazioni accumulate nella mia infanzia, quando andavo a trovare i miei compagni di scuola e già sulla soglia delle loro case capivo con chi avevo a che fare. C'erano famiglie in cui ci facevano togliere le scarpe prima di entrare, le donne erano velate, non facevano che andare e venire per servirci il te, insomma era chiaro che ci trovavamo tra conservatori musulmani, e tuttavia anche tra loro avevo dei carissimi amici. Ma alle donne non si permetteva, in quelle famiglie, nemmeno di toccare il telecomando della televisione.

I suoi sono personaggi al tempo stesso felici e malinconici, non si abbandonano a congetture ma si dilungano nella stesura di una sorta di diario interiore in cui riportano capillarmente, come già in Il museo dell'innocenza, *ogni loro minimo gesto. Alla fin fine, questa mancanza di economia nel riportare ciò che pensano, dicono e fanno i suoi personaggi, «fra intenzioni del cuore e intenzioni delle labbra», è diventata una cifra del suo stile, non crede?*
Questo mi sembra un modo molto gentile di dirmi che il mio romanzo si addentra troppo nei dettagli: posso anche accettarlo. Ma se è così, non dipende dalle voci narranti, e non è un dispositivo stilistico. Ha molto più a che vedere con il mio desiderio di accogliere e restituire tante voci e tanti particolari che diano conto dei cambiamenti di Istanbul durante l'arco dei quasi cinquant'anni in cui si svolge il romanzo. In questo senso, direi che mi comporto come il curatore di un museo che non riesce a buttar via nemmeno un cucchiaino: così come quello non si può disfare di un oggetto, per quanto banale, io non riesco a tralasciare nemmeno un gesto o una parola dei miei personaggi. D'altronde ho deciso che questo sarebbe stato un romanzo epico.

Tuttavia, si direbbe che lei si trovi soprattutto a suo agio quando affonda la penna nel miele, e riconducendo i sentimenti amorosi alla loro elementarità, li espone senza il filtro del pudore…
Per la verità mi irrito molto quando qualcuno, magari non avendo letto bene il romanzo, mi dice: ecco qui un libro alla Zola. Non è così. Il mio romanzo vuole essere una invenzione giocosa e al tempo stesso molto

introspettiva, e la cura che metto nel restituire l'eleganza di certi gesti, di determinati oggetti, così come l'importanza di certe relazioni, o delle piccole cose nella vita di ogni giorno rimanda, a mio parere, piuttosto a un atteggiamento proustiano, o tolstojano. Certo, il mio Mevlut non è un Pierre Bezuchov, uno che esercita chissà quale impatto, o che lascia chissà quale segno sulla Storia. È un uomo qualunque, preso dalla vita ordinaria. Ma proprio questa sua piccolezza, combinata con ciò che lei chiama «miele», porta a una attenzione minuziosa nei confronti dei dettagli più diversi della vita.

Quando scopre di essere stato ingannato, Mevlut non reagisce: crede di avere organizzato il rapimento della donna di cui si era innamorato, ma dopo avere scoperto che si è presentata al suo posto la sorella, non dice niente e la sposa senza protestare. Come dobbiamo interpretare questa sua passività?
Beh, è probabile che, quando scopre la trappola, Mevlut si dica tante cose, ma Orhan Pamuk non permette al lettore di leggere nella sua testa: che ognuno arrivi alla fine del libro e tragga le proprie conclusioni. Il romanziere plasma i personaggi a volte anche occultando i loro pensieri, per lasciare al lettore un po' di lavoro e perché prenda lui la decisione definitiva su cosa pensarne. Non è detto che se avessi squadernato i ragionamenti di Mevlut e i suoi sentimenti questo lo avrebbe reso più interessante. E c'è una cosa, soprattutto, da non dimenticare: Mevlut accetta con affetto e sposa con dedizione la donna che gli si è presentata, nonostante l'inganno, perché con lei scoprirà le gioie del sesso. Una volta che le ha scoperte e le ha frequentate, in fondo che gliene importa se era lei la donna giusta o quella sbagliata?

«Il romanziere plasma i personaggi a volte anche occultando i loro pensieri, per lasciare al lettore un po' di lavoro e perché prenda lui la decisione definitiva su cosa pensarne.»

In una delle sue Norton Lectures lei afferma che noi andiamo sempre «scrupolosamente alla ricerca del centro segreto del romanzo». Qui il centro qual è?
Dipende dalle interpretazioni. La sfida che ho lanciato a me stesso era vedere la vita di Istanbul, nella sua dimensione epica, attraverso gli occhi di un protagonista appartenente a una classe povera, quindi molto distante dal mio ceto di provenienza. Ho fatto del mio meglio per non cadere nei soliti tranelli, per non scivolare nel melodramma e provocare compassione. Perciò, era necessario che mi sforzassi di ritrarre Mevlut nella contraddittorietà della sua dimensione umana, con tutti i suoi errori, senza appiattirlo su un ritratto di ambientazione pauperistica. Ecco, magari da un punto di vista teorico non sarà questo il centro del romanzo, ma era il cuore delle mie ambizioni.

Per i suoi personaggi il pensiero è azione, e l'azione si svolge perlopiù nei dialoghi: le torna?
Non ci avevo pensato, però è vero che trovo un po' rozzo concentrarsi solo sulla azione tout cort, e certamente desidero che questa si distribuisca nei dialoghi tra le parti. Inoltre, trovo che la *gravitas* di certe azioni o situazioni debba essere bilanciata dalla ironia: in questo romanzo, la pesantezza è data dalla condizione sociale molto umile alla quale appartiene Mevlut, dal lavoro al quale è sottoposto, con le umiliazioni che questo implica; tutto ciò cerco di controbilanciarlo offrendo del personaggio una vita intima che è, in realtà, piena di gioia. Avevo il problema di fare in modo che il lettore fosse disposto a seguire il mio personaggio per cinquecento e rotte pagine, e questo mi ha obbligato a dotarlo di fantasia, di stranezza, appunto, di una sua speciale visione delle cose. In parte Mevlut somiglia a me: fin da quando ero ragazzo gli amici mi dicevano: «Orhan, hai una strana testa». Poi un giorno ho letto *Il preludio* di William Wordsworth e ci ho trovato questa frase: «Avevo pensieri malinconici… Una stranezza nella mia testa», e mi sono detto che prima o poi avrei dovuto scrivere un romanzo il cui titolo contenesse queste parole.

L'innovazione nei libri passa anche dall'export

Stefano Salis, «Il Sole 24 Ore», 8 dicembre 2015

Quanto l'editoria italiana è in grado di conquistare i nuovi mercati esteri e riesce a consolidare la sua presenza in quelli nei quali è già tradizionalmente presente? E, ancora: le vie dell'innovazione nel mercato dei libri passano o no da un processo di internazionalizzazione per i grandi e piccoli editori? Due domande cruciali per il futuro dell'editoria libraria, delle quali si è discusso ieri a Roma alla fiera Più libri più liberi durante la presentazione della ricerca sull'import/export dei diritti realizzata dall'Ufficio studi dell'Associazione italiana editori (Aie) su 1.200 editori, per conto dell'Ice – Agenzia per la promozione all'estero e l'internazionalizzazione delle imprese italiane. L'ultima analoga ricerca risale a 8 anni fa e la nuova fotografia dell'internazionalizzazione dice che quasi un titolo su 10 pubblicato oggi in Italia ha un mercato straniero. E se è vero che continuiamo ad acquistare più che a vendere titoli, rispetto al 2001 è triplicato il peso dei titoli venduti all'estero rispetto alle novità pubblicate: erano il 3,2 percento 15 anni fa, sono oggi il 9,5 percento. In termini assoluti oggi gli editori italiani acquistano 10.672 titoli, ne vendono la metà: 5.844.

Si vende sempre bene la narrativa e i libri per bambini e ragazzi; meno saggistica e illustrati. Ma cambia l'interesse del resto del mondo per la nostra editoria: cresce di molto l'attenzione per la narrativa e gli scrittori italiani (+261,6 percento rispetto al 2007. I titoli di narrativa ceduti nel 2007 coprivano una quota del 17,7 percento, oggi raggiungono il 36,2 percento), e per i bambini e ragazzi (+107,1 percento; coprivano una quota del 28,8 percento nel 2007, oggi rappresentano il 35,6 percento). Sui mercati di sbocco facile prevedere che sia l'Europa il principale acquirente, con il 51,3 percento dei titoli venduti mentre il 19,7 percento vanno nel Centro e Sud America, e «solo» il 6,5 percento il Nord America (dato è in crescita rispetto al 2007), il 14,3 percento l'Asia e il 5,2 percento l'Area del Pacifico.

Si acquistano sempre narrativa e libri per bambini e ragazzi, e sempre meno saggistica e illustrati: e il 54,5 percento del peso di questo mercato è dell'Europa. Cresce il peso dei piccoli editori, che comunque rappresentano una quota ancora piccola nella vendita dei diritti all'estero (il 10,5 percento) e sono cresciuti rispetto allo scorso anno del 9,2 percento, in linea con gli editori maggiori. Curiosamente i piccoli vendono in proporzione più saggistica e illustrati, mentre acquistano per quasi la metà (49 percento) manualistica, libri di self help, tempo libero e lifestyle. Naturalmente i dati (la ricerca completa sarà poi presentata a gennaio) indicano alcune vie, mentre resta molto da fare per rendere più concreta la competitività internazionale dei nostri editori (in particolare i più piccoli) che spesso soffrono di una carenza di conoscenze dei mercati esteri e partecipano sporadicamente alle fiere editoriali di tutto il mondo. Una notazione interessante è giunta da Marzia Corraini (dell'omonima casa editrice d'arte mantovana) che ha preso parte alla tavola rotonda, insieme all'agente letterario Cinzia Seccamani e a Ferdinando Fiore, in rappresentanza dell'Ice. Secondo la Corraini è molto importante produrre coedizioni e cercare di fare progetti nei quali gli editori italiani siano capofila, in modo da poter rivendere direttamente i diritti anche ad altre nazioni. Piuttosto la sfida è quella della qualità della stampa: da sempre l'Italia era (è) un paese dalla maestria riconosciuta: ora le sapienze e le tecniche artigianali vanno diminuendo. Un fattore negativo: il made in Italy, in campo editoriale e tipografico resta un punto forte sul quale puntare che è stato capace finora di spostare molti editori a stampare in Italia. Anche a costi più alti.

Italo Lupi: «Ho lottato contro la voglia di stupire, anche nella grafica serve la verità»

I terribili giorni della guerra, gli studi di architettura a Milano, gli incontri professionali, da Noorda a Steinberg e Castiglioni. Il grande creativo si racconta

Antonio Gnoli, «la Repubblica», 13 dicembre 2015

La parola «creativo» ci ha perseguitati per anni. Non che fosse sbagliata. Ma inflazionata sì. E morbida come una cipria soffiata per abbellire le professioni di pubblicitari, grafici, architetti, fotografi, comunicatori. Gente in grado di impaginare mentalmente qualunque cosa: «È stata la grande trovata degli anni Ottanta e Novanta quando perfino un cretino di talento poteva essere – o far finta di essere – un creativo, cioè qualcuno che dal niente immaginava qualcosa di insolito», dice Italo Lupi. Non saprei come collocare quest'uomo che ha da poco pubblicato *Autobiografia grafica* (Corraini edizioni). Architetto, grafico, direttore della rivista «Abitare», Lupi è una figura che nel tempo ha unito diverse inclinazioni, tra editoria e spazio urbano. Svolge il proprio lavoro lontano dal clamore.

Come se il creativo, appunto, lasciasse il posto a una intelligenza meno esibita, più riposta nel sottotraccia delle emozioni. L'uomo mi accoglie con composta curiosità. Siede nel bel salotto milanese dando le spalle a un manifesto che si compone di alcune vistose lettere tipografiche. Sembrano un richiamo a un ordine estetico antico. Ma dove sono i colpi di vento della storia, i gesti che scuotono il normale tran tran? «L'immagine che posso offrire di me è un po' diversa. Richiama una certa disciplina nel lavoro. Quando curai il look delle Olimpiadi invernali di Torino scelsi una frase di Italo Calvino: "Torino invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia"».

Come va interpretata?

Non rinunciare al ragionamento, senza tuttavia scappare davanti all'insolito, al favolistico, all'imprevedibile. A patto, naturalmente, che tutto questo non sia un esercizio fine a sé stesso. Ricordo che scegliemmo come colore guida il rosso cinabro e alla fine delle Olimpiadi il giallo acido. I colori definiscono uno spazio e, in qualche modo, lo inventano.

E lei come si definirebbe?

Sono un uomo di carattere, ma «tipografico». Fin da bambino nelle letture – che poi erano quelle più avventurose – sono stato attratto dalla composizione della pagina: le lettere, i margini, gli spazi, i capoversi. Era come se la mia mente sgombra da pensieri e pregiudizi viaggiasse felice in quella foresta di segni. Un richiamo a un ordine segreto in un tempo tutt'altro che ordinato. Anni di guerra, abitati dalla paura e dal caos. La fame era terribile. E a me pareva che quelle righe tipografiche mi trasportassero in un altro mondo.

Che ricordo ha della guerra?

Sfollammo, con la mamma, nella casa del nonno: una villa ottocentesca nelle Langhe. Eravamo fuori da Vezza d'Alba, allora un paese poverissimo. Ma anche un luogo della Resistenza. Nella nostra casa trovarono rifugio sei ebrei. Il nonno li nascose dietro una grande libreria. Ricordo l'ansia sul suo volto quando scattavano i rastrellamenti. In fondo si vedeva la valle del Tanaro, attraversata dalle bande dei fascisti. La taglia per ogni partigiano o ebreo denunciato era di cinquemila lire. Lo appresi da un

manifesto che il comando tedesco aveva affisso in paese.

Come fu la convivenza con i rifugiati?
Erano quasi tutti lontani parenti del nonno. Il giorno restavano chiusi nel nascondiglio. La notte uscivano, coperti dai loro mantelli, per brevi passeggiate fuori dal paese. Con il più giovane feci in seguito amicizia. Si unì ai partigiani di Alba, in una delle brigate Matteotti. Era laureato in filosofia. Ma poi divenne progettista degli aerei Tornado. È strana, a volte, la vita.

E per lei lo fu?
Non lo so. Le accennavo a cosa mi piaceva. Potrei dirle: c'era niente di più strano? Mio padre mi seguiva perplesso. Forse pensava ad altri mestieri.

Cosa faceva?
Era direttore di una filiale di banca a Pavia. Nei due anni che vivemmo da sfollati lui restò a lavorare in città. Ci raggiungeva una volta al mese. Partiva in bicicletta da Pavia e copriva un centinaio di chilometri. In inverno arrivava stremato. La barba coperta di stalattiti e sulle spalle uno zaino pieno di riso. Finita la guerra tornammo tutti a Pavia.

Che città trovò?
Festosa, ma diversa da Alba. I giorni della liberazione ad Alba furono straordinari. Il paese si radunò nel grande capannone dove si raccoglievano le uve e le pesche. Partigiani con il fazzoletto azzurro al collo e le giovani del posto ballavano al suono delle fisarmoniche. A Pavia, invece, vidi con meraviglia l'ingresso degli americani. Arrivavano da Cremona. Festosi e avvolti da un'eleganza trasandata. Ricordo le loro jeep bellissime. Le avrei ritrovate, con qualche emozione, nei disegni di Milton Caniff.

È stato un grande fumettista.
Straordinario. A lui si sono ispirati in molti tra cui Crepax. Sono stato molto amico di Guido. Nel mio lavoro di grafica i fumetti mi hanno influenzato. Come pure una certa pittura inglese.

Quale?
Quella degli anni Trenta. Non la grande pittura che in Italia espressero Sironi, De Chirico, Morandi o De Pisis. Ma quella capace di raccontare la vita quotidiana come ha fatto Stanley Spencer.

In Italia la grafica volle dire Milano.
Per i suoi valori moderni e industriali Milano fu uno dei grandi centri europei. Poteva tranquillamente competere con la scuola svizzera, olandese, inglese. La ricchezza di talenti e la forza con cui si imponevano fu sorprendente. Quello che accadeva a Milano sembrava dovesse succedere nel resto del mondo.

Pensa a qualche nome in particolare?
Parte della grafica americana fu influenzata dagli italiani. Il primo nome è quello di Massimo Vignelli. Fu lui a disegnare la mappa della metropolitana di New York. Suoi i sacchetti di carta marrone di Bloomingdale e le copertine dei libri di viaggio della Fodor. Concepiva la professione come una forma di purezza. Reagiva con chi, non avendo nessuna dignità della professione, inquinava gli spazi della grafica. Vignelli era noto perché usava solo 3 caratteri: Elvetica, Bodoni, Century.

So che aveva creato un forte legame professionale con Bob Noorda.
Noorda fu un personaggio meraviglioso. Era di origine olandese e si trasferì a Milano negli anni Cinquanta. Cominciò a lavorare con successo alle campagne pubblicitarie della Olivetti e poi alla Rinascente dove ci conoscemmo negli anni Sessanta. Furono sue le invenzioni dei marchi Mondadori e Feltrinelli. Con Vignelli fondò l'agenzia grafica Unimark fondamentale per il contributo all'innovazione grafica americana. A proposito di italiani, non dimenticherei il ruolo che svolse a New York Costantino Nivola.

Non era uno scultore?
Non fu solo quello. Era di origini sarde, sposò un'ebrea tedesca e a causa delle persecuzioni razziali si trasferirono in America. A parte le bellissime

sculture in sabbia decorò magnificamente lo spazio Olivetti a New York. Nivola aveva una casa a East Hampton dove andava spesso ospite Le Corbusier. Ma era frequentata anche da Pollock, Cartier Bresson e Steinberg. Con Steinberg Nivola ebbe una grande amicizia.

Steinberg ha trascorso molto tempo a Milano, lo ha conosciuto?
Non quanto avrei voluto. Avevo 16 anni quando mio fratello mi regalò *All in Line*. Un libro che mi provocò una grande emozione. Poi lo ricordo a Milano, in ginocchio, con un chiodo in mano mentre incideva un graffito. La costruzione era un labirinto, al cui centro c'era una scultura mobile di Alexander Calder e il graffito di Steinberg. L'effetto fu incredibile. Aveva un segno di stupefacente ironia. Non ho mai visto nessuno dare l'impressione di divertirsi così tanto come quando disegnava.

Tutto questo come è filtrato nel suo lavoro?
Ho impiegato anni a decantare ciò che ho visto ed esperito. Il primo passo fu il Politecnico di Milano. Ricordo ancora, io che arrivavo dal classico, il timore di non farcela davanti alle insormontabili pareti che rappresentavano discipline come fisica tecnica, geometria descrittiva o meccanica razionale. Avevo come compagni di corso Mario Bellini, uno straordinario designer, e Roberto Orefice, grande intelligenza che avrebbe abbandonato l'architettura per la psichiatria.

Anche lei ha scelto di non fare l'architetto.

«Sono un realista che si batte contro coloro che hanno voglia di stupire.»

L'insegnamento che il Politecnico mi ha trasmesso apriva a campi che non erano strettamente di progettazione architettonica. Fui attratto dal mondo dell'allestimento in cui si sommano linguaggi e discipline diverse e dove la pratica del lavoro grafico si realizza in modo naturale. Negli anni Sessanta Milano era anche la grande avventura editoriale e gli esempi che arrivavano da fuori mostravano che era in atto una vera rivoluzione della grafica.

A chi pensa?
A Willy Fleckhaus con «twen» al «Sunday Times» impaginato da Rand & King, alla rivista «Nova» di David Hillman. E in Italia penso a Bruno Munari a cui «Epoca» affidò la propria impaginazione. Di queste esperienze ho tenuto conto sia nel lavoro di art director a «Domus» sia come direttore responsabile di «Abitare». Un personaggio che è stato fondamentale nella mia carriera fu Achille Castiglioni: un maestro del disegno industriale e del design. I suoi oggetti sono nei più grandi musei del mondo.

Com'era personalmente?
In tutto quello che fece fu eccezionale. Mi ha insegnato a non prendermi troppo sul serio. Colpiva di lui la sobrietà. Un uomo schivo che non amava parlare in pubblico. Scarnificava gli oggetti così come faceva con le parole. Un altro incontro fondamentale fu quello con Saul Bass.

L'uomo che rivoluzionò i titoli di testa dei film.
Inventò un genere, fino ad allora trascurato. Fu grazie a *L'uomo dal braccio d'oro* che iniziò il suo grande successo cinematografico cosparso da collaborazioni con i più grandi registi: da Preminger a Kubrick, da Hitchcock a Scorsese. Aveva il dono di sintetizzare in poche sequenze grafiche il senso profondo di un film. Ma il suo lavoro non si limitò al cinema. Seppe mettere a frutto nella grafica la sua predilezione per il costruttivismo e per il Bauhaus. Fu un uomo semplice, dal carattere immediato. Alcuni dei suoi loghi, per aziende famose, sono delle opere d'arte.

A cosa aspira un grafico?

Potrei dirle a lasciare il segno. Ma è solo il tempo a definire cosa sopravvive o cosa verrà scartato. C'è stato un momento, piuttosto prolungato, in cui ha imperversato il postmoderno. In architettura era tutto un pullulare di citazioni rivolte all'antico, di un disordine fintamente creativo. Mi auguro che di quei segni non resti nulla. Anche se ho amato per la sua generosità e intelligenza un personaggio come Alessandro Mendini.

Contro il postmoderno, ma a favore di cosa?
Sono un realista che si batte contro coloro che hanno voglia di stupire. Ho lavorato per aziende importanti, ho allestito spazi per musei e gallerie, ho creato poster, progettato campagne per città e immaginato gabbie grafiche per progetti editoriali. Non ho mai pensato che tutto questo dovesse avvenire solo per abbellire la realtà.

La nostra realtà è oggi molto cupa.
È vero e aggiungo di difficile lettura. Ma in fondo non è diversa dagli anni Settanta. «Anni di piombo» li definirono. E anche allora il terrorismo era un soggetto destabilizzante. Tutto ciò non impedì che il talento grafico trovasse la sua strada. Penso ai giornali che sono nati allora, tra cui «Repubblica». O riviste opposte come «Alfabeta» o «Re Nudo». Davano immediatamente l'idea di un nuovo modo di comunicare. È a questo che servono le invenzioni grafiche. Negli anni Settanta si produsse la grafica di utilità sociale e fu un modo per reagire alla dissoluzione, allora in corso, dei legami sociali. Oggi vedo molta più confusione, è difficile immaginare dove si dirigerà la grafica anche se i talenti non mancano.

Come si riconosce un talento?
Fa sentire vecchio tutto quello che fino a quel momento è stato fatto. A me è accaduto di provarlo con Milton Glaser. Sfogliavo i primi numeri di «Graphis» e sembrava che tutto quello che era stato fatto prima perdesse di incisività.

Glaser è il grafico che ha inventato «I Love N. Y.».
Sì, ma anche il poster di Bob Dylan. Ma la cosa sua più straordinaria è la carta da lettera disegnata per Folon: 18 righe sottili e inclinate che partono dalla calligrafia obliqua di Folon. Una grande trovata di quest'uomo fisicamente imponente e con una grande spiritualità. Ho imparato molto dal suo lavoro. Dal suo richiamo intelligente alla realtà. Se mangi del manzo non puoi dire che è pollo. C'è sempre un bisogno di verità anche nelle cose più trascurabili che facciamo.

Tra le galassie e oltre: i celebri romanzi di Urania

Il racconto della grande avventura nel libro di Giuseppe Lippi
Il futuro alla gola. Una storia di «Urania» dagli anni Cinquanta al XXI secolo

Fabio Francione, «Alias del manifesto», 12 dicembre 2015

Un'antologia Garzanti, *Universo e dintorni*, curata da Inìsero Cremaschi nel 1978, allineava in 29 racconti la forse o più probabile, per quegli anni, «meglio gioventù» della fantascienza italiana. L'introduzione, inoltre, forniva una rapida cronistoria del genere risalente addirittura alle *Operette morali* di Leopardi – una buona e lunga vista se anni dopo Mario Martone, in un paio di passaggi del suo *Giovane favoloso,* pigia senza tentennamenti anche sul pedale del «fantastico» – e fermandosi all'invenzione del celebre neologismo italiano non disdegnava, come era di prassi, nel giocare al far «fuori i nomi».
Nei pedoni schierati sulla scacchiera della fantascienza «all'italiana», prima degli specialisti del genere come Aldani, Curtoni, Rambelli, Prosperi, figuravano meritevoli di menzione, cogliendo il più ampio arco temporale possibile, il Salgari di *Le meraviglie del Duemila* e il Buzzati di *Il grande ritratto*. Due romanzi che, alla lettura e con i rispettivi limiti, fuoriescono dalla letteratura nazionale e sembrano dialogare con molta letteratura popolare e di genere europea. In particolare *Il grande ritratto* per alcune suggestioni filosofico-erotiche s'avvicina al coevo capolavoro di Stanislaw Lem, *Solaris*.
Deviazioni doverose che non scantonano dalla curiosità, invero bizzarra, che manchi in elenco Urania; il che rende questo tentativo di sistemare storicamente la nascita e lo sviluppo della fantascienza in Italia monco già dalla stesura finendo con l'intero libro, soprattutto nella parte antologica, cannibalizzata negli anni dalla collana mondadoriana. Si potrebbe immaginare il motivo in qualche oscuro contendere commerciale. Forse. Ma gli anni seppelliscono anche le diatribe più accese figuriamoci questa infelice omissione. Però recuperata, a posteriori, dalla presenza nell'antologia di Giuseppe Lippi, impegnato in una delle sue rare prove narrative, e che di lì a poco più di un decennio, nel 1989, sarà nominato curatore della più prestigiosa collana di fantascienza in Italia fino a diventarne il più longevo e ancora in sella dei suoi sessant'anni e più di storia.
Ora questa storia è diventata narrazione, quasi cubistica, per le molte prospettive sia oggettive sia soggettive adottate, perché a scriverla è proprio Giuseppe Lippi in *Il futuro alla gola. Una storia di «Urania» dagli anni Cinquanta al XXI secolo* (Edizioni Profondo Rosso di Luigi Cozzi, 2015). Dunque, il periodo pionieristico della gestione Giorgio Monicelli, fratello del regista Mario e dello scrittore Furio, traduttore di Malcom Lowry come di Ray Bradbury (i romanzi *Sotto il Vulcano* e *Cronache marziane* danno la misura della raffinatezza del suo magistero), coniatore del termine «fanta-scienza» (il trattino cadde più tardi), fu quello che consegnò finalmente e a grande tiratura nelle edicole un genere, come dimostrato toccato lateralmente dalle lettere italiane, ma che per la Mondadori poteva affiancarsi ai Gialli che già da più di vent'anni erano preda di avidi lettori. «I romanzi di Urania» partirono nel 1952 occupando e affiancando gli spazi, nel giro di pochi mesi, della rivista «Urania»: primi autori Latham, Leiber, Matheson. Più tardi arrivarono Van Vogt, Asimov, Brown, Bradbury, Heinlen. E ancora Schekley, Sturgeon e Clarke. Difficile star

dietro alle uscite, divise in più sottocollane ancor oggi, come alle cadenze più o meno periodiche (settimanali, quindicinali, mensili perlopiù in sintonia con le cicliche crisi editoriali). Meglio la grafica, pur evolutasi nel tempo, ha conservato la prerogativa di aver copertine d'autore affidate a illustratori e pittori come Kurt Caesar, Carlo Jacono, Ferenç Pinter, Karel Thole e Franco Brambilla. Nel 1961, avvenne l'avvicendamento del curatore-fondatore (da dividersi con Alberto Mondadori, il figlio poeta di Arnoldo) alla guida del periodico. Nel '62 fu chiamato dapprima Carlo Fruttero, due anni dopo affiancato da Franco Lucentini, lontani ancora dall'essere la premiata ditta di bestseller come *La donna della domenica* o *La trilogia del cretino*. Allora il primo, già traduttore di *Aspettando Godot*, era reduce dall'impresa einaudiana con Sergio Solmi di *Le meraviglie del possibile*, la più celebre e studiata delle antologie di fantascienza (ma quanto debitrice di «Urania» come sottolinea Lippi), mentre il secondo, più appartato, era scrittore in odore di avanguardia (il plurilinguistico *I compagni sconosciuti* e l'afasico *Notizie dagli scavi*). Tutti e due riuscirono ad imprimere alla collana una fisionomia riconoscibile e di grande successo, aprendo anche a rubriche e fumetti. Dopo la parentesi alquanto burrascosa di Gianni Montanari, a cui però si deve il premio Urania, che nel 1985 raccolse l'eredità di Fruttero&Lucentini, ormai diventati inseparabili, concludendo la sua avventura 4 anni più tardi, la storia di «Urania» comincia a soggettivarsi nel racconto.

Come detto Lippi ne prende le redini e la sua vista «dal di dentro» consegna al lettore una nuova prospettiva di narrazione: le diagnosi diventano prognosi, il dibattito si fa serrato anche con l'avvento delle nuove tecnologiche, e lo stesso genere pare superato da queste, si costruiscono altri itinerari editoriali, convergono più forze ad allargare il campo, si esplorano le produzioni europee e asiatiche (un'antologia cinese è ancora formidabile), lo spazio italiano conquista più uscite all'anno, si consolidano le traduzioni, spesso i grandi romanzi o cicli vengono revisionati. Insomma, una grande avventura del secondo novecento che cerca di farsi strada nelle misteriose incognite di questi primi anni Dieci del XXI secolo.

Robert Walser, perso e ritrovato nei suoi microgrammi

Marco Belpoliti, doppiozero.com, 13 dicembre 2015

Nell'agosto del 1957 Carl Seeling riceve per posta una vecchia scatola da scarpe contenente manoscritti e testi a stampa. Dentro ci sono anche 526 fogli coperti da una scrittura illeggibile vergata a matita. Glieli spedisce Hans Steiner, assistente medico della clinica psichiatrica di Herisau, nel Canton Appenzello, Svizzera. Appartenevano a Robert Walser morto il giorno di Natale d'anno precedente. Seeling è l'erede letterario dello scrittore, l'uomo che l'ha accompagnato per vent'anni nelle sue passeggiate, di cui ha reso conto in un'opera inconsueta, *Passeggiate con Robert Walser* (Adelphi). Lo scrittore e mecenate zurighese non è stato presente al decesso dell'amico, avvenuta nel corso di una passeggiata solitaria, tuttavia la descrive ugualmente nelle pagine finali del libro: «A un tratto, ecco il cuore del viandante comincia a interrompere il suo battito. La testa gli gira. È certamente un segno dell'arteriosclerosi da vecchiaia di cui una volta gli aveva parlato il medico, ammonendolo che deve saper usare prudenza nelle passeggiate. […] Cade di schianto di schiena, porta la mano destra al cuore e rimane immobile. L'immobilità della morte». Lo ritrovano due scolaretti di una fattoria vicina venuti a veder sugli sci chi giace nella neve.

I foglietti della scatola costituiscono quella che qualche tempo dopo Jochen Greven definirà i «microgrammi». Scrittura segreta, indecifrabile, una sorta di camuffamento calligrafico inventato dall'autore, scriverà Seeling su una rivista svizzera nel 1957, decretandone l'illeggibilità. Sarà invece Greven, insieme con Martin Jürgens, a decifrare quei segni calligrafici minuscoli, sottili, quasi invisibili, traendone, tra molte cose, anche un romanzo, forse il più autobiografico, *Il brigante*, oltre a racconti e prose sparse. Quasi trent'anni dopo, tra il 1980 e il 2000, verranno pubblicati in tedesco contribuendo alla leggenda di questo scrittore, «il più solitario tra tutti i poeti solitari», come lo definisce W.G. Sebald.

Chi va ora a Mendrisio nel locale museo potrà vedere questi fogli esposti in una mostra esemplare dedicata all'autore svizzero nato nel 1878 a Bienne (*Robert Walser: i microgrammi*, Casa Croci). Sono retri di buste, parti di lettere, fogli di recupero, coperti da una scrittura serrata, fitta, a volte su colonne strette, a volte distesa a piena pagina, come se un insetto avesse strisciato sull'intero foglio lasciando dietro di sé una striscia di graffite sottile, densa, eppure sempre leggera e impalpabile. Walser ha definito questa scrittura con la parola *Bleistftgebeit*, ovvero «il territorio della matita», o «il paese del Lapis», come la rende Sebald nel suo *Il passeggiatore solitario* (Adelphi). In una lettera del 1927, indirizzata al critico letterario Max Rychenr, Walser aveva spiegato che il suo era «il metodo della matita», un modo di procedere che gli permetteva, rispetto alla scrittura a penna, una maggior libertà. Lavora con il lapis, scrivendo racconti o poesie, poi trascrive a penna, a volte anche modificando, cambiando, correggendo. Una sorta di doppia scrittura, «in brutta», si potrebbe quasi dire, e una «in bella», che ricorda quello di alcuni dei suoi personaggi.

Sulle ragioni di questa doppia scrittura non ci sono certezze. Antonio Rossi, che introduce il bel catalogo della mostra, allude a varie ipotesi, «perlopiù collegate alla sfera psichica» di Walser. In effetti c'è qualcosa in questi foglietti e riquadri coperti di segni remoti, antichissimi, e insieme futuribili, qualcosa che ricorda le scritture di un altro svizzero, Adolf Wölfli, di poco più vecchio di Walser, bernese, folle e maniacale, che ha riempito nel manicomio in cui era internato, a Waldau, con disegni e fitte calligrafie una pila di fogli e spartiti alta quasi fino al soffitto. All'autore di *I fratelli Tanner* e *L'assistente*, usando la matita pareva di scrivere in modo più sognante, più tranquillo, più confortevole e riflessivo, così da raggiungere nelle sue micrografie qualcosa di molto vicino alla felicità, cosa che non gli procurava invece la scrittura con

la penna e l'inchiostro. Rossi parla di una pratica di «tipo biologico», in cui «il respiro trova un equivalente nei reticoli verbali costruiti dall'autore, nei movimenti impressi alla sintassi, nelle svariate fisionomie che, alla stregua di quanto avviene nella poesia visiva, si profilano sul foglio microgrammatico». Ma non c'è solo questa calligrafia da insetto, quasi Gregor Samsa avesse cominciato nel suo letto di sofferenza a scrivere sui fogli reperiti nel comodino o nella borsa da commesso viaggiatore, per raccontare cosa gli era successo svegliandosi quel mattino. Guardando i fogli esposti a Mendrisio ci sono delle vere e proprie «cornici», entro cui trovano sviluppo testi dalla forma disparata. Il confine tra testo e testo è labile, tutto è fluttuante e sembra seguire solo un criterio visivo, e non quello dei significati delle parole stesse, che si frammentano in un pulviscolo di segnetti, alla stregua di primitivi geroglifici, così che ogni scrittura sembra divorare l'altra, inglobarla, scavalcando il proprio spazio, la propria colonna o riquadro, così che la rigida divisione tra romanzo, prosa, poesia, teatro, che pure esiste sotto e dentro le parole, diventa irrilevante: tutto somiglia a tutto senza differenza, senza forma, puro disegno come in un pezzo di art brut, dove pure l'ordine, nonostante l'apparenza di follia, pare regnare sovrano. Un universo di tremolii, graffi, cancellature, sfregi, baffi. Tuttavia i microgrammi non somigliano per nulla a scarabocchi, per quanto rivelino il fondo oscuro di questo manierista sottile della letteratura. Sebald, sulla scorta di Walter Beniamjn, ha individuato il carattere folle dei personaggi walseriani, «figure che hanno la follia alle spalle e perciò restano sempre impregnate di una superficialità così lacerante, così totalmente disumana, così imperturbabile». I microgrammi rappresentano proprio questa forma della superficie, una superficie chiosata e ritmata di piccoli gesti infantili. Sebald sostiene che in queste scritture, come in quelle dei racconti o romanzi passati a penna, c'è qualcosa che appartiene all'ordine della mancanza; manca l'*ubi consistam*: «la terribile precarietà della loro esistenza, la prismatica mutevolezza dell'animo, il panico, l'umorismo meravigliosamente capriccioso e imbevuto di cupa afflizione, l'infinito e caotico accumularsi di foglietti».

Chi ha letto le pagine di Walser – un'esperienza unica e indimenticabile – sa che il suo ideale è quello di «vincere la gravitazione», quella che ci tiene a terra, fermi, fissi, immobili.

Osservando i microgrammi esposti a Mendrisio non si può resistere al loro fascino estetico, bellezza delle calligrafie infantili o di quelle dei folli. Si cerca naturalmente di indovinare l'intreccio che esiste tra arte e vita, ma non è per nulla facile trovarlo. Osservando meglio ci si accorge che i supporti su cui appaiono questi segni sono i più diversi: moduli, buste, pagine di riviste, telegrammi, cartoline, biglietti da visita, pagine in ottavo. Sono riusi, riutilizzi. Se tutto fosse trascritto – e lo è stato, se capisco bene – sarebbero oltre 4000 pagine a stampa. Un'opera imponente di un calligrafo insonne e felicemente attivo con il suo lapis. Sempre Sebald sostiene che si tratta dei messaggi cifrati di un individuo confinato nell'illegalità, «mezzo per mimetizzarsi al di sotto del livello linguistico fino a dissolversi completamente», scrittura patologica, encefalogramma inafferrabile di un individuo insieme felice e dolorosamente coinvolto da una forma di malattia mentale.

Nel gennaio del 1929 Robert Walser si è presentato in una clinica per malattie nervose accompagnato dalla sorella Lisa, e dopo il cambio di residenza vi è rimasto confinato fino al Natale del 1956. Lo scrittore quale folle compulsivo? Difficile rispondere. Si potrebbe dire di sì, perché così appaiono nella esposizione svizzera le sue carte coperte di segnetti. Mi sporgo a guardare meglio, avvicino agli occhi i fogli del catalogo davanti cui ora scrivo e finisco per commuovermi. Perché? Lo dice bene Sebald: la sua malattia mentale, il suo male, trae in gran parte origine da un'educazione costituita quasi solo da piccole incurie. Walser continua ad avvertire in sé il bambino, il ragazzo che è stato un tempo, il sentirsi accerchiati, circondati, che si prova da bambini davanti

a ciò che è più grande, irraggiungibile, fosse anche il proprio sé ideale agognato e mai conseguito. Una chimera che le micrografie inseguono infallibilmente riga dopo riga – se le righe di scrittura sono qui davvero una misura accessibile.

Chi ha letto le pagine di Walser – un'esperienza unica e indimenticabile – sa che il suo ideale è quello di «vincere la gravitazione», quella che ci tiene a terra, fermi, fissi, immobili. Basta leggere *I temi di Friz Kocher* per capire che a scrivere è proprio quello scolaro, che non ferma il suo lapis se non quando ha terminato il giro delle frasi: di getto, in un unico movimento di mano e fiato. Dalle pagine esposte s'indovina quanto fosse mal messa la vita interiore di Robert Walser, per dirla ancora con Sebald, suo mentore e interprete coinvolto dallo spaesamento dello svizzero davanti alla vita – Sebald è anche lui uno smarrito. Eppure c'è stato almeno un momento in cui l'uomo delle passeggiate, il poeta del camminare, aveva pensato di sottrarsi alla gravità del mondo, della sua incessante macina, deviando dal destino di follia che lo destinava la sua anima bambina. Guardo meglio alla ricerca di quel buco nella rete che lo circonda, la smagliatura, il punto di fuga, ma non riesco nonostante tutto a trovarlo. La sua scrittura possiede la suprema prerogativa di cancellare frase dopo frase le precedenti: vuole fuggire scrivendo, ma anche abolendo lo stesso atto di scrivere. Ne resta solo il movimento.

Trascrivo tre suoi versi: «Di prosa in prosa guizzo/ e occulto ciò che un tempo ero/ se emozioni sgradite s'avvicinano». Sul pendio nevoso, ha scritto alla fine del suo libro di passeggiate comuni Carl Seeling, c'è il corpo di un poeta «che amava appassionatamente l'inverno con la sua leggera e gaia danza dei fiocchi – un vero poeta, che si struggeva come un bambino per un mondo di quiete, di purezza, di amore: Robert Walser».

Munro, ritorno sul lago Huron

I racconti di *Amica della mia giovinezza*, ora da Einaudi, risalgono agli anni Ottanta. Dopo il rientro nel familiare Ontario la scrittrice canadese ricerca purezza: non di tecnica ma di visione

Caterina Ricciardi, «Alias del manifesto», 13 dicembre 2015

Dopo il congedo dalla scrittura affidato alle «prime e ultime cose» raccontate in *Uscirne vivi* (2014), con *Amica della mia giovinezza* l'editore Einaudi e la brava traduttrice Susanna Basso (Supercoralli, pp 310, euro 20) ci invitano a tornare indietro nella storia – e nelle storie – di Alice Munro. Pubblicato nel 1990, questo settimo volume raccoglie 10 racconti, tutti, con poche eccezioni, ambientati nella familiare Lake Huron County, rivisitata con lo sguardo più ponderato degli anni Ottanta.

Sono anni di assestamento, di novità e incertezze per Munro – la donna e l'artista – anche in conseguenza del divorzio e del ritorno definitivo in Ontario, dopo un soggiorno ventennale a Vancouver. Tuttavia, se il ritmo della vita riprende felicemente accanto a Gerry Fremlin, un vecchio amico di università, l'attività creativa sembra subire qualche flessione, e per la prima volta Munro avverte resistenze da parte dei redattori del «New Yorker»: la «sostanza» delle ultime storie non risponde alle levature cui ella ha abituato i suoi lettori. Ed è in parte così. La stessa Munro confesserà a un amico: «Sono felice – o contenta – della mia vita ma piena di dubbi sulla mia scrittura. Voglio una certa purezza. E invece mi ritrovo con troppa tecnica».

In effetti, in questo periodo ella va rinnovando il suo materiale e riorientando la materia della vita, mentre sembra soppesare le responsabilità personali nei rivolgimenti del suo passato più recente. La «purezza» che lei desidera non è di tecnica ma di visione; oltre che di una prospettiva adeguata a nuove complessità, o a un mondo non più limitato al guscio parentale in una geografia appartata, o circoscritto alle esperienze di una adolescente – e poi di una giovane donna – che va scoprendo la vita: una scena prolungata, con varie sfaccettature temporali, più o meno fino a *Le lune di Giove* (1982).

Ormai avviata verso i sessant'anni, con *Il percorso dell'amore* (1986) e *Amica della mia giovinezza* Munro allestisce un'altra scena, prende atto di un transito stagionale (e epocale), che ora esige di porre domande sugli inganni e gli errori della maturità, e sulla comprensione di un diverso ordine di accadimenti. L'artista prova a testare un nuovo territorio di situazioni ed emozioni, pervenendo, in alcuni casi, a risultati fra i più significativi della sua carriera («Amica della mia giovinezza», il racconto che dà il titolo alla raccolta, «Foto del ghiaccio» e «Meneseteung»).

Resta ferma e ammiccante sullo sfondo del suo ritorno la distesa totemica del lago Huron, specchio familiare sin dall'infanzia, verso cui dirigere il volto e trapassarne la superficie, per scoprine ora, dopo l'erosione degli anni, i detriti lasciati dal tempo: «All'orizzonte una linea turchese, sottile, come disegnata con l'inchiostro, poi un tratto azzurro puro fino ai frangiflutti dai quali partono le onde di verde e d'argento che vanno a rompersi sulla sabbia. La Mer Douce, così i francesi avevano battezzato il lago. Naturalmente, può cambiar colore in capo a un'ora e diventare brutto, a seconda del vento e di quello che viene smosso dai fondali». L'omaggio al lago, reso dal protagonista di Arance e mele, è metatestuale.

Nell'andirivieni ondivago del tempo, il presente – la superficie ingannevole – dei racconti di *Amica della mia giovinezza* smuove la verticalità degli anni, setacciandola fino alla superficie per obbligare a guardare i depositi del fondale. Nella deriva dei riflessi, il prisma delle complessità umane si scompone, racconto dopo racconto, nell'analisi delle dinamiche dei rapporti interpersonali, e delle loro diverse modulazioni diacroniche rispetto ai modi dell'amore, alle ambiguità dell'amicizia, le solitudini vedovili e le gabbie matrimoniali, i richiami della sessualità e gli adulteri, le bugie e le ipocrisie. Ne risultano squarci di agnizioni fugaci o di segretezze ostinate, consegnate talvolta a una sola parola: tutto il senso di una storia in una parola, come un semplice «diversamente».

Lo sguardo è rivolto in particolare alle coppie (ma non solo): Barbara e Murray in «Arance e mele», Brenda e Cornelius in «Five Points», Margot e Reuel in «Parrucca»; Georgia e Ben in «Diversamente», il racconto che pare riflettere più da vicino una cronaca autobiografica. Ma, di contro alle convenzioni del realismo, più plausibili per un tema allora emergente, alla fantasia arcana di Munro piace osservare le trasgressioni dei vecchi tabù vittoriani (sessualità, divorzio) con l'ottica della perturbabilità del «gotico», come quando fa convergere sulla figura di uno straniero, insinuatosi nel ménage familiare, le oscurità e gli interrogativi della narrazione. Quasi che gli intrusi siano figure posticce, simulacri malevoli – il Victor di «Arance e mele» – funzionali tuttavia, nel mistero di cui si avvolgono, a sviare da un'accettazione dell'insondabilità dei rapporti umani. In «Arance e mele» è Barbara a sedurre Victor? O è Victor che insidia Barbara? C'è mai stata una tresca ai danni di Murray? Difficile saperlo, se è questo ciò che conta. «La gente è curiosa» si legge nella conclusione a «Meneseteung». «Alcuni lo sono. Hanno voglia di scoprire le cose, anche le più insignificanti. E poi di collegarle. Ogni tanto li si vede girare con un taccuino in mano, ripulire le tombe dal terriccio, scorrere un microfilm, nella speranza di scoprire uno sgocciolio nel tempo, un aggancio, la possibilità di salvare una cosa dalle macerie. E può darsi che si sbaglino. Può darsi che io mi sia sbagliata». Chi parla, autocriticamente, è la narratrice del racconto, il primo che – grazie al contributo di Gerry Fremlin, storico e cartografo – Munro dedica a un nuovo interesse: lo scavo nelle radici della microstoria della regione.

«Sono felice – o contenta – della mia vita ma piena di dubbi sulla mia scrittura. Voglio una certa purezza. E invece mi ritrovo con troppa tecnica.»

«Meneseteung» si propone un ritratto di Almeda Roth, una poetessa pioniera – una come tante – vissuta ai tempi della colonizzazione ottocentesca dell'area del Lago Huron. Poche reliquie sostengono il progetto storico dell'anonima narratrice: una fotografia, un libro di poesie su «stelle, fiori e angeli», data di morte, e trafiletti dei giornali locali su un fatto di cronaca nera, di cui Almeda e Jarvis Poulter, un suo vicino di casa, sono testimoni. Scarsi elementi, e tanti vuoti, per immaginare le esperienze di una donna in un Canada primitivo. Eppure, cosa unisce Almeda, Jarvis Poulter e il corpo femminile sanguinante in «Pearl Street»? Bisogna connettere gli elementi per ricostruire una storia, che è quello che si ostina a fare l'ambiziosa narratrice. In una scena drammatica e allucinata, lo sgocciolio traboccante della gelatina d'uva, unita ad altri sgocciolii – macchie, segni impressi sul territorio della nascente nazione – si fanno, nella loro scioccante e assurda semanticità, materia che, in un guizzo epifanico, Almeda decide di «incanalare» in una poesia, intitolata «Il Meneseteung», dal nome indiano del fiume che le scorre vicino casa. Anzi, pensa Almeda, «è il fiume, il Meneseteung, a essere il poema, con le sue buche profonde e le sue rapide e le pozze bellissime d'estate». Dopo la brutale avventura in «Pearl Street», ella dimentica fiori e angeli, e dimentica Jarvis Poulter, mentre «affonda ancora di più lo sguardo dentro il fiume della propria mente». Più che «connettere», sembra di capire, bisogna affondare lo

sguardo nel poema (il racconto), nelle pozze profonde del fiume, il Maitland River, il padre fiume della contea, o nei fondali del lago Huron.
O nei fondali di una memoria ritrosa. Munro dedica *Amica della mia giovinezza* al ricordo di sua madre, in segno di commiato definitivo e riconciliante, dopo le narrazioni ispirate alle durezze del loro rapporto. «Un tempo sognavo spesso di mia madre, e sebbene i particolari variassero di volta in volta, la sorpresa era sempre la stessa. Il sogno si interrompeva perché era troppo palese la speranza, troppo scontato il perdono, credo». Così inizia il racconto eponimo, il primo della raccolta, e fra i più complessi, ma orientato nella direzione di un più libero ciclo rigenerativo, sgravato, nel caso specifico, del carico colpevole nei confronti della madre, il «grumo amaro di amore», nutrito negli anni come una «gravidanza immaginaria». È la ricerca di Flora, l'amica della giovinezza della madre, e enigmatica protagonista del racconto, a incoraggiare la figlia che narra allo scioglimento del nodo fetale, fino a riconoscerlo ora come amico e farlo confluire, e lasciarlo scorrere liberamente, nelle acque pure del Meneseteung.

Tira più un pelo di fisica che un carro di boiate

Sette brevi lezioni di fisica di Carlo Rovelli è diventato un caso letterario mondiale. Brava Adelphi: si possono vendere 300mila copie senza rinunciare ai contenuti

Andrea Coccia, linkiesta.com, 15 dicembre 2015

Breve, efficace, piacevole, in cima alla top 10 italiana per intere settimane. È ***Sette brevi lezioni di fisica***, l'ha scritto Carlo Rovelli, l'ha pubblicato con una lungimiranza degna di un bravo editore l'Adelphi di Roberto Calasso, ed è diventato un caso mondiale. Un saggio di fianco ai romanzi, un saggio davanti ai romanzi. Non si vedeva da un bel po'. **Tanto che il «Business Insider», in un recente articolo**, titola sul fatto che Rovelli sia riuscito a fare di un libro di fisica un fenomeno equiparabile alla serie soft porn di *Cinquanta sfumature di grigio*.

Se non parliamo di *Sette brevi lezioni di fisica* di Carlo Rovelli come del libro dell'anno è soltanto perché in Italia è uscito nell'ottobre 2014. Ma probabilmente se lo meriterebbe lo stesso visto che, nei 14 mesi in cui è stato in libreria, questo libretto di 78 pagine ha collezionato 19 edizioni vendendo, secondo i dati ufficiali che ci ha comunicato Adelphi, più di 300mila copie. 300mila copie. Solo in Italia. E senza il Natale che sta arrivando. Sono numeri pazzeschi per il 2015.

Solo in Italia, dicevamo. Sì, perché lo stesso sfracello di vendite lo sta iniziando a fare anche in America, dove il libretto è stato pubblicato quest'anno da Penguin diventando in breve tempo il più grande bestseller scientifico della storia della casa editrice, fondata quando nel 1935. **E probabilmente lo farà anche negli altri 28 paesi in cui i diritti sono stati venduti, tra cui anche Egitto, Turchia e Cina.**

È un miracolo? Certo che no. E allora qual è il segreto del successo di questo libro? Il «Guardian» ha lodato il «raro talento» di Rovelli, quella sua capacità di divulgare le teorie scientifiche più complesse con un linguaggio semplice. Tanto per capirsi, comprensibile anche a gente come chi scrive, che in fisica al liceo aveva 4 sparato. Ma non è soltanto per il linguaggio comprensibile che questo libro ha spaccato le classifiche di tutto il mondo. È per altri due motivi.

Il primo, il più importante, è che Carlo Rovelli sa benissimo quello che fa, ovvero è un grandissimo fisico, riconosciuto e apprezzato per il suo lavoro sulla gravità quantistica dalla comunità scientifica internazionale.

Il secondo è che Carlo Rovelli possiede una dote molto preziosa: sa raccontare storie. Raccontare, sì, quella cosa che quando ve la chiamano storytelling e vi dicono che siamo in pieno della sua epoca vi indignate, è in realtà una delle competenze più importanti del genere umano. Non del 2015. Di sempre. È perché sappiamo raccontare le cose che siamo andati a cercare il fuoco. È per lo stesso motivo che ci siamo imbarcati su un tappo di sughero e abbiamo attraversato l'Atlantico. Ed è ancora per quello che abbiamo sconfitto Hitler e che abbiamo fatto il grande passo dell'umanità sulla Luna.

Qual è la lezione? Il successo di Rovelli non è importante solo per la fisica. Anzi, forse per la fisica è un successo relativo, lo misureremo tra 10 anni, magari, controllando se le iscrizioni alla facoltà di Fisica pura saranno aumentate. Il vero successo è in quella che potrebbe essere l'ottava lezione, quella di marketing, non di fisica. Una lezione doppia, impartita non da Rovelli, ma da Adelphi. Si può produrre un grande bestseller in Italia invece che

scommettere sempre e solo su quelli già fatti altrove. Ma soprattutto si possono vendere centinaia di migliaia di copie anche parlando di architettura del Cosmo, di relatività, di spazio, di tempo e di buchi neri.
Si può superare a destra una serie come *Cinquanta sfumature di grigio* con un libro che finisce così: «La nostra conoscenza del mondo continua a crescere. Ci sono frontiere, dove stiamo imparando, e brucia il nostro desiderio di sapere. Sono nelle profondità più minute del tessuto dello spazio, nelle origini del cosmo, nella natura del tempo, nel fato dei buchi neri, e nel funzionamento del nostro stesso pensiero. Qui, sul bordo di quel che sappiamo, a contatto con l'oceano di quanto non sappiamo, brillano il mistero del mondo, la bellezza del mondo, e ci lasciano senza fiato».

p.s. Un'altra grande lezione, se avete voglia di giocare un po', **è il bellissimo sito interattivo messo in piedi dalla Penguin per questo libro**. Attenzione, ci potete perdere del tempo.

Somerset Maugham. Chiamatemi «Mom»

Moriva cinquant'anni fa lo scrittore e drammaturgo, tra i più eleganti narratori inglesi del Novecento: nelle sue storie folgoranti ritratti della nostra natura più vera

Paolo Bertinetti, «La Stampa», 15 dicembre 2015

Cinquant'anni fa, il 16 dicembre, nella splendida villa La Moresque sulla Costa Azzurra, si chiudeva a 91 anni la lunga vita di William Somerset Maugham, il più elegante narratore inglese del Novecento. Circondato dalla sua splendida collezione di quadri, accudito dal «segretario» Alan Searle, il suo compagno degli ultimi vent'anni, era però un vecchio amareggiato, confuso, avvilito, ripudiato dai soci del suo Garrick Club, indignati per come nell'autobiografia pubblicata tre anni prima aveva (s)parlato della figlia e della moglie, che aveva sposato nel 1917 e lasciato una decina di anni dopo.

L'omosessualità

Maugham diceva che aveva cercato di convincersi di essere «per tre quarti normale e per un quarto omosessuale», ma che era vero il contrario. Cittadino di un paese in cui l'omosessualità era reato, aveva deciso di tenere un basso profilo e anche per questo, dal 1926, aveva scelto di vivere in Francia, che oltre tutto era il paese che lo aveva formato. Era infatti nato a Parigi nel 1874 e lì era vissuto fino alla morte del padre, quando aveva 10 anni. Due anni prima la madre amatissima (tenne la sua foto sul comodino per tutta la vita) era morta di parto; per cui il ragazzino «francese» fu mandato in Inghilterra e affidato a uno zio prete. Sviluppò una forte balbuzie, motivo di scherno da parte dei compagni di scuola, ma fu uno studente brillante, bravissimo nella scrittura.

Finite le superiori, non andò all'università e si iscrisse al St Thomas, scuola «professionale» di medicina di Londra, con tanto di pratica negli slum londinesi. È da quell'esperienza che emerse il suo primo libro, *Liza of Lambeth*, un romanzo naturalista, alla Zola, che racconta la storia di un'operaia, sedotta, maltrattata, abbandonata, che muore di parto. La buona riuscita del romanzo lo convinse a lasciare la medicina per la scrittura; ma il vero successo arrivò più tardi, con il teatro. Dall'inizio del Novecento, per più di vent'anni, i suoi drammi, tradizionali ma ben costruiti, furoreggiarono nei teatri londinesi, facendone un autore ricchissimo.

Agente segreto

Tra un dramma e l'altro scrisse il suo romanzo più bello, *Schiavo d'amore*, pubblicato cento anni fa, nel 1915, e portato sullo schermo tre volte, prima con Bette Davis, poi con Eleanor Parker e infine con Kim Novak nel ruolo della protagonista (tutte e tre americane: la più brava fu Bette Davis, la più «inglese» Eleanor Parker, la più sexy Kim Novak). Il romanzo, seguendo le tappe della vita di Maugham (e con uno sguardo al *David Copperfield* di Dickens), racconta la storia del giovane Philip, medico, con un piede equino (al posto della balbuzie dell'autore), che si innamora perdutamente di Mildred, una cameriera, che lo sfrutta, lo deride, lo umilia, lo tradisce sistematicamente. Quando finalmente decide di lasciarla, la donna gli distrugge la casa. Mildred diventerà una prostituta, ma per Philip ci sarà un lieto fine. A proposito di autobiografia à la Proust: Mildred era in realtà un giovanotto di cui Maugham era stato amante.

Ma quello era il passato. C'era la guerra e lo scrittore, troppo vecchio per l'esercito, si arruolò nella Croce rossa. Poi, nel 1917, fu reclutato dai Servizi segreti e mandato in Russia. Sasha Kropotkin, la figlia dell'anarchico Kropotkin, con la quale anni prima, a Londra, aveva avuto una breve relazione, lo fece entrare in contatto con Kerenskij, il capo del traballante governo russo. Da lui ricevette una drammatica richiesta d'aiuto al premier inglese, che Maugham prontamente comunicò. Restò inascoltata. Ma in ogni caso era troppo tardi: poco dopo scoppiò la rivoluzione. Da quell'esperienza nacque Ashenden, il libro da cui muove il moderno romanzo di spionaggio inglese: un piccolo gioiello, antiretorico, scettico, consapevole del cinismo del potere.

L'esatta pronuncia

Il vertice dell'opera di Maugham è costituita dai suoi splendidi racconti. Il più famoso è «Pioggia», apologo della paura puritana della sessualità, che divenne film prima con Joan Crawford e poi con Rita Hayworth. Molti altri sono altrettanto belli, in particolare quelli ambientati nelle colonie britanniche, con la formidabile rappresentazione degli uomini e delle donne che furono gli ultimi interpreti dell'impresa coloniale, ridicolizzati per le loro debolezze e tacitamente ammirati per la loro capacità (quando l'avevano) di fare bene, in quei luoghi altri, ciò che da loro si aspettava facessero.

Ma l'universalità di quelle storie, raccontate in una prosa di una limpidezza e fluidità esemplari, sta nella capacità di Maugham di trascenderne il contesto per offrire una serie di folgoranti ritratti della nostra natura più vera. I nostri professori, che quasi tutti ne pronunciano il nome in modo sbagliato (la pronuncia giusta è Mom), in genere lo ignorano. Perché ignorano che è un narratore grandissimo, degno di Čechov e di Maupassant.

Danilo Kiš, lettera a un amore mai nato

Nell'ottantesimo anniversario della nascita dell'autore serbo
ecco uno scritto ritrovato indirizzato a una ragazza inglese

Massimo Rizzante, «la Repubblica», 16 dicembre 2015

A Danilo Kiš sarebbe piaciuta una biografia ridotta a voce enciclopedica. Se non altro perché, nel 1973, dopo la pubblicazione di *Clessidra* aveva eletto questo principio di condensazione della materia romanzesca a ideale letterario. E allora per raccontare la vita dello scrittore serbo che oggi avrebbe ottant'anni si potrebbe procedere così: Danilo Kiš nasceva il 22 febbraio del 1935 a Subotica da padre ebreo ungherese e madre montenegrina. Romanziere jugoslavo e europeo, Kiš è uno degli autori fondamentali della seconda metà del xx secolo. Nel 1942, dopo il massacro di Novi Sad degli ebrei e dei serbi per mano dei fascisti ungheresi, il padre è deportato in un campo di sterminio. Dal 1947 al 1954, vive in Montenegro, a Cetinje, il villaggio natale della madre. Qui frequenta il liceo, apprende a suonare il violino e comincia a tradurre versi dall'ungherese, dal russo, dal francese. Dopo il diploma va a vivere a Belgrado, dove si laurea. Negli anni Sessanta e Settanta è a Strasburgo, Bordeaux, Lille come lettore di serbo-croato. Dal 1979 si stabilisce a Parigi, dove muore il 15 ottobre del 1989. Le sue opere maggiori: il trittico familiare incentrato sulla figura del padre di *Giardino, cenere* (1965, trad. it. Adelphi), *Dolori precoci* (1969, trad. it. Adelphi) e *Clessidra* (1972, trad. it. Adelphi), *Una tomba per Boris Davidovic* (1976, trad. it. Adelphi) e le novelle di *Enciclopedia dei morti* (1983, trad. it. Adelphi, 1988).

Scriveva Kiš: «Il mio ideale era, ed è ancora oggi, un libro che dovrebbe leggersi non solo come si legge un libro la prima volta, ma come un'enciclopedia, un libro capace di obbedire alle leggi del caso e dell'ordine alfabetico (o altro), nel quale si succedono nomi di persone celebri e le loro vite ridotte al minimo necessario, vite di poeti, di ricercatori, di politici, di rivoluzionari, di medici, di astronomi, ecc., divinamente mescolati a nomi di piante e alla loro nomenclatura latina, a nomi di deserti e clessidre, di dei antichi, di regioni, città, alla prosa del mondo. Stabilire tra tutto ciò un'analogia, trovare le leggi della coincidenza». Nella breve lettera d'amore, ora ritrovata, che nel 1953 un Danilo diciottenne e innamorato scrive a Jean, una sedicenne inglese incontrata durante una vacanza in Dalmazia, Kiš, forse per la prima volta, sperimenta il suo futuro ideale letterario su sé stesso: «Mio padre era un povero ebreo. I nazisti lo hanno cremato in un campo di concentramento, mentre io con mia madre e mia sorella vivevo in Ungheria presso certi parenti paterni. La morte di mio padre è stata solo il primo colpo. Nel 1947 siamo venuti in Jugoslavia, nella patria di mia madre. Qui è morta anche lei, nel maggio 1950. Ho perso mia madre! Mia sorella l'estate scorsa si è sposata e ora sono solo». Che cos'è l'amore romanzesco di Kiš per l'enciclopedia? Intanto l'aspirazione, congenita all'arte del romanzo, a contenere in una forma la totalità del mondo. Poi, l'ossessione in lui che ogni vita è unica, sacra e che perciò, in una biografia, anche il più piccolo dettaglio deve essere registrato. Infine, che non solo i vivi ma anche i morti hanno il diritto di combattere contro il nulla. Di tutti i morti di questo mondo inghiottiti dalla Storia che cosa ci rimane? Una foto, una lettera. I morti non hanno potere. Nessuno più

di Kiš ha sentito questa impotenza. Nessuno più di Kiš si è servito delle tecniche formali più sofisticate – straniamento, costruzione rallentata e polifonica della narrazione, ricostruzione fittizia di documenti storici – per ribadire, come in *Clessidra*, la necessità di un figlio di ricomporre la biografia del padre scomparso a partire da una sola lettera. Non so se le domande che implicitamente risuonano in tutta la sua opera sono ancora udibili: se ci accorgessimo che quest'opera di ricostruzione biografica ed enciclopedica non fosse più possibile? Chi, in assenza di documenti, potrebbe strappare all'oblio l'individuo spogliato della sua stessa morte? E soprattutto: che ne sarebbe dell'individuo che resta, una volta cancellata la stessa possibilità di ricomporre la biografia di coloro che l'hanno preceduto? Si capisce allora che l'amore di Kiš per l'enciclopedia non è altro che il contrappeso a un'immensa sparizione di tracce, o, che è lo stesso, di un'immensa manipolazione delle testimonianze. Il mondo che Kiš ha esplorato nella sua opera è scomparso. Forse non del tutto. C'è una foto, scattata nel 1953 sulla spiaggia di Macarsca, dove si vede un gruppo di ragazzi. Al centro c'è un'adolescente bionda. Inginocchiata, ha i capelli un po' scompigliati dal vento. Sorride. Accanto, disteso sulla sabbia un giovane dall'aria vulnerabile e sfrontata. Dopo quella vacanza si scrissero. La ragazza ha conservato per sessant'anni una lettera che lui le inviò nel novembre 1953. Non si incontrarono mai più…

Amazon, a Piacenza magazzini aperti al pubblico per rifarsi una reputazione

Viaggio nel mega emporio grande come 12 campi di calcio dove 830 giovani smistano merci al ritmo di rock sotto la regia del misterioso algoritmo «Sistema»

Nunzia Penelope, «il Fatto Quotidiano», 16 dicembre 2015

L'aspetto è quello di un emporio di paese. Merce gettata alla come capita su scaffali privi di glamour: pentole e smalti per unghie, scarpe e macina caffè, cellulari, catene da neve, gelatiere, biancheria, giocattoli, libri. Ma questo emporio è grande come 12 campi da calcio, le merci esposte su chilometri di scaffalature sono milioni, e vengono consegnate ai clienti al ritmo di una ogni 4 secondi. Benvenuti all'*everything store*, il negozio di tutto, Amazon. La «bottega» italiana è a Castel San Giovanni, periferia di Piacenza, mezz'ora da Milano. In 86mila metri quadri lavorano 830 persone, età media 31 anni, ma a colpo d'occhio sembra di entrare in un liceo: sono tutti ragazzini. Giovani e molto occupati: smistare merci 8 ore al giorno richiede concentrazione. E solo perché sono ragazzi riescono a farlo, malgrado un rock sparato dagli altoparlanti. «Scelta loro. Sa, sono giovani», quasi si scusa Tareq Rajjal, ad di Amazon Logistica Italia: giordano, cinquantenne, la guida nel meraviglioso mondo di Jeff Bezos.

Da giugno Amazon ha avviato l'operazione porte aperte, una volta al mese si può visitare lo stabilimento. Vogliono mostrare come lavorano: l'onta da cancellare è un articolo del «New York Times» che descrive l'azienda come una Cayenna dai metodi disumani. Jay Carney, vicepresidente del gruppo, ha replicato accusando il «NYT» di aver dato voce a dipendenti estromessi per vari reati e di non aver verificato i fatti: «Se lo avessero fatto, la loro storia sarebbe stata molto meno sensazionale. Non avrebbe meritato la prima pagina, ma avrebbe detto la verità».

L'attenzione al politicamente corretto, alla sicurezza (qui quasi ossessiva), alla privacy, sono d'altra parte tipicamente americane. Meno scontata è la decisione del gruppo di mettersi in regola col fisco: unico, per ora, tra i giganti del web. Anticipando le nuove regole Ocse sulla fiscalità delle multinazionali, approvate dall'ultimo G20 e destinate a entrare in vigore tra breve, già a maggio Amazon ha aperto una partita iva nel nostro paese, rassegnandosi a pagare le tasse come un qualunque negozio italiano. Chiaro: con 86mila metri quadrati di magazzino e 1.300 dipendenti, era difficile sostenere di non avere stabile organizzazione in Italia. Ma tant'è: Amazon si è adeguata, gli altri – da Apple a Facebook e via dicendo – ancora no.

La pace fiscale era però necessaria anche per un altro motivo. Sull'Italia Amazon punta parecchio, solo a Piacenza il gruppo ha investito negli ultimi due anni oltre 70 milioni di euro. Un nuovo magazzino è stato appena aperto a Milano per il servizio Prime Now, la consegna in un'ora. Cresciuta in modo esponenziale anche l'occupazione: dai 65 dipendenti del 2011 a 1.300, la maggior parte nel centro logistico, il resto tra Milano e il call center di Cagliari. Tutti assunti a tempo indeterminato ben prima del Jobs Act, stipendio d'ingresso 1.450 euro lordi, mensa gratuita, chance di carriera all'americana: oggi sgobbi, tra due anni puoi essere team leader con 50 persone sotto di te, in futuro chissà.

L'organizzazione del lavoro è definita da quello che qui chiamano il Sistema: il misterioso algoritmo che governa ciò che altrimenti sarebbe il Caos. E tuttavia,

anche il Sistema deve per forza coordinarsi con menti e corpi umani: la merce dagli scaffali non si muove da sola, non ancora. Le funzioni dei dipendenti sono solo tre: Stower, Picker, Packer. Il primo registra la merce in entrata, il secondo la mobilità sugli scaffali, il terzo la impacchetta e invia ai nastri trasportatori, dai quali cade direttamente nei contenitori destinati ai corrieri. Semplice e assolutamente efficace, consente di gestire in una sola giornata quasi 400mila ordini. Non esiste divisione merceologica, solo quella più elementare: oggetti piccoli e grandi. Ma il casino sugli scaffali è in realtà apparente, perché il Sistema sa dove trovare ogni cosa: fosse pure uno spillo. Si lavora con pc e codici a barre, tutto è automatizzato, perfino la scelta dell'imballaggio è determinata dal Sistema. Che sa, anche, quanto deve pesare il pacco di ogni cliente: qualche grammo in più o in meno significa errore, ed è subito segnalato.

L'etichettatura del destinatario viene applicata in automatico, e solo dopo la chiusura del pacco: così la privacy è salva, e se avete ordinato un completino da bondage non lo saprà nessuno. Solo il Sistema sa. Il capannone è luminoso, pulito, silenzioso (zona rock a parte), climatizzato estate e inverno; e non è banale, data l'enorme cubatura. La forza lavoro è un mix interessante: per oltre un terzo femminile, molte etnie diverse, moltissimi ragazzi al primo impiego, ma anche gente che ha perso un precedente lavoro, o ex negozianti costretti dalla crisi a chiudere.

Il profilo preferito è quello del laureato: non che serva il 110 e lode per lavorare qui, ma «sono più intelligenti, più problem solving». I rapporti col sindacato sono buoni, ma riguardano solo l'applicazione del contratto. In azienda la rappresentanza dei lavoratori manca. E del resto sono tutti giovanissimi, del sindacato ne sanno poco, o ne fanno a meno. A fine turno gli amazonians-ragazzi sciamano sotto il motto della casa che campeggia all'ingresso: «Work hard. Have fun. Make history». Lavora duro, divertiti, fai la storia. Resta la sensazione che a tutti loro toccherà la prima parte, a qualcuno forse la seconda, a nessuno l'ultima. Però qui siamo nel sogno americano, chissà.

«*La letteratura non è più un club per soli uomini*»

Parla Elena Ferrante: «Adesso possiamo finalmente sfidare secoli di dominio maschile»

Andrea Aguilar, «la Repubblica», 16 dicembre 2015

Salutata dalla critica statunitense come la nuova Elsa Morante e acclamata come la migliore scrittrice italiana della sua generazione, Elena Ferrante mantiene il segreto sulla sua identità dal 1992, quando pubblicò *L'amore molesto*, il suo primo romanzo. La scrittrice ha accettato di rispondere a una serie di domande per posta elettronica. Il suo agente ci ha avvertiti che le domande non dovranno affrontare il tema del suo anonimato, e ovviamente non ci sarà possibilità di replica alle sue risposte.

La popolarità dei romanzi della serie L'amica geniale *è cresciuta via via che li scriveva e quando è uscito* Storia della bambina perduta *la saga si è trasformata in fenomeno letterario. La sua scrittura è stata influenzata da tutto questo? Legge le recensioni e le critiche delle sue opere?*
Di solito leggo attentamente tutto quello che viene scritto sui miei romanzi, ma solo quando ho l'impressione che il libro si sia distanziato a sufficienza. In questo caso non è stato possibile. *L'amica geniale* (edito da e/o, *ndt*) per me è un unico romanzo molto lungo, molto compatto. Ma il fatto che sia stato pubblicato in 4 volumi, uno all'anno, ha comportato che mentre ero sul punto di completare la storia c'erano già recensioni e lettere dei lettori. Si tratta di un'esperienza su cui devo ancora riflettere.

Fino a che punto si identifica con le difficoltà che il suo personaggio, Lena, affronta come scrittrice?
Ho sempre scritto moltissimo. Concepisco la scrittura come un'arte che necessita di una pratica continua. Esercitarmi per migliorare è una cosa che non mi angustia. Invece continua ad angustiarmi pubblicare. Quando decido di pubblicare, lo faccio sempre fra mille incertezze, e solo quando credo che la verità si impone nel racconto. Riconosco la verità letteraria. Se arriva, lo fa quando ho esaurito tutte le mie risorse di scrittura e ormai ho smesso di aspettarla.

Le donne sono più critiche con il suo lavoro degli uomini? Sono più lucide e severe?
Non lo so. Ma credo che se una scrittrice vuole rendere al massimo, deve imporsi come regola una certa insoddisfazione. Dobbiamo confrontarci con dei giganti. La tradizione letteraria maschile è millenaria, ricchissima di opere straordinarie, e ha una sua forma specifica di definire tutte le possibilità. Chi vuole scrivere deve conoscere a fondo questa tradizione e imparare a ridefinirla, forzandola a seconda delle sue necessità. Come donne, la battaglia contro la materia grezza della nostra esperienza esige innanzitutto capacità. Oltre a questo, dobbiamo combattere l'apprensione e cercare una genealogia letteraria nostra con sfrontatezza, perfino con superbia.

Le protagoniste dei suoi libri sono sempre donne scrittrici. Perché? Anche la maternità è uno dei suoi temi ricorrenti.
Le donne scrivono molto, e non tanto per mestiere quanto per necessità. Ricorrono alla scrittura soprattutto nei momenti di crisi, lo fanno per spiegarsi a se stesse. Ci sono molte cose di noi che non sono state raccontate fino in fondo, o che semplicemente

«Credo che la mia generazione sia la prima ad aver smesso di pensare che per scrivere grandi libri bisogna essere un uomo.»

non sono state raccontate, e finiamo per scoprirlo quando la vita di ogni giorno si offusca e sentiamo la necessità di mettere ordine. La maternità mi sembra appunto una di queste esperienze, esclusivamente nostre, la cui verità dev'essere ancora esplorata.

Quando Lena ricorda le chiacchierate e le letture in pubblico, dice che ricorreva a storie che non le appartenevano. La narrativa si porta sempre dietro un sentimento di colpa?
Senza alcun dubbio. Scrivere – e non solo narrativa – è sempre un'appropriazione indebita. La nostra singolarità di autori è una piccola nota al margine. Tutto il resto lo prendiamo da quelli che hanno scritto prima di noi, dalle vite e dai sentimenti degli altri. Senza la minima autorizzazione.

Quali sono le scrittrici che più ammira? E i personaggi femminili che l'hanno conquistata?
L'elenco sarebbe interminabile, preferisco risparmiarglielo. Voglio però sottolineare che nel corso del Ventesimo secolo la tradizione delle donne scrittrici si è straordinariamente rafforzata, e non solo in Occidente. Credo che la mia generazione sia la prima ad aver smesso di pensare che per scrivere grandi libri bisogna essere un uomo. Oggi possiamo pensare con serenità che è possibile uscire dal gineceo letterario in cui si tende a incasellarci, e che possiamo accettare la comparazione.

L'amicizia fra donne è un tema che è stata trattato pochissimo in letteratura. Perché?
L'amicizia maschile conta su una lunga tradizione letteraria e un codice di comportamento molto elaborato. L'amicizia femminile invece deve affidarsi a una mappa approssimativa, che solo da poco comincia a precisarsi. C'è il rischio che la scorciatoia del luogo comune si imponga sulla fatica di altri percorsi più impervi.

Lena parla del suo allontanamento dal femminismo. Qual è la sua posizione su questo tema?
Senza il femminismo starei ancora come stavo quando ero bambina: gravata da una cultura e sottocultura maschile che accettavo come pensiero proprio e libero. Il femminismo mi ha aiutato a crescere. Anche se oggi vedo che le nuove generazioni se ne prendono gioco. Non sanno che basta pochissimo per tornare indietro. Le nostre conquiste sono molto recenti, e dunque fragili. Tutte le donne che ho narrato nei miei libri lo sanno bene.

C'è un'eco di destino fatale e di tragedia greca nei suoi libri. Quanto hanno influito sulla sua formazione le opere classiche?
Ho studiato lettere classiche e da giovane ho tradotto molto per piacere, sia dal greco sia dal latino. Volevo imparare a scrivere e mi sembrava un esercizio perfetto. Dopo non avevo più abbastanza tempo e smisi. Lei dice che si nota questa formazione nei miei libri e le credo volentieri, ma ho sempre pensato che le mie donne, più che intrappolate nel destino erano rinchiuse in compartimenti storico-culturali.

Sta lavorando a un nuovo libro?
Sì, è raro che trascorra lunghi periodi senza scrivere. Terminare un libro, però, non è una cosa che mi succede tanto spesso. E quando succede, pubblicare non mi entusiasma. Scrivere mi mette di buon umore, pubblicare no.

Nasce Atlantide edizioni. Intervista a Simone Caltabellota

Paolo Girella, artnoise.it, 17 dicembre 2015

È nata Atlantide edizioni. Una casa editrice con un progetto editoriale molto particolare. Dieci titoli l'anno a tiratura numerata (999 copie), vendita per abbonamento e distribuzione diretta solo nelle migliori librerie indipendenti.
Questa nuova idea di editoria nasce da Simone Calabellota, Flavia Piccinni, Gianni Miraglia e Francesco Pedicini.
Intervistiamo qui Simone Caltabellota, direttore editoriale della neonata Atlantide. Da anni all'interno del mondo editoriale, poeta, editor e scrittore. Collabora in gioventù con la rivista «Nuovi Argomenti», successivamente approda a Fazi, dove lavora prima come editor e traduttore per poi diventarne direttore editoriale. Creatore del marchio Lain, a lui si deve il fenomeno Melissa P., la scoperta e pubblicazione di J.T. Leroy (*Ingannevole è il cuore più di ogni cosa*) e Stephenie Meyer (saga di Twilight). Ha curato le lettere di Bukoswki (minimum fax, 2000-2001) e una biografia di John Fante assieme a Marco Vichi (*John Fante. Profilo di scrittore*, Fazi 2003). Dopo aver pubblicato con Bompiani e Ponte alle Grazie (*Il giardino elettrico*, 2010; *Sa reina*, 2013), l'ultimo lavoro è *Un amore degli anni Venti. Storia erotica e magica di Sibilla Aleramo e Giulio Parise* (Ponte alle Grazie, 2015).
Gli abbiamo posto qualche domanda per comprendere meglio la nuova filosofia alla base del progetto Atlantide, di cui si è avuta notizia poco meno di un mese fa.

Atlantide edizioni. Il nome porta con sé un'immagine emersiva, un'utopia, antica, che ritrova una metaforica ricollocazione geografica. Sebbene «emergi insieme a noi dalle acque morte del sistema culturale italiano» sia uno degli slogan che appaiono sulla homepage della casa editrice, vorrebbe raccontarci, più nel concreto, dei paesaggi che questo «piccolo continente» farà riemergere?

I primi libri di Atlantide, *Filosofi antichi* del grande e dimenticato Adriano Tilgher, uno dei pensatori più liberi e originali del primo Novecento, *Ritratto di Jennie*, capolavoro sconosciuto di Robert Nathan, uno dei maestri del romanzo americano, e *Tomaso* di Vittorio Accornero, meravigliosa graphic novel «ante litteram», credo mostrino già alcune coordinate significative in tal senso. Non si tratta soltanto di 3 «recuperi» di libri importanti per vari motivi obliati, ma di vere e proprie pietre angolari su cui fondare la costruzione della casa editrice. Credo infatti che mai come adesso più che limitarsi a pubblicare testi nuovi, si debba ripensare il cosiddetto canone letterario e editoriale imposto negli ultimi decenni, tanto per la narrativa che per la saggistica, cercare di apportare nella sensibilità di questo tempo qualcosa che viene da lontano ma può ancora parlarci e mostrarci delle vie differenti.

Come è nata l'idea di questa casa editrice e come si è composto il gruppo di persone che ci lavora?
L'idea di creare una nuova casa editrice, del tutto differente rispetto a quelle che esistevano già, ha avuto una incubazione piuttosto lunga: da tempo con Flavia Piccinni, Gianni Miraglia e Francesco Pedicini avevamo iniziato a confrontarci su questo. Poi, come spesso succede, è bastata una scintilla e l'idea ha iniziato a farsi realtà.

Questa sorta di «editoria diretta» è un'idea molto forte. Una linea editoriale ben definita è una delle migliori basi per la nascita e la crescita di una casa editrice. Al momento, come diceva, il catalogo ha 3 titoli: uno di narrativa, uno di saggistica e uno – un po' atipico – di illustrazione. Possiamo già delineare delle collane?
Non ci saranno collane distinte. Non ritengo abbia più senso distinguere generi letterari diversi in differenti collane se l'idea editoriale che li accomuna è, come dici tu, sufficientemente forte.

Cinque anni fa, in un'intervista sul «Mucchio Selvaggio», ha dichiarato che «in Italia non c'è neanche un critico letterario che riesca a capire davvero il presente». Qualche giorno fa, su «La Lettura», si è scatenata una piccola bagarre che ha visto Franco Cordelli rispondere con toni stancamente tragici al piccolo divertissement di Piperno sulla situazione della critica in Italia. L'occasione è stata data dal premio Sinbad (Premio internazionale degli editori indipendenti) che ha visto Pincio vincere con Panorama *(NN Edizioni). Fuor di polemica, possiamo dire che la casa editrice non ha intenzione di dialogare tanto con i critici quanto con i lettori e i librai?*

Continuo a pensare che in Italia oggi manchino non lettori ma voci della critica letteraria in grado di leggere ciò che viene scritto e pubblicato indipendentemente dai numeri (veri o presunti) ottenuti in libreria e dagli schieramenti ideologici sopravvissuti. Questo non significa che non ci siano critici letterari attenti e acuti, ma la maggior parte di quelli che stimo e seguo non trova spazio sulle pagine dei giornali né nel dibattito pubblico. Atlantide ha intenzione di dialogare con tutti, dialogare appunto, non elemosinare attenzione.

E quale sarà dunque il rapporto con «il presente», con quella che sempre nella stessa intervista ha definito come «la ricerca dell'esordiente»?

Dipenderà dai testi che incontreremo. Quello che è certo è che ogni anno pubblicheremo al massimo due o tre scrittori contemporanei, non di più.

Al momento la rete di librerie dove è possibile reperire i vostri titoli non copre tutte le regioni (mancano, almeno sul sito, Basilicata, Calabria, Friuli, Trentino, Valle d'Aosta e Veneto). Pensate di allacciare altri contatti o punterete soprattutto sul web come reale connessione tra lettore e editore?

Altri contatti si aggiungono ogni giorno. Speriamo di coprire presto tutte le regioni. Di certo sarà così per le nuove uscite, previste per fine febbraio: il testo che diede vita in Inghilterra al movimento degli Angry Young Men e al cosiddetto nuovo esistenzialismo, *The Outsider* di Colin Wilson, altro autore

«Atlantide ha intenzione di dialogare con tutti, dialogare appunto, non elemosinare attenzione.»

centrale per il progetto di Atlantide, e un affascinante romanzo mistico-erotico degli anni Venti, mai tradotto prima d'ora in Italia, *Flower Phantoms* di Ronald Fraser.

Il progetto editoriale, così puro anche nei numeri (10 titoli l'anno, 999 copie a titolo, auto-promozione e auto-distribuzione), ha una sostenibilità quasi mistica e sarà infatti accompagnato da una campagna di crowdfunding. Può spiegarci meglio come funzionerà?

Oltre alla diffusione nelle migliori librerie indipendenti e direttamente dal nostro sito, stiamo proponendo degli abbonamenti ai nostri libri: si può scegliere tra 3, 6 o 10 titoli. Gli abbonati oltre a usufruire di sconti e promozioni particolari avranno in dono bozze, prove di stampa e altro legato alla nascita dei libri Atlantide.

Grande risonanza ha avuto invece la notizia della fuga di Elisabetta Sgarbi da Mondazzoli e la nascita, a maggio 2016, della nuova casa editrice La nave di Teseo. La scelta è stata salutata come coraggiosa e interpretata come un segno di svolta all'interno del sistema editoriale. Al premio Strega, per la prima volta, una piccola casa editrice come la Neo Edizioni è riuscita a portare tra i 12 finalisti un suo autore, Paolo Zardi. Crede che qualcosa si stia muovendo (oltre ovviamente alla nascita di Atlantide) o che il risanamento della palude editoriale abbia bisogno di ben altre idrovore?

Credo, non da solo, che l'attuale sistema editoriale sia alla fine. Questo però non significa la fine del libro, anzi, è in momenti come questo che, svincolandosi dalle logiche e dalle consuetudini usate, possono nascere progetti realmente nuovi e interessanti.

Il ritorno di Capote e Lee con i libri «dimenticati»

Dopo il romanzo inedito di Nelle, arrivano i racconti giovanili di Truman.
Solo operazioni commerciali o recuperi utili?
Entrambi narrano il Sud degli Usa, dove i due amici passarono insieme l'infanzia

Alessandro Gnocchi, «il Giornale», 20 dicembre 2015

Truman Capote non sapeva da dove arrivasse la sua vocazione: «Ho cominciato a scrivere a otto anni: di punto in bianco, senza ispirarmi ad alcun modello. Non avevo mai conosciuto qualcuno che scrivesse, anzi conoscevo pochi che leggessero. Ma sta di fatto che solo quattro cose mi interessavano: leggere libri, andare al cinema, ballare il tip tap e fare disegni. Poi un giorno mi misi a scrivere, ignorando di essermi legato per la vita a un nobile ma spietato padrone».
Scrivere è doloroso per chi cerca la perfezione in ogni pagina, in ogni frase, in ogni parola. Il piccolo Capote presto scoprirà non solo la differenza tra scrivere bene e scrivere male ma anche la distanza tra l'ottimo stile e l'arte. Per questi motivi, è incerta la reazione che l'autore, morto nel 1984, avrebbe avuto di fronte alla recente pubblicazione di un'antologia delle sue prime prove: *The Early Stories of Truman Capote* (Penguin, pp 168, $ 12,99). I 14 racconti sono stati rintracciati, assieme ad altri 16 e ad alcune poesie, alla New York Public Library nel 2014. Le 30 storie furono scritte tra il 1935 e il 1943. La maggioranza risale al 1940-'41. Alcune furono stampate per la prima volta sul giornale della scuola frequentata dall'autore, «The Green Witch». Tutte sono anteriori a «Miriam», la short story, uscita sulla rivista «Mademoiselle» nel 1945, che Capote considerava il suo esordio. Tutte sono state escluse nelle raccolte curate dall'autore e anche dalla postuma *The Complete Stories* (Random House, 2004). Alan Schwarz, amministratore del Truman Capote Literary Trust, ha dato via libera all'operazione perché ritiene queste opere «più di un esercizio giovanile» e «degne di essere conosciute dal grande pubblico».

Truman Capote nasce a New Orleans nel 1924. Trascorre l'infanzia a Monroeville, Alabama, cittadina di 1.800 abitanti. Nel 1933 raggiunge la madre a New York. Nel 1939 la famiglia trasloca a Greenwich nel Connecticut ove rimane fino al 1941. Poi ancora New York. Nonostante Capote sia dunque lontano da anni, il protagonista indiscusso delle *Early Stories* è il Sud degli Stati Uniti. Monroeville. Lo scrittore ritrae persone bizzarre («Miss Belle Ranking»), quelle di cui si chiacchiera in provincia, dove tutti sono conosciuti da tutti. Ci sono storie gotiche «sudiste», con evasi nei boschi e bambini terrorizzati («The Moth in the Flame», «Swamp Terror»). Capote è attratto da piccole avventure di donne dal passato incerto quanto il futuro, capaci di gesti di coraggio («Mill Store») o perseguitate da un fantasma («The Familiar Stranger») o intente a progettare l'omicidio dei propri mariti («Kindred Spirits»). Abbondano i ragazzini e le ragazzine alle prese con i primi amori e con la scoperta della morte. Lo sfondo autobiografico, mai dichiarato, si percepisce con chiarezza: in «Lucy» emergono i rimpianti di una cuoca negra in cerca di emancipazione al Nord. Lucy accetta un lavoro a New York ma si accorge di non poter vivere lontano dall'odiato Sud. Lucy è Lucy Brown, la donna che accompagnò Capote da Monroeville a New York nel 1933. Nella sua nostalgia, si specchia quella dell'autore stesso. Dirà un giorno: «Tutto ciò che d'importante poteva capitarmi, accadde lì». Al Sud.
Cosa accadde di importante? Immaginiamo Truman Capote a 8 anni, per le strade di Monroeville.

È un bambino minuto e sveglio. Affidato ai prozii, soffre del distacco dalla madre troppo giovane e dal padre troppo inaffidabile. L'infanzia è fatta di giochi diretti come un regista, bagni estivi nelle pozze, disegni su disegni. Sono gli anni successivi alla Depressione, indossare abiti puliti ogni giorno non è comune. Capote è sempre vestito di bianco: camicia di lino bianca, cravatta bianca, calzini bianchi, scarpe bianche. Allo stagno, lascia a bocca aperta i bambini indossando un costume di sartoria accompagnato da camicia e calzoncini su misura con fantasie hawaiane. A scuola è un bersaglio perché effeminato. Lui disinnesca i bulli con l'arma dello stupore. Ricordano gli amici: «Truman diceva: Sai, mio padre mi ha fatto prendere lezioni da Jack Dempsey, potrei metterti al tappeto. Ma non lo farò, ti faccio vedere qualcos'altro. Il bullo restava lì a guardarlo e all'improvviso Truman si lanciava a fare la ruota. Sapeva farlo a meraviglia, ruotava sulle mani, atterrava in piedi e poi ripartiva al contrario terminando in piedi nella stessa posizione da cui stava parlando il bullo. Così quello rimaneva stupefatto e lasciava perdere completamente il proposito di dar fastidio».

Poi c'è l'amica del cuore e vicina di casa. Si chiama Nelle Harper Lee ed è la futura autrice di *Il buio oltre la siepe*. Scrivono in compagnia. Truman Capote: «Nelle voleva fare l'avvocato, come suo padre e sua sorella, le interessava solo bazzicare il tribunale e giocare a golf. Era estremamente competente su ogni genere di legge costituzionale nota a un essere umano, e in effetti andò alla facoltà di legge, arrivò a una settimana dalla laurea, e poi decise che invece voleva scrivere. Quando eravamo piccoli avevo una macchina per scrivere e lavoravo ogni giorno in una stanzetta che usavo come studio. La convinsi che doveva scrivere anche lei, così avremmo lavorato insieme ogni giorno per due o tre ore. Lei non ne aveva tanta voglia, ma io le feci prendere l'impegno. Mantenemmo quell'abitudine per un bel po' di tempo».

Andiamo al 1959. Capote deve andare a Holcomb, in Kansas, per indagare su un caso di omicidio e scrivere un reportage. Si fa accompagnare dall'unica persona di cui si fida: Nelle. Le ricerche condurranno ad *A sangue freddo*, il capolavoro di Capote uscito nel 1966. Nel frattempo *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee vince il premio Pulitzer. Girano voci che seminano zizzania: nel libro di Nelle ci sarebbe lo zampino di Truman; e viceversa. Ha importanza? No. Se questi pettegolezzi fossero veri, la storia sarebbe ancora più bella. Sempre insieme, comunque. Anche nelle controversie editoriali. La sorte infatti continua ad accomunare i due ragazzini partiti alla conquista del mondo dalla profonda provincia. Poche settimane fa è uscito *Va', metti una sentinella* (Feltrinelli, pp 272, euro 18). È il secondo libro pubblicato da Harper Lee, che affermò più volte di aver detto tutto quello che aveva da dire nel suo finora unico romanzo. Pur essendo stato scritto prima di *Il buio oltre la siepe*, *Va', metti una sentinella* è un sequel. Scopriamo così che, circa vent'anni dopo, l'avvocato Atticus Finch, simbolo dei diritti civili in *Il buio oltre la siepe*, in realtà è contrario all'emancipazione dei negri. Per Scout, la giovane figlia tornata dal Nord, è uno choc sapere che il padre era anche iscritto al Ku Klux Klan. Il libro è irrisolto, non a caso all'autrice fu consigliato di metterlo da parte e di sviluppare piuttosto il flashback citato di sfuggita a metà dattiloscritto. Cosa che farà: l'episodio diventerà proprio *Il buio oltre la siepe*. La pubblicazione di *Va', metti una sentinella* è stata contestata al punto da finire in tribunale. Il giudice ha stabilito che il consenso dell'autrice (nata nel 1926) non è stato «estorto» con metodi illegali.

Il piccolo Capote presto scoprirà non solo la differenza tra scrivere bene e scrivere male ma anche la distanza tra l'ottimo stile e l'arte.

Sia nei racconti di Capote, sia nel romanzo di Lee c'è un forte sentimento di fedeltà al proprio passato. «Tutto ciò che ho imparato sulla dignità umana l'ho imparato qui» dice Scout-Nelle in *Va', metti una sentinella*, ricordando Monroeville. E ancora una volta si avverte l'eco delle parole dell'amico di scorribande: Truman.

Quella smania di pubblicare i libri ripudiati dagli autori

Da Nabokov a Capote, sono tante le opere che non avrebbero dovuto vedere la luce. E in qualche caso sarebbe stato meglio...

Luigi Mascheroni, «il Giornale», 20 dicembre 2015

Virgilio poco prima di morire chiese che l'Eneide, priva degli ultimi ritocchi, venisse distrutta nel caso non fosse riuscito a completarla. Boccaccio, verso la fine della vita, colto da una crisi religiosa, si narra volesse bruciare ogni suo scritto, incluso il *Decameron*. E Franz Kafka si fece promettere dall'amico Max Brod di distruggere le sue opere incompiute.

Oggi dobbiamo ringraziare coloro che disubbidirono agli autori. Ma di fronte ad alcuni recenti casi di cronaca editoriale – la pubblicazione del sequel di *Il buio oltre la siepe* di una Harper Lee che non si capisce quanto sia in grado di intendere e volere, e l'uscita negli Stati Uniti dei racconti giovanili che Truman Capote non si sognò mai di raccogliere in volume – è utile chiedersi se pubblicare sempre e tutto di tutti sia la scelta migliore. Certo, da una parte esiste un diritto dei lettori a godere di ogni testo che l'autore ha lasciato dietro di sé. Dall'altra c'è il dovere di studiare l'opera omnia, in qualsiasi sua forma, da parte della filologia «riesumatrice». E dall'altra parte ancora appaiono legittime le esigenze commerciali di editori ed eredi (a volte benemeriti, altre sciacalli). Ma il dubbio rimane. Forse alcune pagine inedite, pur di prestigiose firme, sarebbe meglio rimanessero tali. Esempi? Parecchi.

In sostanza tutto ciò che il figlio di Tolkien, Christopher, oggi novantunenne, ha pubblicato mettendoci più o meno pesantemente mano a partire dal 1977 con *Il Silmarillion*, che il padre non avrebbe voluto fosse dato alle stampe. Infatti finché fu in vita lo tenne nei cassetti. Certo, non si tratta di opere esplicitamente rigettate, ma di appunti, pagine abbozzate, testi incompleti che il padre di *Il signore degli anelli*, pignolo e perfezionista, non aveva previsto per la pubblicazione. Libri utili agli studiosi per capire come lavorava Tolkien, benedetti dai fan golosi di inediti, ma (forse con l'eccezione di *I figli di Húrin*, composto da due parti per le quali il figlio Christopher ha scritto un raccordo «logico») poco significativi dal punto di vista letterario. Stesso discorso per i romanzi realistici di Philip K. Dick dati alle stampe dopo la sua morte nel 1982: scritti prima del suo straordinario successo con i libri di fantascienza, se li vide rifiutare da tutti gli editori a cui mai più li sottopose, neppure quando ormai vendeva moltissimo. E vista la bassa qualità di quei titoli, fece bene. Ogni volta che ne esce uno ci guadagnano gli eredi, ma ci perde Dick.

A proposito di figli ed eredi. *Vero all'alba*, romanzo autobiografico di Ernest Hemingway, fu composto (per alcuni abbozzato) fra il 1954 e il 1956 al ritorno da un safari in Kenya. Il dattiloscritto, custodito per molti anni nell'archivio delle opere non consultabili della Kennedy Library di Boston, fu recuperato dal figlio Patrick che ne curò personalmente un'edizione nel 1999. L'operazione suscitò dubbi e polemiche. Così come lasciò perplessi la decisione di Dmitri Nabokov, figlio di Vladimir, di pubblicare nel 2009, postumo e incompleto, il romanzo *L'originale di Laura* cui stava lavorando il padre all'epoca della morte, nel 1977, disobbedendo alle indicazioni che lo stesso Nabokov aveva seminato tra le righe del meraviglioso *La vera vita di Sebastian Knight*: «… perché egli apparteneva a quel raro genere di scrittori i quali sanno che nulla deve più rimanere tranne

E una forma di tradimento è anche pubblicare pagine di chi in vita quelle pagine non volle dare in pasto al pubblico.

l'opera compiuta: il libro stampato; che la concreta esistenza del libro è incompatibile con quella del suo spettro, del manoscritto grezzo che ostenta le proprie imperfezioni; e che per questa ragione gli scarti della bottega, nonostante il loro valore sentimentale o commerciale, non devono mai sopravvivere». Scarti di bottega, dice così. Ogni commento è superfluo.

Ed è stato superfluo o essenziale pubblicare i 10 racconti a tema irlandese raccolti sotto il titolo *Finn's Hotel* scritti (ma mai dati alle stampe) da James Joyce subito dopo l'uscita dell'*Ulisse* e prima di addentrarsi nella impenetrabile foresta letteraria di *Finnegans Wake*? Nel 2013 Denis Rose, un veterano della critica joyciana, scaduti i diritti d'autore, tirò fuori i racconti inediti dai cassetti e li fece pubblicare dall'editore Ithys Press (in Italia uscirono da Gallucci, in una peraltro ottima edizione). L'operazione, neanche a dirlo, fu venduta alla stampa, e da questa rilanciata come una sensazionale «scoperta letteraria». Ma la critica più accreditata la contestò duramente: i racconti erano «brutte copie» che l'autore non desiderava pubblicare.

E a proposito di giganti del Novecento, cosa succederà quando inizieranno a uscire gli inediti finora nelle mani degli eredi di J.D. Salinger? Davvero ogni cosa che verrà alla luce ha avuto il benestare dello scrittore? Quando, nel 1997, una minuscola e sconosciuta casa editrice italiana, la Eldonejo, pubblicò il racconto lungo «Hapworth 16», 1924 apparso fino ad allora solo sul «New Yorker» il 19 giugno 1965 (e poi mai più ristampato per volontà dello stesso Salinger), si scatenò l'inferno. Il libro, tradotto da una ragazza laureatasi con una tesi su Salinger e stampato senza diritti di pubblicazione, fu ritirato dopo la prima edizione di duemila copie e sparì dal mercato. E forse, ancora una volta, è meglio così. Testamenti traditi. Milan Kundera ha scritto molto su come e perché alcuni scrittori siano stati traditi. Da biografi, traduttori, critici. E una forma di tradimento è anche pubblicare pagine di chi in vita quelle pagine non volle dare in pasto al pubblico.

Il *Libro Rosso* di Carl Gustav Jung non avrebbe mai dovuto essere pubblicato secondo l'autore, eppure è uscito in pompa magna in mezzo mondo nel 2009. Andrea Emo non intendeva lasciare nulla: ma da anni leggiamo i suoi libri. E *La volontà di potenza* di Nietzsche curata dalla sorella? E i nostri scrittori? Nel 1993 Einaudi pubblicò i racconti scritti da Cesare Pavese tra i 17 e i 25 anni, nati dal romanzo appena progettato ma mai scritto «Lotte di giovani». L'italianista Ermanno Paccagnini sul «Domenicale del Sole 24 Ore», sotto il titolo «Inediti e inutili», li stroncò duramente: «Una raccolta di pessimi racconti che lo scrittore ebbe l'intelligenza di non pubblicare ma non la lungimiranza di distruggere». Stessa cosa potrebbe valere per il primo romanzo di Guido Piovene, *Il ragazzo di buona famiglia*, apparso da Rizzoli nel 1998, testo che forse può dire qualcosa agli studiosi, non certo al lettore comune. E stessa cosa, ancora, per il romanzo postumo di Goffredo Parise *L'odore del sangue*: scritto di getto («bozzetto primitivo», disse certa critica) nell'estate del 1979, fu subito impacchettato, piombato con ceralacca e nascosto in un cassetto. Lì rimase dimenticato e rimosso, fino al 1986. Quell'anno Parise aprì il pacchetto, rilesse il libro, non toccò nulla. E morì poco dopo. Nel 1997 il romanzo uscì da Rizzoli con prefazione di Cesare Garboli. E molti si chiesero se fosse davvero quello che Parise desiderava.

Reality fiction

La letteratura lavora sempre più al confine tra realtà e finzione.
E le categorie di ieri sono saltate

Geoff Dyer, «la Repubblica», 20 dicembre 2015

Le frontiere cambiano e avanzano continuamente. I confini sono fissi, costruiti dall'uomo, oggetto di litigi, gelosamente difesi. La frontiera è un posto eccitante, impegnativo (e spesso senza legge) in cui vivere. I confini sono sorvegliati, molte volte sono rigidi: se diventano troppo permeabili, vuol dire che non stanno svolgendo il loro compito. Ogni tanto capita, però, che il confine sia la frontiera: è quello che succede in questo momento con la narrativa e la saggistica.

Per molti anni la frontiera fra i due generi è rimasta uno spazio pacifico, incontestato e semideserto. Da un lato c'era il premio Samuel Johnson, dall'altro il premio Booker. Su un lato della recinzione, per dirla metonimicamente, c'era *Stalingrado* di Antony Beevor, sull'altro *Il dio delle piccole cose* di Arundhati Roy. Sostanzialmente si leggevano i saggi per il contenuto, l'argomento: se uno leggeva il libro di Beevor, era perché era interessato alla Seconda guerra mondiale sul fronte orientale. L'interesse per l'India o per il Kerala, invece, non era una condizione preliminare per leggere il romanzo della Roy, così come una propensione per le minorenni non era una premessa indispensabile per leggere *Lolita*. In un ambito dove lo stile spesso aveva un ruolo funzionale, i libri di saggistica venivano – vengono – elogiati per essere «ben scritti», come se fosse un extra non essenziale, una rifinitura estetica facoltativa in una macchina affidabile. La narrativa, invece, a prescindere se l'argomento era affascinante o sgradevole, era un campo dove il bello stile era qualcosa che ci si aspettava, che a volte si esibiva ostentatamente e che occasionalmente si ricompensava. E per una fetta significativa della mia vita di lettore, i romanzi mi hanno fornito più o meno tutta la nutrizione e il sapore di cui avevo bisogno: erano divertenti, mi insegnavano la psicologia, il comportamento, l'etica. Poi, gradualmente, sempre meno romanzi riuscivano a darmi queste cose (o me le davano solo in quantità decrescenti). La saggistica ha cominciato sempre di più a colmare quel vuoto, accelerando il mio distanziamento dalla narrativa.

Anche se bisogna stare attenti a non trasformare pregiudizi in proclami da manifesto, la mia esperienza è in linea con le norme attuariali: ormai sono un uomo di mezz'età e pregusto i giorni in cui mi unirò a quella fetta di popolazione maschile che con burbero compiacimento legge soltanto libri di storia militare. Più in generale, il mutamento dei miei gusti è stato influenzato dal mutamento culturale portato da internet, dal numero crescente di canali sportivi e dall'abbondanza di serie e sceneggiati televisivi. Non, come qualcuno sostiene, perché ci stanno rendendo più stupidi, incapaci di concentrarci su un Henry James del suo periodo tardo (su cui anche prima ero incapace di concentrarmi), ma perché la nostra fame di distrazione ed evasione ora è interamente appagata da tutti i video virali, di calcio e di porno che ci sono in giro.

Come conseguenza, la cosa che proprio non cerco nella narrativa, ormai, è l'intrattenimento. In mezzo alla massa dilagante dei saggi si trova la stessa dipendenza dai generi e dalle convenzioni che si trova nella narrativa. Nicholson Baker ha sostenu-

to con argomenti convincenti che la ricetta perfetta per un saggio di successo è un argomento o una tesi che possano essere riassunti dai critici e discussi dal pubblico senza dover sottostare al tedioso obbligo di leggersi tutto il libro. In alcuni casi eccezionali, basta il titolo. Malcolm Gladwell è il maestro incontestato sotto questo punto di vista. In un batter di ciglia. Ah, ho capito. Certi libri di saggistica danno l'impressione di essere il diligente adempimento di contratti stipulati sulla base di proposte abilmente gestite. I libri finiti sono come una versione enormemente allargata di quelle proposte (che poi si ricondensano di nuovo con la vendita dei diritti per la pubblicazione a puntate).

Non fraintendetemi, il romanzo non è morto o moribondo. Ma in ogni momento specifico ci sono forme culturali che emergono come protagoniste. A volte, i progressi avvengono a spese di forme già consolidate: altre volte, le forme consolidate vengono a loro volta stimolate e rinvigorite dalla «fiammata» che ne risulta. In questo momento, sono i confini incerti tra narrativa e saggistica che si impongono all'attenzione. Si presuppone (con una certa ragionevolezza) che la differenza fra la narrativa e la saggistica dipenda dalla natura delle cose scritte, se sono inventate oppure basate su fatti attendibili. Ora, in certi tipi di scritti – storia, reportage e alcune varietà di libri di memorie o avventure vere – lo spazio di manovra è inesistente. Tutto dev'essere rigorosamente verificato. Il fascino di un libro come *La morte sospesa* dipende interamente dal fatto che il suo autore, Joe Simpson, resta legato in corda doppia alla rocciosa verità dei fatti. Nella storia militare, come Beevor prescrive, non ci si può prendere nessuna libertà. Come autore di tanti libri di saggistica pieni di cose inventate, questo lo sottoscrivo di tutto cuore.

Le manipolazioni e gli interventi operati da Werner Herzog nel più alto nome di quella che lui chiama «verità estetica» lasciano pericolosamente indebolite le difese del documentario in generale. In mia difesa, voglio dire che le cose che invento nei miei libri di saggistica sono talmente trascurabili che non potrebbero turbare neppure il più inquisitorio dei

In questo momento, sono i confini incerti tra narrativa e saggistica che si impongono all'attenzione.

lettori. L'unica cosa importante che il lettore non deve vedere le giunzioni, il fotomontaggio dev'essere credibile. In altre parole, non è una questione di accuratezza, ma una questione di estetica. Per questo il fotografo Walker Evans trasformava un sostantivo in aggettivo quando insisteva sulla designazione di «stile documentario» per le sue opere. Esportando questa definizione alla letteratura, lo stile stesso può diventare una forma di invenzione. Quando la domanda «è successo veramente?» viene subordinata a questioni di stile e di forma, veniamo ricondotti alle aspettative generate da certe forme: come ci aspettiamo di leggere certi libri, come ci aspettiamo che si comportino. Lo stordimento provocato da Winfried Sebald nasceva dal fatto che non sapevamo realmente che cosa stavamo leggendo. Adattando una frase di Clint Eastwood in *L'uomo dalla cravatta di cuoio*, non sapevamo che cosa stava succedendo, anche se stava succedendo a noi. Tanta affascinante incertezza è venuta un pochino meno da quando il software di Sebald, per così dire, è stato reso liberamente scaricabile da numerosi accoliti, ma un analogo rifiuto categoriale impregna *Nel mondo a venire* di Ben Lerner, «un'opera», per citare il suo narratore, «che come un poema non è né narrativa né saggistica, ma una tremula fiammella fra le due cose». Tremula fiammella che assume proporzioni epiche (in un modo assolutamente domestico) con la serie in 6 volumi *La mia lotta* di Karl Ove Knausgård. Un effetto collaterale (o una scossa di assestamento) della botta sismica di Knausgård è averci fatto accorgere di quanta noia ci procurino ormai le trame.

Ventiquattro anni fa rimasi sorpreso di vedere il mio *Natura morta con custodia di sax* (un libro sul jazz che non era né una cosa né l'altra) esposto nella sezione

bestseller della libreria Books Etc, in Charing Cross Road. «Davvero vende così tanto?», chiesi al direttore. «No, no», rispose lui in tono consolatorio. «È solo che non sapevamo dove collocarlo». C'è sempre più la necessità di avere una sezione apposita per quei libri che prima non trovavano una loro collocazione, o che venivano sparpagliati in 4 o 5 sezioni diverse, nessuna delle quali veramente adatta a loro. Il pericolo, ora che la saggistica creativa o inclassificabile sta diventando un genere a sé, con la mescolanza dei generi destinata a diventare la norma, è che la terra di nessuno diventi un posto parecchio affollato.

I romanzi saggistici di Norman Mailer (*Il canto del boia*) o di Truman Capote (*A sangue freddo*) trasformarono il panorama letterario, ma lo spazio per ulteriori innovazioni fu prontamente notato dalla giovane Annie Dillard. «Abbiamo avuto il romanzo saggistico», confidava al suo diario. «Ora è tempo di avere un saggio romanzato». Il libro a cui stava lavorando, *Pilgrim at Tinker Creek*, è un classico esempio di opera d'arte saggistica. Vinse il premio Pulitzer per la saggistica nel 1975, e poi diede vita a una polemica quando uscì fuori che il famoso capoverso iniziale, in cui l'autrice si risvegliava nel suo letto ritrovandosi coperta di impronte insanguinate perché il suo gatto, un maschio bellicoso, era tornato dalle sue avventure notturne, non era vero. Non che se lo fosse inventato di sana pianta: aveva adattato la storia, con il permesso dell'autore, da una cosa scritta da uno studente di dottorato. Fu una tempesta in un bicchier d'acqua a confronto delle tante tempeste che hanno infuriato intorno a Ryszard Kapuscinski. In parte fu colpa sua, perché non faceva che ripetere che lui era un giornalista, che doveva «sperimentare tutto di persona», che non aveva le libertà dello scrittore di fantasia, che avrebbe potuto «abbellire» i dettagli delle sue storie, ma aveva deciso di non farlo perché non sarebbero state «vere». Pian piano è venuto fuori che tutto questo faceva parte della retorica della finzione, che non poteva veramente aver visto in prima persona alcune delle cose che sosteneva di aver visto. Per certi lettori fu un disinganno totale, ad altri sembrò che la sua esuberanza e abbondanza immaginativa non fossero sempre compatibili con i doveri e la diligenza del giornalista. Rimane un grande scrittore, semplicemente non il genere di grande scrittore che si pensava che fosse.

La cosa essenziale – ed è una cosa che ho scoperto mentre scrivevo *Natura morta con custodia di sax* come una serie di improvvisazioni – è arrivare a una forma singolarmente appropriata a un determinato argomento. Quel libro era dedicato a John Berger. Berger ha compiuto 89 anni il 5 novembre, la notte dei falò nella tradizione inglese. Sono quasi sessant'anni che incendia i confini incalzandoci verso la frontiera del possibile.

Il pericolo, ora che la saggistica creativa o inclassificabile sta diventando un genere a sé, con la mescolanza dei generi destinata a diventare la norma, è che la terra di nessuno diventi un posto parecchio affollato.

Nel profondo della psiche. Il viaggio di Oliver Sacks

Confessioni appassionate di un neurologo inquieto: sensi di colpa, esperienze estreme, sete di conoscenza ma anche voglia di vivere e amore per i pazienti

Pietro Citati, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2015

Come dice il titolo del suo libro (*In movimento. Una vita*, traduzione di Isabella C. Blum, Adelphi) l'impulso fondamentale di Oliver Sacks era il movimento. Durante l'ultima guerra mondiale, venne rinchiuso ed esiliato in un collegio, dove provò una intensissima sensazione di prigionia e di impotenza: desiderava con tutto sé stesso energia, spostamento, libertà e poteri sovrumani. I genitori lo vedevano come un figlio pazzo, dalle follie e dai comportamenti impropri: il padre e soprattutto la madre lo amavano con un amore senza ambivalenze e condizioni; sembrava che non ci fosse limite alla capacità di comprensione, all'apertura e alla generosità del figlio. Entrambi i genitori componevano storie cliniche; e gli comunicarono l'impulso e il gusto di scriverle. Da ragazzo, Oliver Sacks vinse un premio letterario di 50 sterline, e subito comprò per 44 sterline i 12 volumi dell'Oxford English Dictionary: l'opera, per lui, più desiderata e desiderabile; sino alla vecchiaia, ogni tanto ne prendeva un volume dallo scaffale, e leggeva qualche voce prima di addormentarsi. Il Dictionary era il simbolo del suo amore per l'Inghilterra: sebbene abbia trascorso la maggior parte della sua vita negli Stati Uniti, tornava in patria appena possibile, e ogni volta che ci posava il piede immaginava di essere uno scrittore più profondo e più solido. In America Sacks sentì sempre sé stesso come uno straniero: amico, rispettoso, attento a ciò che gli accadeva intorno; ma senza alcuna responsabilità civile come il voto, senza il dovere di servire da giurato, o la necessità di aderire alla attività politica. Come scrisse una volta, negli Stati Uniti, Sacks si sentiva come un «antropologo su Marte». Avvertì presto le proprie inclinazioni omosessuali: quando la madre scoprì la vocazione del figlio, si indignò, e le sue parole di aspra condanna ebbero un ruolo fondamentale nel permeare la sessualità di Sacks di un profondo senso di colpa. Era timido e reticente: non era capace di conversare con disinvoltura: gli era difficile riconoscere le persone; conosceva poco gli avvenimenti correnti, politici, sociali o sessuali, per i quali nutriva uno scarso interesse. In vecchiaia, diventò sordo; e si ritirò in un angolo, sperando di essere invisibile e ignorato. Come diceva con qualche esagerazione, il suo pensiero era divagante, disordinato e approssimativo, composto di strane associazioni e divagazioni mentali. Si sentiva duplice. Cercò di rovesciare il senso di colpa e di disordine ubriacandosi: l'alcol saliva direttamente al cervelletto, saltando rapidamente oltre il resto del corpo. Quando Sacks studiò alla facoltà di Medicina di Oxford, lo affascinò la fisiologia delle sensazioni. Come facciamo a vedere il colore, la profondità e il movimento? Come facciamo a riconoscere qualsiasi cosa? Come facciamo a farci un'idea visiva del mondo? Aveva sviluppato quest'interesse fino dai primi mesi di vita, a causa delle sue emicranie visive: nel corso di un'aura emicranica, poteva perdere il senso del colore o della profondità o del movimento; e persino la capacità di riconoscere qualsiasi cosa. Davanti ai suoi occhi, ciò che vedeva era smontato e rimontato. L'atto del pensiero gli sembrava esclusivamente emotivo, libero da qualsiasi concetto.

Col passare degli anni, le sue conoscenze scientifiche diventarono quasi universali: studiò medicina, chirurgia, ortopedia, pediatria, neurologia, psichiatria, dermatologia, infettivologia, ostetricia. Soprattutto la medicina era, per lui, un'esperienza nuova: visitare i pazienti, ascoltarli, cercare di entrare nelle loro esperienze e nelle loro situazioni (o almeno immaginarle), sentirsi preoccupato per loro, assumersi la responsabilità dei loro casi: tutto questo, per lui, era ignoto. Non si accontentò dei limiti impostigli dalla condizione umana: studiava gli invertebrati, i lombrichi, le creature marine. Aveva un grande desiderio di sapere qualcosa di più sui sistemi nervosi e i comportamenti primitivi. Soprattutto nella vasta gamma degli invertebrati, scorgeva all'opera l'inventiva e la genialità creatrice della natura.

Nel 1960 Sacks fece il grande balzo. Arrivò a San Francisco, per studiare sotto la direzione di due neurochirurghi, pionieri nell'arte della chirurgia stereotassica, una tecnica che consente di inserire un ago direttamente in aree circoscritte del cervello, altrimenti inaccessibili. Era nel Nuovo Mondo: una società libera e senza classi, dove i professori universitari discorrevano con i camionisti. Entro certi limiti, poteva fare ciò che voleva: la collaborazione tra i due neurochirurghi, che avevano menti e culture diversissime, lo affascinò. Ascoltò una conferenza di Aldous Huxley, dominata da uno spirito, un calore, una memoria e un'eloquenza che gli parvero impareggiabili.

Quando era in Inghilterra aveva già cominciato a correre in motocicletta: di prima mattina si svegliava e si sentiva intensamente vivo, con l'aria sulla faccia e il vento sul corpo. Ora, giunto in America, comprese che quella del motociclista era la sua condizione mentale privilegiata. Acquistò una nuova motocicletta, una R60, il più affidabile di tutti i modelli Bmw; e in due mesi fece un viaggio di 13mila chilometri, riempiendo diversi taccuini di appunti. Le strade erano meravigliosamente sgombre: viaggiava per ore senza vedere nessuno. Il motore silenzioso della moto, quell'apparente procedere senza sforzo, conferiva al movimento una qualità onirica. Il pilota e il veicolo diventavano un'unità indivisibile. Sacks guidava per tutta la notte, abbassato sul serbatoio: quando stava disteso, riusciva a fare più di 160 chilometri all'ora. Illuminata dal faro o dalla luna piena, la strada d'argento era risucchiata sotto la moto. Gli sembrava di stare scrivendo una linea sulle superfici del pianeta: oppure di essere immobile sul terreno, mentre il pianeta ruotava silenziosamente sotto le ruote. Ogni fine settimana, percorreva almeno 1500 chilometri: ma la mattina del lunedì si presentava al reparto di neurologia con un'aria fresca e riposata, come se avesse dormito per due giorni.

Negli stessi anni Sacks coltivò un'esperienza opposta: la vita dominata dalle droghe; viaggi segreti, mai condivisi, mai menzionati a nessuno. Diventò preda delle anfetamine: tutto era subordinato alla stimolazione dei centri cerebrali del piacere. Quando era pieno di anfetamine, si sentiva ossessionato e inerme: continuava a prenderne dosi sempre più alte, spingendo la frequenza cardiaca e la pressione verso livelli quasi letali. Non ne aveva mai abbastanza. L'estasi indotta dalle anfetamine era autosufficiente: non aveva bisogno di nulla e di nessuno per completare il proprio piacere; l'estasi era completa, anche se del tutto vuota. Ogni altro fine, obiettivo, interesse e desiderio scomparivano in questa vacuità assoluta. Quando i colleghi gli domandavano cosa avesse fatto nei giorni del fine settimana, rispondeva: «Sono stato via».

Diventò un consumatore di droga avventato, disposto a provare quasi di tutto, precipitando in stati simili alla schizofrenia, che a volte si protraevano per mesi. Le anfetamine producevano un enorme slancio afrodisiaco, e sviluppavano specialmente il senso dell'olfatto. Nel novembre 1965 prendeva ogni giorno enormi dosi di anfetamine e, ogni notte, incapace come era di dormire, enormi dosi di cloralio idrato, un ipnotico. Ebbe allucinazioni e deliri stranissimi: fu assalito dal delirium tremens. Mangiava pochissimo: perse 35 chili in 3 mesi, e tollerava a malapena la vista della sua faccia emaciata nello specchio. Dormiva tre ore per notte. Visse per mesi col rischio di cadere nell'abisso assoluto, e fu salvato dal lavoro clinico e dalle cure di un analista, senza le quali non sarebbe sopravvissuto.

Nell'autunno del 1966 Sacks cominciò a visitare i pazienti del Bath Abraham College: tra i 500 ricoverati, un'ottantina erano i sopravvissuti delle epidemie di encefalite letargica, che era dilagata in tutto il mondo al principio degli anni Venti. Molti di essi erano congelati in uno stato parkinsoniano profondo: alcuni pietrificati, non incoscienti, ma con la coscienza sospesa fino al momento in cui la malattia li aveva assaliti; dietro all'aspetto bloccato vi erano spesso menti e personalità intatte, che in talune occasioni potevano venir liberate per pochissimo tempo, ballare o cantare. Sacks passò un anno e mezzo a osservare i pazienti e a prendere appunti, talvolta registrandoli e filmandoli. Si chiese se la L-dopa (un precursore della dopamina) potesse soccorrere quelle figure gelate; e nel giro di qualche settimana essa produsse un effetto spettacolare. Molti pazienti tornarono in modo dirompente alla vita, alla mobilità e alla conoscenza: altri reagirono al farmaco in modo strano e complicato, come nella sindrome di de la Tourette. Cominciò a scrivere il suo libro più noto, *Risvegli*: il modello era il capolavoro di un neuropsicologo russo, A.R. Lurija, una dettagliata e profondissima descrizione di un caso clinico, che combinava analisi scientifica e narrazione. Anche Sacks voleva fondere l'obiettività dello scienziato con l'intensa sensazione di un contatto umano: trovare la vicinanza con i pazienti e l'autentica meraviglia nata da questo contatto. Non avrebbe mai potuto scrivere il suo libro senza l'incoraggiamento e l'autorizzazione degli stessi pazienti, che avevano la sensazione di essere stati esclusi dal mondo, messi da parte, dimenticati; essi volevano che qualche medico raccontasse la loro storia, con solidarietà, empatia e compassione. Sacks sapeva di essere innamorato di loro: quel tipo di amore, di affinità che si trasforma in rivelazione e fa vedere la realtà con assoluta chiarezza.

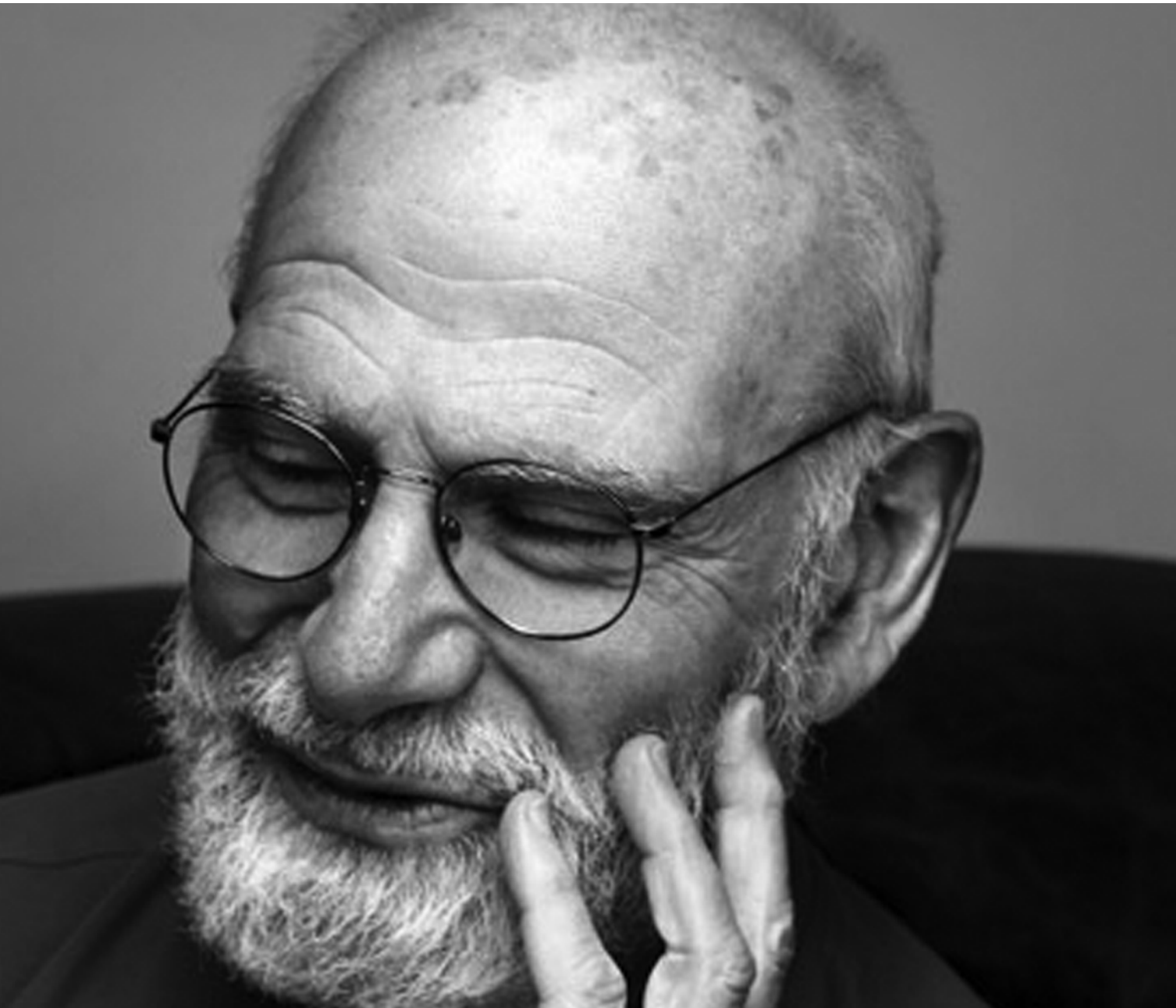
Quando Harold Pinter portò sulla scena *Risvegli*, Sacks passò molto tempo sul set. Mostrò agli attori come sedevano i pazienti parkinsoniani, immobili con il volto inespressivo, senza alcun lampo negli occhi: la testa rovesciata all'indietro, o girata da un lato; la bocca spesso aperta, mentre un filo di saliva scendeva dalle labbra. Mostrò agli attori come essi stavano in piedi o si sforzavano di farlo: come camminavano, spesso curvi, a volte accelerando il passo: come si bloccavano, si congelavano, senza essere più in grado di muoversi; come giocavano a carte, con le carte disperatamente strette fra le mani, finché qualcuno pronunciava una parola, e tutto, all'improvviso, si scioglieva in movimento.

Sacks ambisce naturalmente alla condizione tragica, che si nasconde dietro l'apparenza mobile e variegata della sua prosa.

L'ultima parte di *In movimento* è bellissima e tragica: Sacks ambisce naturalmente alla condizione tragica, che si nasconde dietro l'apparenza mobile e variegata della sua prosa. Gli venne diagnosticata una commozione cerebrale: era incapace di distinguere i colori e le lettere, che gli apparivano in caratteri greci. Ogni cosa si presentava come se la stesse guardando su uno schermo televisivo in bianco e nero. Nel giro di qualche giorno, riuscì nuovamente a distinguere le lettere: il suo sguardo si fece acuto come quello di un'aquila; ma non riusciva assolutamente a scorgere i colori. Dopo una vita intera in cui aveva visto il mondo godendo di un senso ricco e magnifico della profondità colorata, ora Sacks trovava la realtà così piatta e confusa che gli sembrava di aver perso il senso stesso della profondità e della distanza. Nel dicembre del 2005, un melanoma lo assalì all'occhio destro: con una fulminea incandescenza su un lato, e poi una cecità parziale. Il tumore fu irradiato e attaccato a più riprese con il laser: dapprima la vista dell'occhio destro fluttuò quasi ogni giorno, passando dalla quasi cecità alla quasi normalità; e la sua mente lo scagliava dal terrore al sollievo e dal sollievo al terrore. Sarebbe stato difficile, per Sacks, sopportare questa aggressione, se non avesse trovato interessantissimi alcuni fenomeni visivi che si verificarono nel suo occhio: disturbi, distorsioni, diffusione dei

colori, allucinazioni. Le sue sensazioni costituivano un fertile terreno di indagine e gli sembrava di scoprire un intero mondo di fenomeni.
Cominciò a scrivere un saggio sul dolore: un tema su cui non aveva riflettuto abbastanza. Una parte di questi dolori lo schiacciava, riconducendolo a una sorta di poltiglia tremante, quasi incapace di pensare: sotto l'aggressione, la forza dell'identità e della personalità scompariva. Gli diventò impossibile leggere, pensare e scrivere; e per la prima volta nella sua vita ebbe la tentazione di uccidersi.

Mentre stava finendo il suo ultimo, bellissimo libro, Oliver Sacks allargò la sua visione del mondo. Pensava al cervello: gli sembrò che fosse «un telaio magico, su cui milioni di spore lampeggianti fanno e disfano un disegno: disegno sempre significativo anche se non permanente». Oppure pensava al tempo. Si chiedeva se l'apparente continuità del tempo e del movimento che ci viene offerta dai nostri occhi non fosse un'illusione. Forse la nostra esperienza visiva consiste in una serie di istanti senza tempo, che vengono saldati l'uno all'altro da qualche superiore meccanismo cerebrale.



La riscossa del libro (di carta)

Smentite le profezie negative. Negli Stati Uniti si vendono più copie, resistono i piccoli negozi indipendenti. E in Italia cresce l'editoria per ragazzi

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2015

Vi ricordate un saggio uscito 6 anni fa e intitolato *Non sperate di liberarvi dei libri*? Mai titolo fu più profetico, eppure quando apparve sembrò più l'auspicio di due nostalgici legati all'eredità di Gutenberg che non una previsione lucida sul futuro, mentre i più cantavano l'irresistibile ascesa dell'ebook. Gli autori erano lo sceneggiatore francese, romanziere e saggista Jean-Claude Carrière e Umberto Eco, il filosofo, semiologo, scrittore che tutti conosciamo. Ebbene, finora (sottolineato finora) il mercato non è riuscito a smentirli, se è vero, come conferma un'indagine Nielsen appena pubblicata (ne dava conto ieri il sito **qz.com**), che negli Stati Uniti la vendita di libri cartacei è in crescita, essendo passata dai 559 milioni di copie del 2014 ai 571 di quest'anno. Crescita esigua finché si vuole, ma significativa. Specie se confrontata con l'andamento calante del mercato digitale, che è sceso al 20 percento dal 22 dell'anno scorso. E pensare che l'impennata degli ebook nel triennio 2008-2010 spinse alcuni analisti ad assecondare l'impressionante battage pubblicitario pronosticando il sorpasso nel 2015. Invece, niente di tutto ciò: secondo un sondaggio del centro di ricerca Pew, sono diminuiti negli ultimi 12 mesi gli americani che utilizzano un e-reader (dal 2011 il calo, secondo il «New York Times», sarebbe addirittura del 50 percento). E un paio di mesi fa la catena britannica Waterstones ha rinunciato a vendere il Kindle nei suoi negozi a causa della scarsità di richieste (definite «penose»). L'atteso secondo romanzo di Harper Lee, *Va', metti una sentinella*, di cui molto si è chiacchierato in rete prima dell'uscita presso Harper Collins, ha avuto una vendita in hardcover 4 volte superiore rispetto al molto meno caro formato digitale. Ciò significa, come ha sottolineato l'editore Jonathan Burnham, che il lettore non ha voluto rinunciare al gusto feticistico di possedere una copia fisica dello «storico libro». Sono segnali che spiegano anche la ripresa, sempre negli Usa, delle librerie indipendenti e il conseguente aggiustamento strategico dei grandi gruppi editoriali (Hachette, Simon & Schuster, Penguin Random House), che dopo la sbornia digitale hanno cominciato a riorientare gli investimenti verso il cartaceo, andando incontro anche alle esigenze delle piccole librerie non di catena. In questa linea non va dimenticato che Amazon ha deciso di stupire tutti annunciando l'apertura di un negozio tradizionale a Seattle. E in Italia? Segni di ripresa in generale rispetto agli ultimi anni, anche se il bilancio complessivo resta in rosso (-1,6 a valore). Ma ci sono settori che promettono bene. Come l'editoria per ragazzi, la cui curva è in controtendenza: in maggio l'incremento in volumi venduti era attestato al 6,4 percento. È un numero che può sembrare paradossale se si pensa che il lettore giovane non è altro che il nativo digitale, colui il quale cioè dovrebbe prediligere i supporti elettronici. Del resto, qualche mese fa anche il «Washington Post» segnalava lo stesso fenomeno oltreoceano, ovvero la preferenza del libro cartaceo presso il pubblico under 18. C'è dunque il sospetto crescente che il profumo della carta non sia solo madeleine da vecchi barbogi e da nostalgici impenitenti, se anche un tredicenne rinuncia all' e-reader per buttarsi sul libro. Detto ciò, non è escluso che l'ebook, prima o poi, prenda il sopravvento (lo ha già, per esempio, per tanti testi di servizio e di consultazione), ma è meglio essere cauti ed evitare i proclami messianici sul tramonto del libro e sull'avvento della Nuova èra. Non è detto che si possa creare qualcosa di meglio del libro: in fondo, avvertiva Eco, anche il cucchiaio e il martello…

Corpi di mille balene

Il film di Ron Howard, la nuova traduzione Einaudi: ritorna *Moby-Dick*.
Ma oggi le balene più che mostri sono attrazioni per il turismo globale

Francesco Longo, rivistastudio.com, 24 dicembre 2015

Dio ha creato i grandi mostri marini e ha visto che era cosa buona, Herman Melville ha creato la grande letteratura di mare e dal 1851 i lettori sono stregati dal suo *Moby-Dick*. Delle possenti bestie che brulicano nell'oceano, una ha ingoiato Giona, molte hanno generato miti e leggende sugli abissi di tutto il mondo, tante sono state cacciate con arpioni, una ha fatto marcia indietro per colpire con la testa una nave. Nel 1821 infatti qualcuno grida: «Mio Dio! Signor Chase, cos'è successo?». E Chase, l'ufficiale della baleniera, gli risponde: «Siamo stati sfondati da una balena». È il racconto del naufragio della baleniera Essex, descritta in 128 pagine dallo stesso Owen Chase.

Mentre navigava sul Pacifico come giovane baleniere, Melville lesse quella storia e se ne ispirò per il suo capolavoro *Moby-Dick*. Nel 2000, Nathaniel Philbrick, ricercatore per la Nantucket Historical Association, ha scritto il libro che ricostruisce quella vecchia storia del naufragio della Essex, pubblicato in Italia dalla casa editrice Elliot con il titolo *Nel cuore dell'oceano. La tragedia della baleniera Essex*. È appena uscita la nuova traduzione per Einaudi di *Moby-Dick* di Ottavio Fatica, e dal 3 dicembre è nelle sale il film di Ron Howard *Heart Of The Sea – L'origine di Moby Dick*. Quindi sì, a Natale parliamo di balene.

Il capitano Ahab odia la balena bianca. Vuole vendicarsi per la gamba amputata a causa del mostro marino. Il conflitto però nel romanzo di Melville dilaga e assume da subito dimensioni esistenziali: diventa il conflitto tra l'uomo e la natura, tra i desideri e l'assoluto. La balena smette di essere solo un animale: «Tutte le astute diavolerie della vita e del pensiero; tutto il male trovava, per il folle Ahab, personificazione palmare e bersaglio assicurato in Moby Dick», scrive Melville. La balena è il simbolo del male, l'altare di una cattedrale corrotta dal peccato. Per Melville non è solo un concentrato di forze negative è la morte stessa che incombe e Dio che gioca a nascondino. L'episodio che aveva in mente Melville riguardava la Essex: una balena che aggredisce *volontariamente* la vita umana.

Oltre a essere un bene preziosissimo, nella metà dell'Ottocento la balena era il soggetto ideale per un romanzo tragico, scientifico e filosofico. Nel 2015, stando al film di Ron Howard, la balena è il soggetto ideale per puro intrattenimento da ammirare al cinema con occhiali 3D. Dunque il film ci mostra anche, involontariamente, come è cambiata la rappresentazione e il significato della balena: da sinonimo di pericolo e avventura, a tappa obbligata del turismo planetario, nell'epoca del whalewatching. E si potrebbe dire che Ron Howard sta a Melville come il whalewatching sta alle sanguinosa caccia alla balena.

Nel libro *Nel cuore dell'oceano*, Nathaniel Philbrick narra la storia della nave Essex non basandosi solo sulle informazioni del racconto di Owen Chase ma anche su un taccuino di Thomas Nickerson, mozzo quattordicenne dell'Essex, ritrovato intorno al 1960. È proprio quel mozzo il punto di vista che ha scelto Ron Howard per il film. Rispetto al libro di Nathaniel Philbrick, però, nel film compare come personaggio anche Melville. È uno scrittore in cerca di storie e va dal mozzo, ormai vecchio, per farsi raccontare la sua avventura assurda e prendere appunti per un romanzo. Nathaniel Philbrick restituisce molto bene la vita

di Nantucket: una piccola comunità di orfani e donne forti che gestivano la vita dell'isola mentre gli uomini erano in mare. L'industria della caccia alla balena era l'ossessione locale: «Le storie narrate ai piccoli per farli addormentare parlavano di uccisioni di balene e fughe dai cannibali del Pacifico».

Ma che rapporto c'è tra il romanzo di Melville, il libro di Nathaniel Philbrick e film di Ron Howard? Scrive Philbrick: «Il punto in cui termina il romanzo di Melville – l'affondamento della nave – fu semplicemente l'inizio dell'avventura dell'Essex». Ovvero: la differenza è che il romanzo *Moby-Dick* culmina con la caccia alla balena, mentre nella vicenda dell'Essex, dopo il naufragio causato dalla balena, cominciano gli orrori del cannibalismo dovuti alla sopravvivenza in mare (una sorta di romanzo di naufragio à la *Robinson Crusoe*).

Il risultato è evidentemente molto diverso. Come scriveva Alessandro Ceni nell'introduzione al *Moby-Dick* pubblicata da Feltrinelli (tradotto dallo stesso Ceni), il testo originale di Melville era di 470 pagine: «Di queste soltanto poco più di un centinaio si occupano del fatto in questione e, di queste cento, meno di trenta (gli ultimi tre capitoli, cioè la caccia vera e propria) riguardano il senso dell'intera narrazione». Si chiedeva Ceni: «E le altre 370 pagine circa che ci stanno a fare? Che cosa sono? Perché scriverle se non apportano alcunché all'argomento della fiction?».

Quando la balena smette di essere un simbolo del male e diventa propulsore di effetti speciali la sua presenza in scena aumenta. Il 3D cinematografico rende tutti i mostri spettacolari, con la conseguenza di addomesticare la loro inquietudine originaria, la balena si deve vedere, non può comparire solo alla fine. Per Ahab la balena è un limite invalicabile: «Maschere di cartapesta, altro non sono tutti gli oggetti visibili. Ma in ogni accadimento, nel vivo dell'azione, nel fatto inoppugnabile, un che di ignoto ancorché raziocinante preme dietro la maschera irrazionale imprimendovi la sue effigie. Come fa un prigioniero a venir fuori se non abbatte il muro? Per me quel muro è la Balena Bianca: me l'hanno addossato contro. A volte penso che al di là non ci sia nulla. Ma basta e avanza». Nel film di Ron Howard, Melville è un ragazzotto con la barbetta che dice: «Non sono un grande scrittore ma questa storia mi ossessiona». Il mozzo della Essex ormai canuto lo mette in competizione con l'autore della *Lettera scarlatta*, Nathaniel Hawthorne: «Avete mai letto Hawthorne? Quello è uno scrittore». Nel film, Melville ha già pubblicato un libro ma è in cerca di successo. Da come appare nella pellicola, tutto però sembra suggerire che la storia incredibile del mozzo è talmente potente che una volta resa romanzo lo scrittore diventare una stella della letteratura. La realtà fu molto diversa. Il successo dei primi libri di Melville tramontò proprio con la pubblicazione di *Moby-Dick*. Il suo libro successivo del 1852, *Pierre*, restò invenduto. Cinque anni dopo l'uscita di *Moby-Dick* i debiti di Melville erano tali che decise di vendere parte della sua fattoria. Divenne uno scrittore povero e senza lavoro. Il suocero si preoccupò del suo stato di salute e gli pagò un viaggio in Europa. Poi Melville tornò a New York dove trovò un lavoro alla dogana che lo impegnò per quasi vent'anni. A 66 anni pubblicò due volumetti di poesie che furono stampati in 25 copie. *Moby-Dick* fu lodato proprio da Nathaniel Hawthorne, a cui era dedicato, ma Melville morì solo, senza lettori, e per aspettare il riconoscimento mondiale fu necessario arrivare al centenario della nascita, nel 1919.

Del Pequod si salva solo Ishmael, della Essex si salvarono in 8. Il Pequod e la Essex partono entrambi da Nantucket, ma il Pequod attraversa l'oceano Atlantico diretto verso sud e sfila sotto l'Africa, al Capo di Buona Speranza; la Essex scende invece verso sud e doppia Capo Horn. L'Ishmael di Melville si considera uno che «scrive di balene». Sa che per raccontare quella storia dovrà vacillare «sotto il fardello delle più gravide parole del dizionario». Da quando Cesare Pavese tradusse *Moby-Dick* nel 1932, tutti i traduttori italiani, mano al vocabolario, sanno che dovranno vacillare sotto il fardello della più gravida delle opere della letteratura americana. Ottavio Fatica ha fatto un lavoro di alta letteratura. *Moby-Dick* è una sfida anche per i registi, lo sapeva bene già John Huston che girò il film *Moby Dick* nel 1956. Ron Howard ha girato un intrattenimento epico e retorico. Sono fortunati gli spettatori che vanno in sala oggi e i turisti che ogni giorno salpano a bordo di navi dei tour operator per avvistare le balene. Il male non c'è più.

Piccoli editori alla riscossa. «Oltre i libri c'è tanto di più»

Il trend è conquistare nuovi spazi. Dai festival culturali alle lezioni di lingua dai workshop ai viaggi organizzati. Così in molti ripensano la propria attività e rivoluzionano il loro ruolo

Stefania Parmeggiani, «la Repubblica», 28 dicembre 2015

Condannati a vivere di soli libri? Esiste una editoria che non si ferma alla pagina scritta. Diffonde idee e storie con altri strumenti: festival, lezioni di storia, corsi di scrittura e di lingua, spettacoli teatrali, film, feste e anche viaggi. È una piccola rivoluzione che non si limita a moltiplicare le fonti di guadagno o a potenziare il passaparola. Crea una comunità di persone unite dagli stessi interessi, rinsalda il patto di fiducia tra gli autori e i lettori, avvicina al mondo delle storie nuove persone. In altre parole, segna il passaggio dall'editoria dei libri a quella dei contenuti. Il primo passo è stato fatto 10 anni fa nella saggistica da una casa editrice che per tutto il Novecento aveva pubblicato libri politici, storici, di filosofia. Per dirla con Benedetto Croce, non romanzi o novelle, ma «roba grave». «Frequentando il Festival della letteratura di Mantova e quello di filosofia di Modena», ricorda Giuseppe Laterza, «mi accorsi del rapporto speciale che legava gli autori al pubblico. Mi sembrava che la comunità raccolta attorno a questi eventi fosse una componente essenziale del dibattito culturale e iniziai a ripensare il mio ruolo: l'editore poteva essere un artefice e non solo un utilizzatore di questa comunità». Nacque così il Festival dell'economia di Trento e il ciclo delle Lezioni di storia, che da allora ha portato in piazza più di centomila spettatori. Qualche anno dopo arrivò il Festival del diritto di Piacenza e oggi la piattaforma Lea, libri e altro, che trasferisce online l'idea di comunità come luogo del confronto e della trasmissione del sapere. La casa editrice è così uscita dalle librerie e dalle aule universitarie per entrare nelle piazze, reali e virtuali, ma anche nei teatri, la prima volta quest'anno con uno spettacolo, *La Guerra Grande*. Storie di gente comune tratto dal libro di Antonio Gibelli e diretto da Roberto Di Maio. Non una riduzione scenica fatta da altri, ma una produzione Laterza.

«Non sono un talebano del libro, quello che mi interessa è diffondere buone idee e questo si può fare anche con la trasmissione orale. È cambiato il modo di ragionare, quando incontro un tema interessante o un problema che merita di essere sollevato, posso chiedere a un autore prima una lezione e poi un libro. In questo modo non cambia solo la fruizione, ma anche la produzione di contenuti: molti autori mi dicono che il dialogo e il confronto diretto con il pubblico li aiutano a pensare in modo diverso, a mettere a fuoco altri elementi oltre a quelli che avevano già analizzato». Per questo Laterza non usa la parola divulgazione: «Credo che sia più preciso il termine condivisione: non c'è un sapere che cala dall'alto, ma una crescita collettiva».

Si spiega così anche il successo di I Boreali, festival organizzato da Iperborea, casa editrice fondata a Milano nel 1987 da Emilia Lodigiani per portare in Italia il vento del Nord, autori come il finlandese Arto Paasilinna o lo svedese Björn Larsson. La rassegna propone incontri con scrittori e con registi, concerti, eventi musicali, cinema, workshop per bambini, corsi di lingua, seminari e teatro. «Fin dalla nascita Iperborea non si è limitata a tradurre un testo da una lingua all'altra», spiega Pietro Biancardi «ma ha cercato contenuti di qualità e ha sperimentato diverse strade per diffonderli. Abbiamo

«Noi editori non possiamo non seguire le evoluzioni di tanti linguaggi diversi che in una immaginaria linea orizzontale esprimono lo stesso movimento emotivo, intellettuale e artistico.»

cominciato con le presentazioni, nel 1997 è arrivato il festival, poi i corsi di svedese, finlandese, norvegese e danese. Creiamo un terreno fertile perché la letteratura che noi amiamo possa mettere radici in Italia. I risultati ci danno ragione: negli ultimi anni il nostro fatturato è cresciuto del 20 percento».

I corsi sono una strada battuta da sempre più editori. Non solo quelli di lingua, ma anche di scrittura, editoria e graphic novel. Li organizzano in tanti, da marcos y marcos a Tunuè a minimum fax. «Il sentimento sociale, il "senso comune", come lo definiva La Capria, produce una trasformazione in tutti i linguaggi. La letteratura è uno di questi», spiega Daniele Di Gennaro di minimum fax. «Noi editori non possiamo non seguire le evoluzioni di tanti linguaggi diversi che in una immaginaria linea orizzontale esprimono lo stesso movimento emotivo, intellettuale e artistico».

Nasce così una nuova editoria, che lui definisce di contenuto: «Si tratta di far risuonare il prodotto di una ricerca editoriale su altri piani come quello teatrale, audiovisivo, della formazione e degli eventi dove le persone si incontrano spinte da un interesse comune». Dai libri nascono letture, prodotti audiovisivi, corsi, bookparty e anche film: il prossimo anno arriverà nelle sale *La guerra dei Cafoni* di Carlo D'Amicis. Non sono stati venduti i diritti del romanzo a un produttore cinematografico, si è fatto tutto in casa, sotto il marchio di minimum fax media.

La rivoluzione è una esigenza più che una possibilità. «Minimum fax non aveva alcun capitale all'inizio della sua attività: se non avesse organizzato eventi con al centro i contenuti dell'attività editoriale e non avesse dialogato con mondi diversi da quello del libro non si sarebbe potuta permettere il percorso che ha fatto in oltre vent'anni». La conferma arriva da marchi ancora più giovani: «In un mercato ogni giorno più complesso, dove i tradizionali modelli di distribuzione sono in crisi, con le nostre case editrici Historica e Giubilei Regnani stiamo cercando di sviluppare un modello alternativo», spiega Francesco Giubilei, che affianca alla pubblicazione dei libri eventi, fiere e un portale di informazione culturale, Cultora, che già conta 70mila visitatori unici al mese: «Il nostro obiettivo è creare una comunità di lettori attorno al progetto della casa editrice».

Altri si spingono fino a organizzare viaggi che hanno radici nei libri pubblicati. Effatà, fondata vent'anni fa in provincia di Torino da Gabriella Segarelli e dal marito Paolo Pellegrino, oggi ha un catalogo di 600 libri, in maggioranza saggi di psicologia e spiritualità, e 30 viaggi: «Questi ultimi sono nati da una richiesta dei nostri lettori in occasione dell'ostensione della Sacra Sindone: volevano vivere quell'esperienza in modo diverso. Prima della visita gli abbiamo proposto l'incontro con un nostro autore, professore universitario e vicedirettore del Centro internazionale di sindonologia di Torino, Nello Balossino. Era una introduzione scientifica perché noi offriamo strumenti culturali che ognuno utilizza per le proprie riflessioni». Non si sono più fermati: viaggi in Israele, Caravaggio a Roma, il cammino di Santiago… Esperienze diverse, che in comune hanno l'idea di una editoria che non si ferma più alla pagina scritta. «La rivoluzione», conclude Di Gennaro, «non è tanto quella di "vivere o meno di soli libri", ma di non lasciare i libri da soli».

Le 10 polemiche culturali del 2015

Dal boicottaggio di «Charlie Hebdo» al PEN alle guerre stellari di Mondazzoli, le 10 discussioni culturali che più ci hanno coinvolto quest'anno

Redazione, rivistastudio.com, 28 dicembre 2015

Discussioni a voce, commenti sui social network, litigi via mail, le polemiche culturali rappresentano il genere giornalistico che più accende gli animi, le passioni e le convinzioni. Per chi fa il nostro lavoro, sapere che un pezzo è in grado di suscitare dibattito e anche, perché no, di dividere, è un motivo di soddisfazione. Vuol dire parlare di qualcosa da cui i lettori si sentono chiamati in causa. Viste da una certa distanza di tempo e quindi con più freddezza, ci sembra quasi strano che una discussione ci abbia coinvolti al punto da farci arrabbiare, o persino da mettere in crisi rapporti personali lunghi anni. Qui abbiamo compilato una lista delle più rilevanti polemiche culturali italiane e internazionali del 2015, che sono anche un buon modo per ricordarsi a cosa ci siamo più appassionati quest'anno.

1. Il boicottaggio di «Charlie Hebdo» al PEN

Il PEN American Center ogni anno organizza a New York una serata di gala dove assegna un premio per la libertà di espressione, il Literary Gala & Free Expression Awards. Per l'edizione del 2015 ha deciso di premiare «Charlie Hebdo», il settimanale satirico francese che a gennaio era stato colpito da un attacco jihadista, e Khadija Ismayilova, una giornalista investigativa azera minacciata dal regime. Cinque scrittori che avrebbero dovuto essere tra gli ospiti d'onore – Peter Carey, Michael Ondaatje, Francine Prose, Teju Cole, Rachel Kushner e Taiye Selasi – hanno annunciato un boicottaggio: a dir loro, «Charlie Hebdo» era una testata razzista che non meritava di essere premiata. Quando si è diffusa la notizia, Salman Rushdie ha contrattaccato, accusandoli di essere dei vigliacchi: «Six authors in search of a bit of a character» (dove *character* può significare sia «personaggio» sia «coraggio»). A favore del boicottaggio si sono poi schierati altri 145 autori. Contro di esso sono intervenuti Neil Gaiman, Art Spiegelman e Alison Bechdel, che si sono offerti volontari per fungere da «table host» al posto dei boicottatori. Bechdel ha però **confessato** di averlo fatto solo perché le era stato chiesto da Spiegelman: «Se i boicottatori mi avessero chiamato per primi, forse mi sarei schierata dalla loro parte, perché entrambe le parti hanno delle ottime argomentazioni».

2. Saviano accusato di plagio

Con un articolo pubblicato sul **«Daily Beast»** a settembre, il giornalista Michael C. Moynihan ha tacciato Roberto Saviano di plagio: stando alle accuse, lo scrittore napoletano avrebbe copiato da articoli giornalistici paragrafi interi di *ZeroZeroZero* e spacciato per fonti dirette alcune testimonianze in realtà lette altrove. «Il libro di Saviano non è solo brutto, è sorprendentemente disonesto. Infatti *ZeroZeroZero* è pieno zeppo di passaggi saccheggiati da giornalisti meno noti», ha scritto Moynihan. Smascherare plagi, o presunti tali, è una sua specialità: nel 2012 aveva incastrato il saggista Jonah Lehrer, che per questo si era dovuto dimettere dal «New Yorker». Saviano si è difeso dalle colonne di «Repubblica» (l'articolo è stato molto ripreso all'estero, dal «Guardian» per esempio), sostenendo che il suo è un lavoro di racconto non-fiction: «Mi accusano di

aver ripreso parole altrui: come se si potesse copiare la descrizione di un documentario. Se la protagonista è donna, è madre, ha 19 anni, si chiama Little One e ha un numero tatuato in faccia, non so quanti modi ci possano essere per raccontarlo». E ancora: «Le informazioni sono di dominio pubblico e non appartengono a nessun giornale perché sono fatti. Le analisi appartengono a chi le elabora e quelle vanno citate, sempre». Hanno difeso dalle accusa, tra gli altri, Gad Lerner («Trovo patetico questo sforzo diffamatorio») e Christian Rocca («Saviano può piacere o no ma se scrive che i comandamenti sono 10 non è plagio della Bibbia né penso abbia intervistato Mosè»).

3. La lista nera dei libri gender

Con una circolare del 24 giugno, il nuovo sindaco di Venezia Luigi Brugnaro aveva esortato le scuole d'infanzia e i nidi cittadini a ritirare 49 libri per bambini rei, a suo dire, di diffondere l'ideologia gender e ledere il diritto dei genitori di «avere voce in capitolo sull'educazione dei loro figli». La lista dei 49 libri banditi è stata resa pubblica dal «Corriere della Sera»: include testi che non c'entrano assolutamente nulla coi temi sensibili (per esempio *Piccolo Blu e Piccolo Giallo* di Leo Lionni, libro degli anni Cinquanta ora ristampato da BabaLibri, e *Ernest ha l'influenza*, la storia di un orso a letto con l'influenza), e almeno 4 libri che parlano di genitori gay. La notizia è arrivata a Elton John, che ha dato a Brugnaro del «bifolco cafone». Gli scrittori Andrea Valente e Matteo Corradini hanno chiesto al sindaco di ritirare anche i loro di libri: «Non vogliamo stare in una città dove vengono banditi quelli di altri». Alla fine Brugnaro ha fatto **una mezza marcia indietro**: «Saranno non più di due o i tre libri di favole gender che saranno ritirati dalle scuole e che resteranno comunque a disposizione delle biblioteche comunali». Stando alle notizie circolate, i due libri banditi sarebbero *Jean a deuz mamans* della francese Ophélie Texier, che parla di una bambina con due mamme, e *Piccolo uovo* (testo di Francesca Pardi e illustrazioni di Altan) che racconta tanti tipi diversi di famiglia.

4. Fantascienza di estrema destra

Gli Hugo Awards sono i più prestigiosi premi della fantascienza, assegnati ogni anno alla World Science Fiction Convention (Worldcon), che ogni anno si svolge in una città diversa. Sono divisi in 14 diverse categorie, incluse miglior romanzo, miglior racconto breve e migliore fanfiction, da tutti i partecipanti alla Worldcon: basta pagare il biglietto da 40 dollari, insomma, per avere voce in capitolo. Durante l'edizione del 2015, alcuni gruppi di appassionati di estrema destra vicini al mondo Gamergate – i «sad puppies» e i «rabid puppies», guidati dall'autore/editore Vox Day, al secolo Theodore Beale, noto per la sua opposizione al voto alle donne – hanno partecipato in massa alla convention con l'obiettivo di influenzare il premio: volevano evitare che vincessero autori femmine o di colore e spingere invece l'autore John Wright, da loro apprezzato per le sue opinioni omofobe. Visto che i premi si assegnano con una **votazione al doppio turno** e che è possibile votare «nessuno» (*no award*), quando gli altri si sono accorti che in alcune categorie i candidati di estrema destra erano in vantaggio hanno deciso di boicottare il premio votando in massa «no award». Il risultato è che 3 premi importanti non sono stati vinti da nessuno: la migliore novella, la migliore storia breve e il migliore «related work» (saggi legati in qualche modo alla fantascienza). Gli Hugo Awards del 2015 sono passati alla storia come l'edizione della discordia, l'episodio è stato ampiamente discusso dalla stampa americana e internazionale, spingendo alcuni tra gli scrittori di fantascienza più noti a condannare i puppies. «È stata una vicenda davvero brutta», ha dichiarato George R.R. Martin, l'autore delle *Cronache del ghiaccio e del fuoco* da cui è stato tratto *Games of Thrones*: il premio, ha detto, ormai è «rovinato» e ci sono scarse possibilità di rimediare.

5. Un Nobel alla non-fiction

Per la prima volta il Nobel per la Letteratura è stato assegnato a un giornalista investigativo, la bielorussa Svetlana Aleksievič. Non è la prima volta che un autore di non-fiction ha ricevuto il prestigioso premio (il filosofo e saggista Bertrand Russell è stato premiato nel 1950). Ma il fatto che Aleksievič

fosse prevalentemente un'autrice di reportage e che lei stessa avesse dichiarato anni prima che «in un mondo tanto sfaccettato, l'arte si è spesso dimostrata impotente, incapace di capire molte cose», ha sollevato un dibattito sul ruolo della non-fiction: siamo arrivati a un punto in cui la documentazione ha superato il racconto, come forma d'arte? Sul **«New Yorker»** Philip Gourevitch, che aveva già auspicato a un Nobel assegnato a un autore non-fiction, ha lodato la scelta dell'accademia di Svezia: «Però Alexievich è tutto fuorché una semplice testimone che trascrive le voci altrui, è una voce letteraria che emerge dai cori che ha raccolto, con grande stile e autorità. Dunque il suo ruolo rende inutile la distinzione che lei ha fatto tra arte e documentazione». **Eduard Limonov** ha espresso una posizione opposta: «Cosa c'entra tutto questo con la letteratura? Aleksievič è una scrittrice di terz'ordine».

6. Harper Lee e l'importanza dell'editing

Ad agosto è uscito negli Stati Uniti *Go Set a Watchman*, il secondo romanzo di Harper Lee (in Italia pubblicato a novembre da Feltrinelli con il titolo *Va', metti una sentinella*). Il libro ha molto fatto parlare di sé: è uscito a più di mezzo secolo di distanza dal besteller *Il Buio oltre la siepe,* il primo (e fino a poco tempo fa unico) romanzo di Lee; l'autrice aveva 89 anni, cosa che ha spinto alcuni ad accusare l'editore di circonvenzione d'incapace; è stato un enorme successo commerciale, il secondo libro più preordinato su Amazon dopo *Harry Potter e i doni della morte*. In principio era stato presentato come una specie di prequel al capolavoro di Lee che ha venduto 40 milioni di copie, ma poi si è sparsa la voce che si trattava di un primo draft: pare infatti che il manoscritto fosse stato rifiutato, con il consiglio di focalizzarsi sull'infanzia della protagonista, originariamente concepita come una donna adulta (da cui l'effetto prequel). Una volta pubblicato, *Va', metti una sentinella* ha avuto recensioni piuttosto fredde. La vicenda ha dunque portato a qualche riflessione interessante sul ruolo dell'editing e della riscrittura: come ha fatto un primo draft bruttino a trasformarsi in un bellissimo romanzo? Sul «Guardian» Mark Lawson **ha lodato** l'abilità degli editori che hanno saputo intravedere il talento di Lee nel suo primo esperimento non riuscito, indirizzandola nella direzione giusta: «Se il testo pubblicato oggi fosse uscito nel 1960, quasi certamente non avrebbe riscosso grandi successi. È difficile non ammirare chi ha individuato in quelle pagine l'embrione di un futuro grande romanzo». Sul «New York Times» Jonathan Mahler ha colto l'occasione per ricordare il ruolo della editor Tay Hoff, «la mano invisibile dietro a *Il buio oltre la siepe*» che ha fatto «scrivere e riscrivere» numerose versioni del romanzo a Lee: «La pubblicazione di *Va', metti una sentinella* offre un scorcio nel prima e nel dopo di un capolavoro».

7. Amazon contro le recensioni finte

Lo scorso ottobre Amazon ha accusato oltre mille utenti di avere scritto a pagamento recensioni finte a libri e altri prodotti. Stando alla versione del colosso dell'e-commerce, avrebbero offerto i loro servigi su Fiverr, una piattaforma online di piccoli annunci, con un prezzo medio di pochi euro. Pare che Amazon si sia insospettita quando ha letto una recensione che diceva «ha illuminato la mia vita!» riferita a… un normalissimo cavetto usb. La notizia ha provocato una discussione sull'affidabilità delle recensioni dei libri. Si stima infatti che circa il 13 percento delle recensioni siano false e i libri non fanno eccezione – qualcuno, anzi, sostiene che le recensioni false potrebbero essere addirittura maggiori nel settore libri ed ebook. Il «Washington Post» (che è di Bezos, lo stesso proprietario di Amazon) ha raccontato di un fenomeno noto come **«ebook catfish»**: un editore assume qualcuno per scrivere un libro, in genere un saggio o un manuale, lo pubblica sotto pseudonimo spacciandolo per l'opera di un esperto e poi compra recensioni; alla fine se il piano funziona il libro diventa un bestseller e ci guadagna tanti soldi. In qualche caso funziona, come è stato con *Learn Spanish in Seven Days!*, che peraltro pare sia stato scritto da qualcuno che non sappia bene lo spagnolo.

8. Pasolini quarant'anni dopo

In occasione dei quarant'anni dalla morte di Pier Paolo Pasolini, la stampa italiana ha ripreso a litigare

sull'eredità di PPP. Ecco qualche esempio delle molte cose che sono state scritte e dette. «Fu un simbolo ma scrisse banalità», ha scritto Vittorio Feltri sul «Giornale». Fazio l'ha ricordato con una puntata celebrativa, con Dacia Maraini e Gianni Morandi in studio: «Così lo uccidete una seconda volta», **ha scritto** Diego Fusaro su «il Fatto Quotidiano». «Studio» ha pubblicato «Sette buoni motivi per dimenticare Pasolini», di Francesco Longo, che è stato molto letto e contestato sui social network: «Da quando Pasolini ha annunciato che l'intellettuale "sa" tutto, "sa" i nomi di tutti i responsabili dei mali del mondo ma che non può andare dai magistrati, perché, scriveva, "Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi", tutti possono sparare congetture e accusare chiunque senza fornire documenti». Su Facebook Gabriele Muccino ha definito Pasolini «non regista, che usava la macchina da presa in modo amatoriale, senza stile» e accusandolo di avere dato il là alla «dissoluzione dell'eleganza che il cinema italiano aveva costruito, accumulato, elaborato a partire da Rossellini e Vittorio De Sica». Poco dopo, subissato di critiche, ha temporaneamente chiuso il suo account.

9. La Ferrante, lo Strega e le dinamiche dell'inciucio

Ha fatto molto discutere la candidatura di *Storia della bambina perduta* di Elena Ferrante allo Strega (poi assegnato a *La ferocia* di Nicola Lagioia, ma la scrittrice è arrivata in cinquina). La candidatura è stata avanzata da Roberto Saviano, con una **lettera aperta** su «la Repubblica», dove presenta la decisione come una mossa contro lo strapotere delle grandi case editrici sul premio: «La tua partecipazione romperebbe gli equilibri di un gioco scontato». Dal canto suo, lei aveva risposto: «Accetto di sparigliare le carte in una gara ormai finta…». A complicare le cose, l'applicazione di nuove regole, «a salvaguardia dei piccoli e medi editori», il fatto che nessuno conosca l'identità di Elena Ferrante (come avrebbe ritirato il premio, in caso di vittoria?) e che Francesco Piccolo avesse deciso di rendere pubblici i suoi voti: Ferrante e Carofiglio. Dopo l'annuncio della cinquina, Saviano ha poi rincarato la dose definendo l'inclusione della Ferrante una «sorpresa» che avrebbe rotto le «dinamiche dell'inciucio». Ha risposto piuttosto piccato Tullio De Mauro, presidente della Fondazione Bellonci: «Saviano ha detto che chi non votava la Ferrante era un bandito asservito ai poteri forti… ma come si permette?».

10. Le guerre stellari dell'editoria italiana

Per quanto in un numero di fine settembre scorso «Internazionale» non si sia fatto problemi a **dichiarare in copertina** che «La fine del capitalismo è cominciata», nel corso dell'anno gli elementi a sostegno di questa tesi sono stati pochi. Nel piccolo mondo dell'editoria libraria italiana l'argomento che ha semi-monopolizzato il 2015 è stato ciò che sui media è diventato noto col nomignolo gomitatine-friendly «Mondazzoli». Di un interesse di Mondadori nel rilevare Rizzoli e gli altri marchi Rcs Libri si era iniziato a parlare nel 2014, quando una serie di analisti di settore avevano prospettato la nascita del colosso del libro italiano, un gruppo con in pugno il 40 percento del mercato nostrano. A febbraio arriva la conferma ufficiale da Segrate, e a giugno l'offerta formale di acquisizione. Nel frattempo sul «Corriere della Sera» un nutrito gruppo di 48 autori sotto contratto con la casa editrice Bompiani, uno dei marchi interessati dalla trattativa, fa fronte unito in un **appello**: «Un colosso del genere avrebbe enorme potere contrattuale nei confronti degli autori, dominerebbe le librerie, ucciderebbe a poco a poco le piccole case editrici». Roberto Calasso e la sua Adelphi si sfilano dall'affare per una clausola che permette allo scrittore di riacquistare le quote del marchio; **Elisabetta Sgarbi** a novembre si dimette dal suo ruolo di direttore editoriale Bompiani dopo un discusso tentativo di mediazione con Marina Berlusconi (quest'ultima scriverà poi **una lettera** al «Foglio» per rispondere a chi la accusava di «non capire» nientemeno che «la libertà della cultura») e fonda una nuova casa editrice, La nave di Teseo, dove porta con sé molti dei suoi autori e collaboratori di lunga data. Umberto Eco, che fa parte di questi ultimi, alla serata fondativa **rivela** a «la Repubblica» di aver spiegato solennemente a un nipotino il motivo della sua scelta di seguire Sgarbi: «Perché si deve».

Charlotte Brontë l'eterna signora del longseller

Nel 2016 saranno 200 anni dalla nascita dell'autrice che raccontò la lotta di classe. E l'editoria la rilancia

Lucio Villari, «la Repubblica», 29 dicembre 2015

LA MISERIA GENERA L'ODIO: è l'epigrafe scelta da Lord William Beveridge per presentare all'attenzione degli inglesi una «Relazione sulla piena occupazione in una società libera». Il titolo diceva tutto. Dopo quello del 1942, mentre la guerra dilagava nel mondo, dedicato alla protezione e sicurezza sociale, era questo il secondo Piano Beveridge voluto dal governo conservatore di Winston Churchill per predisporre i programmi della ricostruzione postbellica, a cominciare dal lavoro e dall'occupazione. La prefazione di Beveridge alla Relazione aveva la data di giugno 1944, quando gli Alleati erano appena sbarcati in Normandia e liberato Roma. Ma nelle librerie di Londra arrivavano racchiusi in un volume di oltre 600 pagine, un messaggio di pace, di giustizia sociale e la speranza di un «futuro assolutamente nuovo». Nasceva infatti il Welfare State.

«Debbo a mia moglie», scriveva Beveridge nella prefazione, «la citazione che appare nel frontespizio. Essa è tratta da quello che Charlotte Brontë, nel secondo capitolo di *Shirley*, dice dei tessitori su telai a mano, i quali centoventicinque anni fa furono portati alla disoccupazione e ad una miserevole rivolta dall'introduzione dei telai meccanici per maglieria. È questo il mio testo fondamentale. Il male maggiore della disoccupazione non è fisico ma morale; non il bisogno che essa può generare, ma l'odio e il timore che alimenta. Così come il male maggiore della guerra attuale non è fisico ma spirituale: non le distruzioni delle città e l'uccisione delle persone, ma il pervertimento di tutto quello che costituisce la parte migliore dello spirito umano, per servire a scopi di distruzione, di odio, di crudeltà, di inganno e di vendetta». Queste le parole di Beveridge che suggerivano, nell'accostare i disastri della guerra alla perdita del lavoro, l'idea guida, l'ispirazione filosofica della Relazione. Le riporto nella traduzione che per l'editore Einaudi ne fece nel 1948 l'economista Paolo Baffi, futuro, impeccabile governatore della Banca d'Italia. Ispirazione filosofica, ma anche letteraria. E allora lasciamo la parola proprio a Charlotte Brontë: nel 2016 l'Inghilterra e il mondo festeggeranno il duecentesimo anniversario della nascita: 21 aprile 1816. Divenne famosa per *Jane Eyre*, il bellissimo romanzo apparso nello stesso anno, il 1847, in cui veniva pubblicato *Cime tempestose* della sorella Emily. Due scrittrici che con queste opere di grande successo hanno lasciato un segno profondo nella letteratura moderna. Jane Eyre era una donna, e una donna è Shirley, protagonista, insieme a un'altra suggestiva figura femminile, Caroline, del romanzo successivo pubblicato nel 1849, da Charlotte. Le date dei 3 romanzi ci riportano ad anni decisivi e travagliati della vita politica dell'Inghilterra e di tutta l'Europa al cui centro, il 1848, maturava anche una rivoluzione dei diritti civili, sociali e di liberazione delle donne, delle identità nazionali, dei popoli oppressi. Ebbene con *Shirley* Charlotte voleva raccontare non solo complessi problemi psicologici e singolari costruzioni esistenziali che coinvolgevano l'universo femminile, ma anche il tessuto reale e storico di una società come quella inglese sconvolta dalla rivoluzione industriale e dai suoi effetti culturali e sociali. *Shirley* è dunque un romanzo storico sullo sfondo anche della guerre napoleoniche, delle conseguenti crisi economiche e del sistemi produttivi di quei primi anni dell'Ottocento che apparivano pieni di «magnifiche sorti e progressive». Dove tra le minacce più gravi agli equilibri e alle consuetudini civili vi era certamente l'introduzione

Charlotte Brontë, figlia di un colto e illuminato pastore anglicano, non esaltava certo la violenza dei luddisti ma la «capiva».

delle macchine, l'accelerata sostituzione del lavoro umano, l'«alienazione» dei lavoratori nelle fabbriche, lo squallore della disoccupazione e della povertà nelle città e nei distretti industriali. Il «luddismo», cioè la distruzione delle macchine, ne fu il primo, immediato segno.

«La miseria genera l'odio: l'indigente odiava le macchine che, a suo avviso gli toglievano il pane; odiava gli stabilimenti che le ospitavano; odiava i proprietari di quegli stabilimenti…». Parole che introducono pagine di eccezionale significato storico oltre che poetico. Nel raccontare queste cose Charlotte con *Shirley* superava di gran lunga le patetiche descrizioni sociali dickensiane per cogliere invece quelle ricadute morali e spirituali di un mondo in trasformazione di cui parlerà Beveridge e per riconoscere però anche nelle macchine il disegno di una «civilizzazione» da analizzare nel profondo, oltre le leggi inesorabili del profitto capitalistico e dimostrando così di essere una delle più acute osservatrici della società contemporanea. Morta giovane nel 1855, Charlotte è stata sempre una presenza importante, grazie soprattutto a *Shirley*, nel panorama letterario e politico inglese (da Marx a Virginia Woolf). Il lettore italiano ha in questi giorni l'occasione di leggere finalmente e contemporaneamente sia il romanzo di Charlotte, grazie alla traduzione di Fedora Dei per Fazi (pp 686, euro 16,50), sia la documentata e commossa biografia che di Charlotte pubblicò nel 1857 la sua amica e quasi coetanea Elizabeth Gaskell, tradotta per la prima volta da Castelvecchi (trad. di Simone Buffa di Castelferro, pp 461, euro 22).

Il fascino di *Shirley* è nella compenetrazione tra poesia, storia, descrizioni splendide della natura e dei paesaggi umani. È nella sua struttura critica e dialettica. Charlotte Brontë, figlia di un colto e illuminato pastore anglicano, non esaltava certo la violenza dei luddisti ma la «capiva». Però il personaggio maschile del romanzo, Robert Moore, col quale si intrecciano i sentimenti amorosi di Caroline e di Shirley, è un imprenditore capitalista serio e moderno che nelle macchine vedeva l'occasione di una evoluzione sociale e civile. Gliele distruggeranno e col romanzo Charlotte svelava anche una amara e diversa verità: la lotta di classe e l'esordio del conflitto tra capitale e lavoro. La storia di *Shirley* è dunque una storia di sentimenti e d'amore e ha per sfondo le guerre napoleoniche e il blocco continentale, ma c'erano altri fondali di cui bisognava tener conto. Charlotte pubblicando il romanzo sapeva bene che due anni dopo si sarebbe aperta a Londra la prima, grande Esposizione universale che avrebbe esaltato proprio la modernità delle macchine. Il successo decretato dai lettori di *Shirley* fu anche in questa doppia verità poetica e storica. Non sappiamo se anche Cavour, che frequentava il mondo liberale e economico inglese, abbia letto *Shirley*, ma in un articolo del 1850 scriveva: «A nostro avviso l'Esposizione generale di Londra è il più bel "congresso della pace" che possa immaginarsi, è il primo passo nel gran problema la cui soluzione è riserbata alla seconda metà di questo secolo… Mentre si agitano in tutte le parti di Europa le questioni politiche, religiose, sociali, l'umanità non trascura il suo progresso industriale, alla cui testa si pone l'Inghilterra…».

E traduci come mangi! Da Moby-Dick in poi le migliori (e le peggiori) versioni italiane

Einaudi manda in libreria un *Moby-Dick* in un italiano del 1850. Tanti (ottimi) scrittori quando traducono violentano i capolavori sovrapponendo la loro lingua a quella del testo. Ecco le migliori e le peggiori traduzioni, e i capolavori di cui ancora si aspetta una versione italiana

Davide Brullo, linkiesta.it, 29 dicembre 2015

Traduttori o balenieri? A forza di chiamarlo, ci siamo rotti le scatole. L'incipit più celebre della storia della letteratura occidentale detiene anche il record di brevità. «Call me Ishmael». Chiaro, nitido e rotondo come il sole. «Chiamatemi Ismaele». Macché. I traduttori nostrani, ramponieri di lemmi astrusi, balenieri nell'oceano dei vocabolari, se ne sono inventate di ogni. Se Nemi d'Agostino, Pina Sergi e Cesarina Minoli non si scostano da Madama Grammatica (ma si tratta di traduzioni da gettare in soffitta), Ruggero Bianchi (peraltro autore, per Mursia, di una delle più belle traduzioni di *Moby Dick*) inverte l'ordine dei fattori («Ishmael – chiamatemi così»), tanto il risultato non cambia; il più esagerato, tuttavia, resta Bernardo Draghi che per la collana Frassinelli diretta da Aldo Busi, I classici classici, s'inventa un «Diciamo che mi chiamo Ismaele».

Ottavio Fatica, invece, traduttore infaticabile (battutaccia) e bravissimo (il «suo» Rudyard Kipling per Adelphi, compresi i commenti, è straordinario), approda a un neutrale «Chiamatemi Ishmael». Certo, Fatica, in un tempo in cui l'editoria scodinzola appresso alla cinematografia (è in sala il nuovo film di Ron Howard, passato da tempo e con un certo successo da Fonzie alla macchina da presa, s'intitola *Heart of the Sea. Le origini di Moby Dick*, che non racconta le mitologiche imprese del Pequod, ma *Il naufragio della baleniera Essex*, fonte decisiva per Herman Melville, che voi potete leggere, secondo il verbo ottocentesco del primo ufficiale Owen Chase, presso le edizioni Se), è riuscito in una impresa pazzesca, da vero Achab della traduzione: la sua edizione Einaudi di *Moby-Dick*, pubblicata quest'anno (vi costa la bellezza di 30 ghinee, pardon, euro), l'ultima, è più vecchia della prima, quella mitica del 1932, griffata per Frassinelli da Cesare Pavese e continuamente ripubblicata da Adelphi.

Fin dal primo capitolo si capisce che c'è poca trippa per lettori ignorantelli come noi: «Quando l'anima s'intride di uggia novembrina» è un marchio di fabbrica Fatica, 2015; mentre l'italiano di Pavese, ottant'anni fa, fa «ogni volta che nell'anima mi scende come un novembre umido e piovigginoso»; «A spiccare soverchiante tra i motivi è l'idea stessa della grande balena», tromboneggia Fatica, mentre Pavese si sfa, omerico e beato: «Essenziale tra questi motivi era la travolgente idea della grande balena in carne e ossa».

Fatica vuole fare il calco della lingua torta, tormentata e inquieta di Melville, utilizzando un italiano vintage, per così dire (arcaici giri di frase come «in ragione di tutte queste cose»), Pavese, invece, ha a cuore il lettore, gli semplifica la vita («per tutte queste cose»), per questo l'astruso detto «con filosofico panache» (Fatica) è reso da Pavese (forse più bravo come traduttore che come scrittore) come «con un bel gesto filosofico», chi non lo capisce?

Esito: dal 1932 in qua si contano 16 traduzioni di *Moby-Dick*, per non contare le riduzioni (orride) per bambini. La più bella traduzione di quel libro, pardon, di quel «fuoco infernale» (così Melville all'amico Hawthorne, il 29 giugno del 1851) l'ha stampata Feltrinelli nel 2007 e l'ha fatta Alessandro Ceni,

Perché il punto – da cui scaturiscono tutte le eresie – è sempre quello: garantire originalità all'originale, senza smarrire la comprensione banale del testo.

il quale, per capire «la lingua di Melville in *Moby-Dick*», confessioni sue, ha consultato «la versione di Chapman di Omero», «Montaigne e Hazlitt», «Carlyle», «Shakespeare», «Dickens», e ovviamente la Bibbia, «in particolare la *King's James Bible*», Dante, Coleridge e Hawthorne, per consegnarci una versione del romanzo depurata da contorsioni retoriche, filologicamente accurata, splendida. Ceni, traduttore di platino (da Joseph Conrad, Coleridge, Walt Whitman, Stevenson, Oscar Wilde…), soprattutto, però, quasi nessuno lo sa, è uno dei poeti più importanti di questo poco importante paese (quest'anno l'editore Effigie ha pubblicato la placca *Combattimento ininterrotto*). Insomma, è un portatore sano di linguaggio – capace di fare un servizio alle opere che traduce, senza bisogno di farci vedere quanto è bravo.

Alchimia rarissima: le traduzioni dell'immenso Tommaso Landolfi, per dire, sono bellissime per chi vuole leggere Landolfi ma non per chi sta leggendo Tolstoj, Dostoevskij, Puskin. Anche Paolo Nori, per restare nel ring dei russi, è un bravo scrittore che come traduttore *paolonoreggia* troppo. Tutto il contrario di Luciano Bianciardi, che ha tradotto tantissimo (da William Faulkner a John Kennedy, Aldous Huxley, Henry Miller), senza che si avvertisse alcun puzzo di autorevolezza autoriale (forse la traduzione più bella è *Il re della pioggia* di Saul Bellow).

Perché il punto – da cui scaturiscono tutte le eresie – è sempre quello: garantire originalità all'originale, senza smarrire la comprensione banale del testo (due esempi quasi gemellari: Alberto Savinio e Ezio Savino). Sul tema, il poeta Valerio Magrelli (per altro ottimo traduttore dal francese) sa tutto, avendo curato la straordinaria collana «trilingue» per Einaudi, che ha prodotto capolavori assoluti (William Blake tradotto da Georges Bataille e da Giuseppe Ungaretti, ad esempio, o l'*Humpty Dumpty* di Lewis Carroll nella versione di Antonin Artaud e di Guido Almasi e Giuliana Pozzo), e per questo è stata abortita, da 15 anni è morta.

Di certo, questo è il problema, siamo in un paese dominato da strategie editoriali a dir poco assurde: di *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry sono uscite quest'anno una trentina di traduzioni, anche in veneziano, piemontese, milanese, reggiano, eppure, francamente, a differenza di *Moby-Dick*, non è di certo un testo così complesso da richiedere così tante traduzioni. Lo si traduce per far soldi, per fregare il lettore. Così, siamo inondati da una grandinata di traduzioni di un'opera inessenziale, mentre mancano nel mercato opere determinanti e dimenticate da un paese da terzo mondo culturale come Il ponte di Hart Crane, *I nostri padri* di Allen Tate, *Paterson* di William Carlos Williams; ci manca *Dersu Uzala* di Arsen'ev a quarant'anni dall'Oscar assegnato al film omonimo di Akira Kurosawa, ma ci manca anche l'opera di Wyndham Lewis, e ci manca pure *Ceneri*, epopea storica del polacco Stefan Zeromski, e ci manca tanto altro. Non più abituati ad avventurarci nell'Atlantico letterario a bordo di baleniere improvvisate, preferiamo la banalità delle navi da crociera. Che noia.

Allen Lane, l'uomo pinguino

A ottant'anni dalla nascita di Penguin, ritratto dell'uomo che ha fondato il marchio cambiando la storia dell'editoria

Matteo Bolzonella, rivistastudio.com, 29 dicembre 2015

Nella Londra degli anni Trenta del Novecento la Bodley Head, storica casa editrice fondata nel 1887 e famosa per pubblicare il trimestrale decadente «The Yellow Book», appesantita da investimenti sbagliati e incapacità di guardare al futuro, non passava un bel periodo. Uno dei fondatori, John Lane, originario del Devon, sud-ovest dell'Inghilterra, era morto 10 anni prima, nel 1925. Il direttore nel 1936 era Allen Lane Williams, nipote di John, nativo anch'egli del Devon: un ragazzo sveglio, corpulento ma dotato di un'eleganza innata, cresciuto tra fattorie e boschi, entrato in casa editrice nel 1919, a 16 anni, e guadagnatosi in un quinquennio il posto di direttore, ereditando poi l'azienda alla morte dello zio. I 10 anni di Allen Lane a capo della Bodley Head sono a dir poco disastrosi vista l'evaporazione di capitali causata da alcune sue speculazioni editoriali e l'insofferenza di colleghi e dipendenti che il giovane sembra essersi conquistato, compresi alcuni co-direttori storici della casa.

Nel 1936, a distanza di anni dalla prima edizione pubblicata in Francia da Sylvia Beach per la Shakespeare & Company, *Ulysses* di Joyce stava per ricevere l'ennesimo no, che stavolta avrebbe fatto più rumore del solito, visto che veniva da T.S. Eliot (all'epoca editor per Faber & Faber, che fra l'altro stava lavorando alla pubblicazione di altri due lavori dell'autore irlandese, *Finnegans Wake* e *Work in Progress*). Per placare il caos editoriale che si era creato attorno all'operazione, a Eliot vennero dati 5 giorni per prendere una decisione definitiva. In Inghilterra *Ulysses* era già stato pubblicato nel 1922 da Harriet Weaver della Egoist Press per poi venire bandito dalle autorità e ritirato. Era questo genere di precedenti, assieme al timore per le ripercussioni legali, che intimoriva il poeta. Dall'altra parte dell'oceano invece, negli Stati Uniti, il testo era stato pubblicato dall'allora neonata Random House dopo processi e inchieste nel 1935, in **uno dei più clamorosi casi** dell'intera storia editoriale americana.

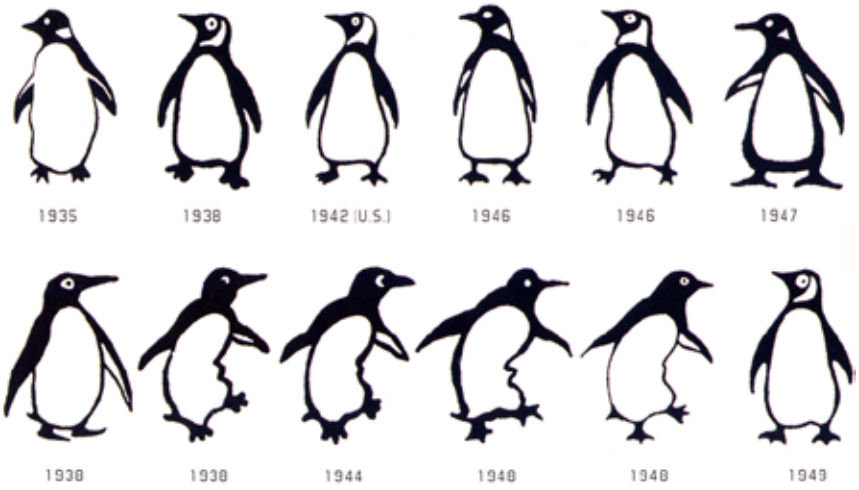
Fu proprio nei 5 giorni concessi a Eliot che il trentenne Allen Lane, che aveva già conosciuto Joyce di persona e seguiva attentamente i retroscena editoriali e letterari, mise in mostra le qualità che contraddistingueranno la sua carriera: comprò i diritti del libro con un accordo da 200 sterline in pagamento dilazionato, nel maggio 1936 Joyce firmò il contratto e a ottobre dello stesso anno andò in stampa l'edizione Bodley Head di *Ulysses*, limitata – mille copie, di cui cento firmate dall'autore – e non economica – 5 ghinee l'una – che andò esaurita in breve tempo. Andando contro il parere di soci e dipendenti della Bodley Head, Lane si assunse la completa responsabilità economica e legale della manovra, pubblicando il libro praticamente in autonomia. Il successo dell'operazione non bastò comunque a salvare la Bodley Head, che andò in liquidazione pochi mesi dopo e fu rilevata da **Sir Stanley Unwin** (l'editore che pubblicò per primo *Lo Hobbit* di Tolkien). Il valore delle copie di quell'edizione Bodley Head di *Ulysses* ora è piuttosto alto e oscilla tra i 1.500 e i 58mila dollari.

Modestia, Determinazione, Istinto Imprenditoriale, Capacità di Individuare Talento Altrui, capacità di

creare un Caso Mediatico. Sono termini da Pnl, tutti rigorosamente con l'iniziale maiuscola, che hanno caratterizzato questa e altre operazioni dell'uomo che ottant'anni fa non ha cambiato solo l'editoria, ma anche il modo di relazionarsi al libro di un'intera società, quella occidentale.

Allen Lane fondò Penguin nel 1935, un anno prima di vendere la Bodley Head: alla difficile situazione economica si erano aggiunti negli anni i rapporti ogni giorno più deteriorati con soci e dipendenti. Una spinta tutt'altro che trascurabile arrivava anche dall'istintivo desiderio d'indipendenza imprenditoriale che albergava nella natura di Lane. Non mancano differenti versioni del mito fondativo, anche se quasi tutte sono variabili di quella che J.E. Morpurgo ci racconta all'interno della biografia *Allen Lane: King Penguin*: un giorno, di ritorno da un weekend fuori Londra in compagnia di Agatha Christie – che fu sua intima amica per tutta la vita – e del suo secondo marito Max Mallowan, Lane si imbatté in una bancarella di libri nel treno su cui viaggiava – una cosa diffusa all'epoca – rimanendo indignato dalla merce in vendita: sporchi, brutti, scollati, erano tentativi fallimentari di edizioni dal costo di produzione ridotto con l'obiettivo d'esser venduti a un prezzo popolare. Così Allen pensò di poter, di dover realizzare una serie di libri che fossero «eleganti più che vistosi» e che facessero conoscere a un pubblico più vasto possibile la vera letteratura e le verità sui temi attuali piuttosto che le solite storielle nate con fini commerciali; cosa ancora più importante, dovevano costare «come un pacchetto di sigarette».

L'idea di una nuova casa editrice, maturata negli ultimi anni alla Bodley Head, scaturiva dalla consapevolezza che il mondo editoriale fosse prossimo a un cambiamento epocale: chi fosse riuscito per primo a sfondare le barriere imposte dall'istinto conservatore ed elitario che la classe intellettuale di allora imponeva, avrebbe avuto di fronte a sé la possibilità di fare la storia (oltre a quella di guadagnare piuttosto bene). Lane era consapevole di non essere l'unico ad avere avuto questo tipo d'intuizione, ma era determinato a realizzarla con successo. Fu un attento spettatore quindi dei tentativi che anticiparono la Penguin nel puntare sul libro come prodotto per il consumo di massa: le esperienze di Victor Gollancz e W. H. Smith (fondatore della WHS) furono molto utili. Ma per quanto riguarda la linea d'azione della casa editrice londinese il vero predecessore di Lane nel campo dei paperbacks fu J. M. Dent, che nel 1906 fondò la **Everyman's Library**. Dent era un editore più simile a un commerciante che a un intellettuale impegnato: «Il mio obiettivo è pubblicare 500 pagine per uno scellino».



La Everyman's Library pubblicava un dato numero di nuovi titoli (o di nuove edizioni di titoli che avevano già visto la stampa) con un'alta tiratura e un prezzo popolare, calcolando il break even a quota 10mila copie: tutto il resto del venduto aveva un solo significato: guadagno. Questo piano fu adottato anche dalla neonata Penguin, già dalla prima storica sfornata di titoli, 10, tra i cui autori comparivano Hemingway e, ovviamente, Agatha Christie. Per l'aspetto grafico l'editore tedesco **Albatross Books** fu un'influenza fondamentale per lo stile delle copertine e la scelta di associare un colore di copertina diverso ad ogni genere letterario: il classico arancione per la fiction, il verde per quelli che oggi chiamiamo gialli, il rosa per i libri di viaggio e avventura, blu per le biografie, rosso per il teatro, viola per i saggi, mentre quella tinta tra l'azzurro e il verde acqua che avete visto su qualche libro Penguin contraddistingue i **Pelicans**, la collana dedicata alla non-fiction nata nel '37, chiusa nel 1985 per poi venire riaperta l'anno scorso (probabilmente per il boom di attenzione che il genere si sta conquistando negli ultimi anni).

Lane aveva un'eleganza innata nel vestirsi, nel portamento, nel conversare: nonostante la famosa frase con cui affermò di «non aver mai letto un libro», era diventato un uomo di discreta cultura, pur rimanendo sempre fedele alla virtù dell'onestà intellettuale che l'infanzia del Devon gli aveva trasmesso; è naturale quindi pensare che i suoi prodotti fossero un mix di eleganza, sobrietà e cultura. L'Inghilterra della seconda metà degli anni Trenta cominciava a uscire dalla crisi del '29, il bacino delle possibilità della middle class si allargava, la gente cominciava ad avere tempo libero, istruzione e disponibilità economiche adeguate per dedicarsi al consumo culturale: non è un caso se, nella seconda metà degli anni Trenta, si registrò l'incremento esponenziale delle tirature dei giornali assieme alla nascita dei primi Club del Libro. Tutto ciò creò un limo per la produzione dei primi prodotti culturali di massa che il format Penguin seppe sfruttare al meglio grazie a: possibilità di scelta (sia di generi che di titoli), stile ed economicità.

I successi arrivarono uno dietro l'altro, le tirature si fecero sempre più mastodontiche, il mercato della Penguin si allargò, attraccando sull'altra sponda dell'oceano. Due furono i momenti cruciali nello sviluppo della casa editrice: il primo, datato 1946, vide l'inaugurazione di quella che è tutt'ora la collana di maggior successo della casa londinese, la Penguin Classics, lanciata con la celebre nuova traduzione dell'*Odissea* di Omero **firmata E.V. Rieu**. L'altro fa tornare alla mente l'episodio di *Ulysses*: nel 1960 Penguin pubblicò per la prima volta in Inghilterra *L'amante di Lady Chatterley* di D.H. Lawrence, sfidando la censura e vincendo un processo per oscenità (e vendendo qualcosa come due milioni di copie nelle prime due settimane). Una caratteristica, quella di sfruttare il bigottismo e le polemiche conservatrici a proprio favore, usando le controversie legali come trampolino di lancio mediatico, che l'azienda ereditò dal suo fondatore: nei tardi anni Ottanta infatti, a distanza di quasi un ventennio dalla morte di Allen Lane (1970), è sempre Penguin a pubblicare uno dei libri-caso internazionali più clamorosi degli ultimi venticinque anni, *I versi satanici* di Salman Rushdie.

Negli anni dell'espansione capitalistica, sembra crearsi un distacco tra l'azienda e le idee del suo fondatore: la dimensione industriale, l'allontanamento dal criterio quasi artigianale che aveva contraddistinto i primi anni di pubblicazioni, con i collaboratori principali della casa editrice riuniti in piccoli ristoranti di Londra a delineare il piano editoriale, il piacere dei viaggi intercontinentali che avevano lo scopo di creare una rete internazionale di contatti solida e funzionale. Tutto ciò aveva reso Lane nostalgico verso quegli anni. Il ricambio generazionale che avvenne poi all'interno del personale della Penguin attorno agli anni Sessanta lo fece sentire solo: il fratello Dick (al suo fianco nel fondare e dirigere l'azienda) se ne stava in Australia e i nuovi arrivati non erano spiritualmente così vicini a lui come lo era stata la prima generazione del Dopoguerra, nonostante la passione, la competenza e l'ammirazione nei suoi confronti fossero le stesse: non riusciva a vederli come intimi, a vederci un rapporto profondo, ma solo come

fellow-pioneers, fellow-architects, ci dice Morpurgo. Una nostalgia che affiorava anche verso la sua terra natia, il selvaggio e verdeggiante Devon: regione che divenne con gli anni per Allen un simbolo di purezza che non abbandonò mai la sua memoria e che intrecciò ai desideri di ritorno a una dimensione genuina e autentica della vita che l'evoluzione capitalistica della Penguin sembrava aver rubato (fu quotata presso la borsa di Londra nel 1961).

Lane era un uomo intraprendente, entusiasta per i nuovi progetti, innamorato del proprio lavoro, a cui dedicò sempre gran parte della sua attenzione nonostante avesse messo su famiglia nel 1941 (ebbe tre figlie). Si ritirò dall'azienda nel 1965 (poco tempo dopo aver smantellato il famoso «tentativo di colpo di Stato» di **Tony Godwin**, chief editor di allora) a causa del cancro intestinale che 5 anni dopo gli tolse la vita: non visse abbastanza a lungo per vedere un paio di cose che probabilmente non gli sarebbero andate a genio: la rilevazione del marchio da parte della Pearson Longman avvenuta nemmeno due mesi dopo la sua morte, il 21 agosto 1970; la nascita della così detta «casa editrice più grande del mondo», la Penguin Random House nel 2013, che ha sancito la definitiva estinzione della Penguin come unità indipendente; le caricature satiriche delle casa ad opera di alcuni cartoni animati, come *Griffin* e *BoJack Horseman*.

Nel 2015 la Penguin ha festeggiato i suoi ottant'anni inaugurando una nuova collana, la **Little Black Classic**, ricordando sul proprio sito i già citati primi 10 titoli pubblicati al lancio dell'azienda e la sua timeline storica. Alle celebrazioni pubbliche hanno preso parte ovviamente le grandi testate giornalistiche, come il «New York Times Magazine», l'«Independent»: qualunque giornale ha dedicato almeno una decina di righe all'anniversario della casa editrice che ha cambiato l'editoria, non poteva essere altrimenti. Penguin è oramai diventata parte di una macchina che mette in soggezione l'intero mondo editoriale occidentale. Forse però, anzi quasi sicuramente, molti lettori dei paesi anglosassoni, quando vedono quel pinguino sulla copertina del libro che tengono in mano, non pensano a questo colosso e al potere che detiene: mi piace pensare che vedendo quel pinguino abbiano la sensazione di essere al sicuro, come se il vecchio Allen Lane fosse seduto lì con loro nella poltrona del salotto a guardarli, impeccabilmente vestito, con un sorriso da bonaccione soddisfatto dipinto in faccia.

La catastrofe di domani è già iniziata

Incontro con Don DeLillo, il più apocalittico degli scrittori Usa.
Che ci svela il nuovo romanzo sugli spettri della tecnologia.
Con un occhio a terrorismo e guerre mondiali. In corso

Sebastiano Triulzi, «il venerdì della Repubblica», 31 dicembre 2015

Lisbona. Per critici e lettori Don DeLillo ha le stigmate del profeta. Credono sia capace di antivedere, di leggere il futuro. Le sue opere hanno affrontato, in anni non sospetti e sempre in una chiave apocalittica, temi profondi, grandi: il terrorismo come prodotto di una civiltà che ha creato la sua punizione, l'idea di una umanità strangolata dalla tecnologia, il problema dei rifiuti e il nostro bisogno bulimico di essere pieni di cose, il mondo della finanza popolato di belve puerili. Persino la copertina di *Underworld* (del 1997), che lo scrittore pretese fosse uguale per tutte le edizioni del mondo, è stata vista come una spaventosa premonizione: al centro ci sono le Torri gemelle, di lato volteggia un'aquila americana che sembra uno degli aerei dell'11 settembre 2001 e ai piedi è situata una croce, come a indicare un cimitero.

È da un po' che siamo uno di fronte all'altro, seduti a un tavolo nel centro di una sala semivuota, quando scartando una domanda sulle rappresentazioni del potere, fa questa affermazione: «Il potere oggi va inteso in un senso letterale, cioè il potere della guerra, delle armi, dei carri armati, delle bombe, perché si manifesta ovunque e in ogni forma, che sia quella dei terroristi o degli eserciti. È ciò che sta accadendo da un lato all'altro lato del mondo e anche se a differenti livelli, le persone sono in guerra. C'è la sensazione che siamo all'inizio di una terza guerra mondiale, che ci siamo già entrati. Ci appare strana perché è nuova ed è globale, e anche se non sono state usate le armi più devastanti esiste la possibilità che questo un giorno avvenga».

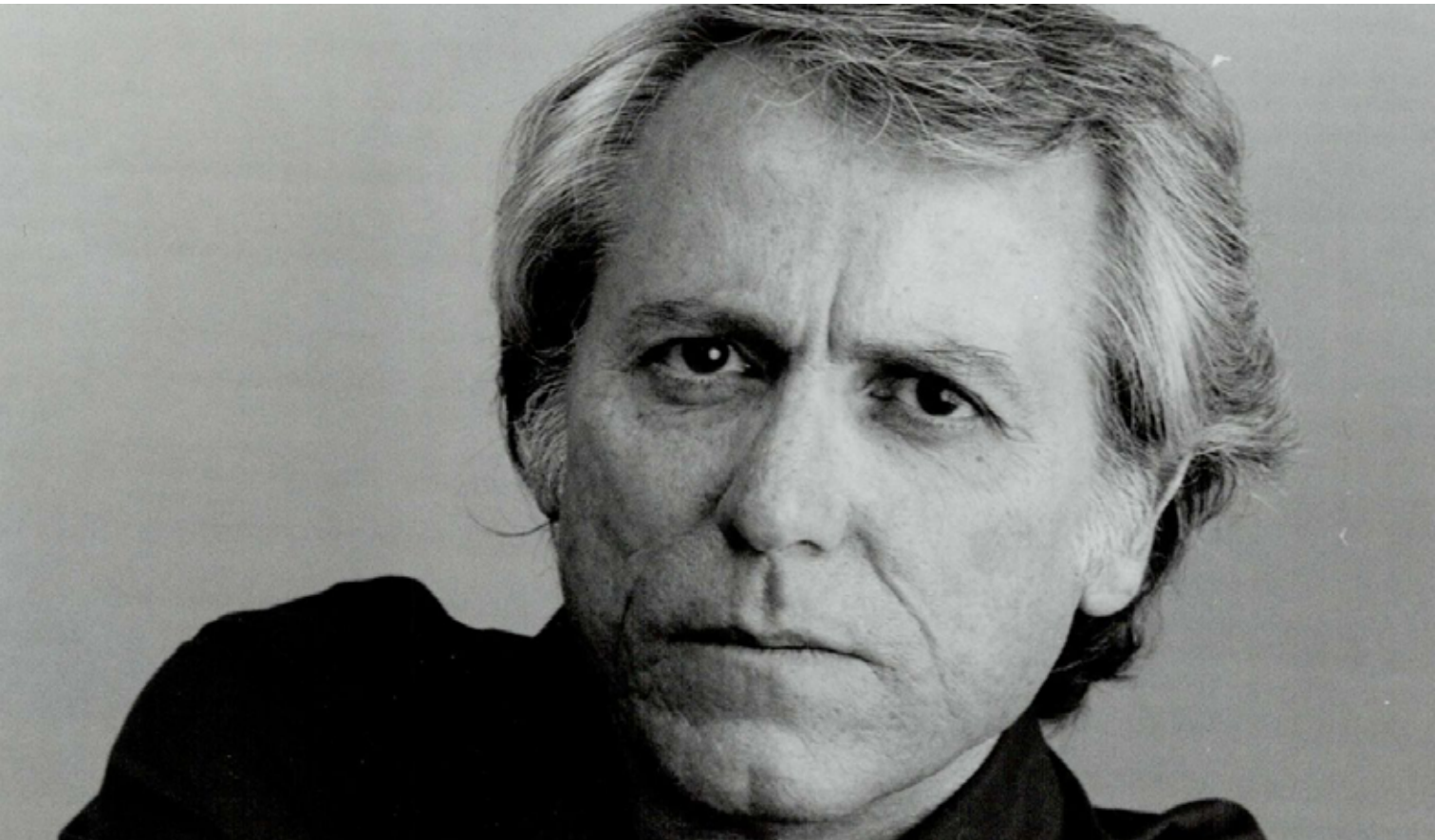
Questa intervista è stata realizzata tre giorni prima dei tragici fatti di Parigi, a Sintra, in Portogallo, dove DeLillo era ospite al Film Festival di Estoril e Lisbona. Con lui, con i suoi romanzi sembra sempre di trovarsi dinanzi ad una distopia del presente, non bisogna pensare a qualcosa nel futuro che andrà a finire male, in realtà è già il presente che è andato male. DeLillo è un profeta solo in un senso biblico, è un veggente dell'oggi che ti avverte di quello che ti sta accadendo, non di quello che ti accadrà, e se a noi appare futuro è perché ce ne accorgiamo in ritardo: «Sì,» continua «credo che la minaccia del terrorismo stia trasformando la nostra esistenza. Ogni volta che passiamo i controlli di sicurezza nei varchi dell'aeroporto, ad esempio, ce ne accorgiamo. Quando passeggio per le strade di New York vedo davanti a certi edifici delle alte barriere: sono una protezione contro attentatori suicidi che potrebbero sfondare l'ingresso con una macchina. Tutte questa cose ci ricordano, se siamo o meno coscienti, che il pericolo è praticamente globale».

Prima di cominciare mi aveva detto in italiano, «sono *afaticato*», con una *f* sola: «No, non lo parlo, anche se vorrei. Mia madre e mio padre, dal momento che erano italiani (di Montagano, provincia di Campobasso), comunicavano fra di loro in dialetto. Saprei ripetere tutti gli insulti e le parolacce che si scambiavano». La sua veste ufficiale qui al festival è quella di giurato della sezione cortometraggi: «Non so se la mia passione per il cinema sia particolarmente profonda; è iniziata quando avevo poco più di vent'anni, all'inizio dei Sessanta, e non è mai

passata. Ma non è più di quello che dovrebbe essere, cioè una cosa piacevole».
Ogni volta che incontriamo delle feste nei suoi romanzi sono una più agghiacciante dell'altra per la loro vuotezza e inconsistenza, e in *Americana* a un certo punto si dice che i party sono noiosi, proprio come nei film di Antonioni: «Il suo lavoro ha avuto un grande impatto su di me. Antonioni ha dato vita ad opera intimamente appaganti e mi sembra che nei suoi film il ritmo e il tempo siano sempre diversi perché è un tipo di cinema che è l'equivalente visuale della musica».
Da buon italoamericano del Bronx Don DeLillo ha ricevuto una educazione cattolica, il che spiega anche l'odio per la ricchezza e per i rituali della borghesia, e quella sua dimensione moralista che lo accomuna ad Antonioni: «Non è un legame di cui ero cosciente. Il mese prossimo, al Guggenheim Museum di New York (l'evento si è celebrato il 15 dicembre scorso, *ndr*), parlerò di *Deserto rosso*. Non sono un esperto, mi creda, ma dirò del piacere dello spettatore che va al cinema, e delle immagini di questo film, dei colori, delle tonalità, della armonie che Antonioni crea intorno alla presenza fisica di Monica Vitti».
DeLillo sta per compiere 79 anni (è nato nel 1936 a New York), appare stanco e ogni tanto si scusa di essere laconico: è notorio che sia schivo, riservato – poche ore dopo, uscendo da un ingresso secondario del teatro dove ha letto stralci del nuovo romanzo, *Zero K*, camminerà rasente i muri, cercando il buio, quasi spaventandosi per l'arrivo di una sole lettrice in cerca di un autografo. «Non mi piace parlare di politica, sono molto esitante. Penso che Obama sia stato un buon presidente e che abbia contribuito ad un cambio psicologico nella società americana. Ha rotto una barriera e ha giustificato la fede del popolo che ha votato per lui».
Con scrittori più giovani di lui, da Foster Wallace a Franzen, ha sempre tenuto una corrispondenza fittissima, e lo stesso avviene, confida, con le nuove leve: «È incoraggiante che ci siano multi giovani autori americani bravi: alcuni pensano che il romanzo americano sia un fenomeno culturale in via di estinzione, ma non è vero». E il *Grande romanzo americano* così agognato dalla sua generazione? «Era solo una invenzione britannica», risponde.
Il discorso poi vira sul fatto che i protagonisti dei suoi libri più recenti siano artisti: «Questo è vero e non ho una motivazione particolare. È difficile spiegare come un personaggio prenda vita, diventa un processo che va avanti giorno dopo giorno e che avviene nella mia mente. Il personaggio si sviluppa in una forma fisica quasi completa e questa forma si evolve partendo della pure descrizione di come è fatto. Stiamo trattando di un autista di limousine? Di un multimilionario? O di un giovane studente? Le caratteristiche di ognuno si precisano fino a quando non sento di conoscere il mio personaggio».
Racconta di aver appena concluso *Zero K*, romanzo atteso da qualche anno, che uscirà a marzo negli Stati Uniti. «Al centro c'è il conflitto tra un padre, un uomo molto ricco, e il figlio trentenne, che è anche il narratore della storia. Un elemento importante è la tecnologia, l'idea della necessità, o del desiderio dell'uomo per la tecnologia. La nostra vita è immersa nella tecnologia, dai semplici gadget in casa fine alla vastità di internet; ne siamo assorbiti, ci troviamo in una nuvola tecnologica, in una specie di grande bolla. Tutto ciò che la tecnologia è capace di fare diventa qualcosa di cui abbiamo bisogno, che dobbiamo avere, anche senza che ci sia una vera necessità. È sempre la tecnologia che determina come viene usata, non l'essere umano. Se un certo apparecchio o un sistema funziona siamo forzati a utilizzarlo e questo ha una precedenza rispetto al nostro modo comune di vivere e pensare».
DeLillo ritorna dunque su una delle sue ossessioni, la trasformazione antropologica, irrimediabile, provocata dalla stessa tecnologia: «Sta cambiando la nostra capacità di vedere, e anche di ascoltare e di pensare. Come sarà tra vent'anni? Differente o simile a oggi? Siamo arrivati al punto in cui la tecnologia che usiamo non può essere superata più di tanto oppure in futuro lo sarà ancor di più e in tantissimi modi? Mi chiedo quanto verrà non tanto *trasformato* ma *formato* dalla forza della tecnologia un bambino che oggi ha cinque anni».

Il suo è sempre un orizzonte apocalittico, cioè disperato, e la civiltà che raffigura è colta come dopo il suo tramonto. Forse dovremmo aggiungerlo ad Ezechiele, a Geremia, ha qualcosa del predicatore biblico per il quale il mondo non va e tutto è dominato da una assoluta inautenticità della vita: al posto dei faraoni, di Sodoma e Gomorra, di Babilonia c'è l'America lussuriosa, kitsch, in cui il supermercato o il centro commerciale sono i templi moderni. Siamo una umanità in sovrappeso, dice DeLillo, e i rifiuti sono un segno della nostra isteria: «Nel romanzo *Underworld* ho cercato di rispondere alla questione dei rifiuti, a tutti i livelli: inizia con una partite di baseball, dove delle persone sono sedute sugli spalti e stracciano il segnapunti gettandolo sul terreno di gioco: è una carta innocente, rifiutata; alla fine tratto dei rifiuti nucleari nascosti sotto terra in Siberia, e questa è l'evoluzione del rifiuto, diventa più ampio, pericoloso, e invade il nostro spazio. In Nevada ci sono rifiuti dell'industria nucleare sotterrati nel deserto, che succederà se queste scorie dovessero uscire fuori? È così dappertutto, intorno a noi, come possiamo metterlo da parte, farlo sparire, come possiamo nasconderlo a noi stessi?».

Il baseball stesso lo interpreta in una chiave mitopoietica, perché in realtà è la rappresentazione allegorica della spietatezza darwiniana della vita sociale, in cui cercare di fregarsi la palla a vicenda. È un po' la filosofia dell'America? «Sì, ma è troppo facile trovare metafore in qualsiasi sport. La cosa interessante del baseball è che il suo linguaggio è intraducibile; avrei difficoltà a spiegarle anche un singolo termine perché dovrei indagare l'essenza della natura del gioco. Che è esoterico perché coinvolge forza, resistenza e una varietà di abilità fisiche. E lo è anche nel suo linguaggio e nel modo in cui il linguaggio si applica intorno a questi elementi». DeLillo è il romanziere vate dell'America, un Mosè postmoderno che parla del suo popolo durante il diluvio, nel gorgo del diluvio: «Non c'è nessuna profezia, sono d'accordo con lei. Se le cose le ho viste così è più il frutto di una serie di coincidenze. Certamente non cerco di esplorare il futuro».



Da «genio» a «muoio» l'iperbole corre sul web

L'esagerazione è l'unico linguaggio possibile dei social.
E i significati in rete non sono gli stessi del vocabolario

Guia Soncini, «la Repubblica», 31 dicembre 2015

Se frequentate i social network, vi sarà capitato: avete fatto una battuta, e qualche contatto vi ha risposto «Genio». Se non siete pratici dell'ambiente, potreste equivocare, e licenziarvi contando su una nuova carriera come autore comico; non sapendo che «genio», in rete, significa «mi hai fatto sorridere a malapena». Sul «New York Times» l'iperbole, unica forma di linguaggio recepita sui social, è stata presentata con un esempio: una ventenne riceve un video buffo su Snapchat, neanche lo apre, e scrive «Oddio muoio». Ma, nota l'autrice dell'articolo, non stava morendo: anzi, neppure aveva accennato un sorriso. Il «muoio» della lingua inglese è il nostro «genio»: esempio principale d'abuso di toni. Anche l'edizione domenicale del «Times» londinese si è concentrata su tutti coloro che scrivono che morirebbero se il tal cantante facesse un concerto dalle loro parti.

Tutto il mondo è iperbole, e anche qui le ragazzine fan di cantanti dominano i *trending topic* (i temi più citati su Twitter): mentre scrivo, una si chiede «Come faccio a vivere? Come?» a causa dell'emozione per un video di Shawn Mendes; un'altra didascalizza ritratti di Benji Mascolo con «Ogni volta che vedo queste foto muoio» (se non sapete chi siano né Shawn né Benji non avete figlie quindicenni – o non le state abbastanza ad ascoltare). Tuttavia, gli italiani sul morire social sono più evoluti. Intanto, iperbolizzano l'iperbole: «Sono morta e risorta quattro volte oggi», scrive un'adolescente guardando un talent, e sono solo le quattro di pomeriggio. Poi, al semplice «muoio» hanno applicato delle migliorie.

La prima variazione locale alla dichiarazione di decesso in rete prevede l'esplosione, ed è la dimostrazione che abbiamo imparato l'italiano dal doppiaggio: a nessuno esplodevano cuori e cervelli, qui, prima che attori americani ci dicessero «my brain is literally exploding». Nei minuti in cui scrivo queste righe, c'è un iscritto a Twitter cui sta esplodendo il cervello perché gli hanno regalato un albero di Natale per Natale, e una cui esplode il cuore per un'esibizione degli One Direction (poi si cresce: per Frank Sinatra difficilmente esplodono organi). A uno esplode il cervello perché lei l'ha invitato a salire dopo cena; a una perché sta provando a calcolare i giorni di ferie non goduti; a una perché ha studiato troppo. Si noti che, rispetto al «muoio» iperbole positiva descritta da inglesi e americani, noi abbiamo l'iperbole con sorpresa: la vivida immagine del cranio esploso e del cervello che cola sulle pareti può significare sì, «sto benino», ma anche «sto malino».

La seconda variazione alla dichiarazione di decesso imminente è più pretenziosa. Prevede che, al posto di «muoio», l'utente scriva «muoro». Ancora una volta, può stare per «mi commuove» come per «mi diverte»: tra i tweet di ieri, «È partita *A te* di Jovanotti io piango muoro», ma anche «Il nonno che vuole insegnare educazione sessuale al nipote in *Tutto può succedere*… Muoro».

Certo, si rischia il livello zero della comprensione del riferimento, diffusissimo in rete: è quello che ti farà ricevere correzioni grammaticali. Se non ti hanno mai risposto piccati «Si dice "muoio"», sei un dilettante dei social. Ma che soddisfazioni al primo livello evolutivo, dove da «muoro» capiranno che sei uno spettatore di *Masterchef* e conosci i tic lessicali del giurato Bastianich: chi coglie la citazione si sentirà piuttosto intelligente. L'ammiccamento di secondo livello è all'imitazione fatta da Crozza di Bastianich. Chi coglie quel livello di «muoro» lì si sentirà intelligentissimo, e potrete scambiarvi reciproci e meritatissimi «genio».